

Научная статья

УДК 78.071.1

doi: 10.17223/22220836/60/8

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПОВТОР КАК ОБЪЕКТ КАТЕГОРИЗАЦИИ

Андрей Сергеевич Молчанов

*Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, Россия,
mas-composer@mail.ru*

Аннотация. В статье освещаются различные подходы к процессу категоризации повтора как одного из ключевых приемов построения произведения музыкального искусства. С точки зрения структурализма на первый план выходят количественный показатель, масштаб повторяемых единиц и то, как они распределяются в пространстве и времени. С позиции психологии приоритетным становится врожденная способность человеческого сознания к выявлению отношений тождества и различия. Следовательно, первостепенное значение приобретает человеческая память, определяющая то, что остается после регистрации субъектом тех или иных видов повтора.

Ключевые слова: музыкальный повтор, категоризация, структурализм, когнитология, когнитивная психология

Для цитирования: Молчанов А.С. Музыкальный повтор как объект категоризации // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 60. С. 65–74. doi: 10.17223/22220836/60/8

Original article

MUSICAL REPETITION AS AN OBJECT OF CATEGORIZATION

Andrey S. Molchanov

*M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, Russian Federation,
mas-composer@mail.ru*

Abstract. Categorization is one of the main concepts in the description of human cognitive activity. Categorization can cover not only material objects, but also sensory images, patterns of behavior, thereby providing a deeper and more comprehensive reflection of reality. The works of psychologists have proved the mobility of categories, their formation around prototypical features or models. Regarding music, Levitin's experiments confirmed the stability of prototyping in relation to such general categories as genres and styles, and the style of a particular performer. L. Zbikowski identified the most relevant unit of categorization in music – the motif. This is the smallest recognizable part of a piece of music (but it itself consists of even smaller units), which at the same time is part of larger phrases and sections.

But how is the issue of categorizing repetition in music resolved? Two approaches prevail here. The first is structuralist, according to which the identification of repetition as a systemic principle of musical structure is formed independently of the perception of the subject. The quantitative indicator, the scale of the repeated units and how they are distributed in space and time come to the fore. From the standpoint of psychology, the innate ability of human consciousness to identify the relationship of identity and difference becomes a priority in categorizing repetition. Consequently, human memory becomes of paramount importance, determining what remains after the subject registers certain types of repetition. During the categorization process, the features and properties of repetition are clarified, and it becomes possible to consider them as significant and confidently reproducible.

At the same time, given the mobility of the categories themselves, the variability of their boundaries, and, on the other hand, the possibility of a person's ability to identify connections between objects that differ in their appearance, the ability of categorization as a cognitive process opens up. This makes it possible not only for simple observation, but also for the analysis of identified objects, determining the accuracy or variability of perceived phenomena, their modification, and even a new construction of the categories themselves. This can be regarded as a direct manifestation of the creative process. And the category itself, in this case the category of repetition, turns into an open conceptual system aimed at acquiring new knowledge.

Keywords: musical repetition, categorization, structuralism, cognitive science, cognitive psychology

For citation: Molchanov, A.S. (2025) Musical repetition as an object of categorization. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 60. pp. 65–74. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/60/8

Категоризацию обычно связывают с процессами восприятия и осознания различных явлений окружающего мира посредством **отнесения познаваемого объекта к некоторому классу** через категории, выражающие наиболее существенные признаки тех или иных областей действительности. «Категоризация является одним из ключевых понятий в описании познавательной деятельности человека, которое связано практически со всеми операциями, совершаемыми в процессах мышления – сравнением, отождествлением, установлением сходства и подобия и т.п.» [1. С. 65]. Категоризация может охватывать не только материальные объекты, но и сенсорные образы, модели поведения, обеспечивая тем самым более глубокое и всестороннее отражение действительности.

Дж. Брунер подчеркивает: «В любых условиях субъект при восприятии всегда в конечном счете осуществляет категоризацию чувственно воспринимаемого предмета или события с помощью признаков – в той или иной степени избыточных и надежных» [2. С. 20]. Американский психолог выделяет четыре основных уровня категоризации: 1) первичный, на котором происходит общее определение класса, – «звук», «предмет», «движение»; 2) поиск признаков – более точная идентификация предмета и установление его принадлежности к той или иной категории; 3) процесс избирательной регуляции, подтверждающей найденные элементы в восприятии; 4) завершение поиска признаков.

Однако не верным было представить категорию как чисто теоретический конструкт, стабильный во всех своих проявлениях, а принадлежность объекта к категории только однозначным определением и наличием всех его признаков. В работах по категоризации Элеоноры Рош и ее последователей были доказаны относительность (расплывчатость) границ категорий, а также разная степень проявления у объектов, входящих в ту или иную категорию, признаков (и в том числе главных признаков) этой самой категории. Так, были выявлены текучесть категорий и внутренняя иерархия их объектов по степени типичности признаков. Д. Левитин пишет: «Рош пришла к выводам, что: а) категории формируются на основе прототипов; б) у этих прототипов биологическая и физиологическая основа; в) принадлежность к категории может иметь ту или иную степень, причем одни элементы категории считаются „лучшими“ ее примерами, чем другие; г) новые элементы категории оцени-

ваются в сравнении с прототипом и образуют градиент принадлежности к категории... д) члены категории не обязательно должны обладать единственным общим свойством, а ее границы не обязательно должны быть определены» [3. С. 210]. Комментируя эту ситуацию, А. Абрамова подчеркивает, что «психологи сосредоточили внимание на так называемых эффектах прототипа в перцепции. Категоризация не нуждается в полном наборе определяющих признаков. Напротив, сознание апеллирует к типичным проявлениям той или иной категории как прототипическим моделям, с которыми сравнивается поступающая информация. Таким образом, базовые аспекты классификации – не перебор признаков, а поиск аналогии, релевантных паттернов» [4. С. 37].

Относительно музыки эксперименты самого Д. Левитина подтвердили устойчивость формирования прототипов относительно таких общих категорий, как жанры и стили, а также стиль конкретного исполнителя, показывая сходство во мнениях разных людей в определении тех или иных музыкальных категорий. В работах Р. Шепарда были показаны общие биологические процессы и задачи, которые необходимо решать при восприятии, от более простых перцептивных уровней, когда можно менять точку зрения на один и тот же объект или же, наоборот, рассматривать несколько объектов с одной позиции, до более высокого мыслительного процесса, когда можно определить, что объекты, различающиеся по своему внешнему облику, могут иметь одинаковую природу. «Таким образом, – подчеркивает Д. Левитин, – адаптивное поведение зависит от вычислительной системы, которая может анализировать доступную сенсорным поверхностям информацию и разделять ее на: а) инвариантные свойства внешнего объекта или ситуации и б) временные свойства, проявляющиеся у этого объекта или ситуации. Леонард Майер отмечает, что классификация необходима для того, чтобы композиторы, исполнители и слушатели могли усваивать нормы, регулирующие музыкальные отношения, и, следовательно, понимать структуру определенных стилей и улавливать отклонения от стилистических норм» [3. С. 213].

Г. Иванченко относительно музыкальной категоризации также обращает внимание на понятие *инвариантности*. «В музыке роль инвариантов велика... потому, что эти формы не только повторяются, но постоянно меняются в самых разных планах и плоскостях; временной характер музыки требует выделения инвариантных „точек опоры“, и такие точки находятся слушателем на каждом уровне восприятия, начиная с мельчайших структурно-семантических единиц и кончая стилями... Особое значение имеет инвариантность на уровне темы. Она в музыкальном произведении выступает как объект развития, и перед слушателем возникает задача установления самождественности изменяющейся (порой до неузнаваемости) темы» [5. С. 66].

Однако что же является наиболее релевантной единицей категоризации с точки зрения самого музыкального языка?

Психолог Роджер Браун установил, что наиболее часто используемые категории формируются на среднем уровне систематики, не опускаясь до отдельных элементарных единиц и не достигая широких классов. Это психологически базовый уровень категоризации, уровень максимальной полезности. Ему соответствуют принципы эффективности и информативности, указывающие, с одной стороны, на стремление минимизировать количество катего-

рий, а с другой – максимизировать информативность классификации. Основываясь на этих данных Л. Збиковски считает, что такой единицей в музыке, соответствующей базовому урону, является *мотив*. Он есть самая малая узнаваемая часть музыкального произведения, но сам по себе состоит еще из более мелких единиц и в то же время является частью более крупных фраз и предложений. «Понимание музыки начинается на мотивационном уровне, поскольку такой уровень максимизирует как эффективность, так и информативность. Кроме того, по-видимому, существует ряд корреляций между музыкальными мотивами и категориями базового уровня. Оба имеют дело с целым, а не с частями этого целого; форма (будь то визуальное свойство или слуховой аналог) важна для обоих; и оба подвержены влиянию опыта. Наконец... они являются когнитивными конструкциями относительно высокого уровня (как и категории базового уровня)» [6. Р. 34].

Мотив является довольно гибкой единицей, подверженной варьированию, и в ходе развертывания музыкальной структуры может меняться. Особенности обработки мотивных структур диктуются фактором времени, условиями самого звучания. Приоритет обычно отдается тем видам, которые встречаются в начале произведения. Однако и обратная ситуация не исключена, когда в ходе развертывания музыкальной формы наше итоговое представление о том, какой же мотив является центральным, изменится. Демонстрация различного количества вариаций в используемых мотивах актуализирует вопрос того, что является типичным для данной категории, открывая путь к пониманию принципов музыкальной организации произведения.

В то же время музыкальные категории не исчерпываются понятием мотива и могут возникать фактически вокруг любого набора взаимосвязей, подходящих для того или иного случая. Это может быть аккорд или гармоническая последовательность, остинатная фигура, тембровый комплекс, более того, это могут быть категории, выходящие за пределы чисто музыкального (особенно в синтетических жанрах), и т.п. Однако во всех случаях «выбор и структура соответствующих музыкальных категорий будут определяться глобальными концептуальными моделями, относительно которых формируются локальные модели для каждой категории» [6. Р. 59]. Таким образом категоризация становится важным компонентом осмысления музыки, лежит в основе формирования концептуального знания, вбирающего процесс распознавания взаимосвязей между разными категориями.

Но как же может решаться вопрос относительно такой общей категории, как повтор, которая в музыке имеет, несомненно, важное значение на разных уровнях и в разных масштабах, а также связана с аспектами восприятия и мышления? Для этого обратимся к двух теоретическим работам, рассматривающим повтор как главный объект дискурса, но предлагающим противоположные подходы к его практическому применению.

В первой из них, британского исследователя Адама Окельфорда «Повторение в музыке. Теоретические и метатеоретические перспективы» [7] (с которой мы уже знакомили читателя в своих предыдущих публикациях), повтор выступает прежде всего как средство организации музыкального порядка, а также прием сегментации элементов музыкального текста. В аналитическом плане это хорошо заметно, когда автор прибегает к методам «теории рядов»,

взятых из работ А. Форта, и пытается применить их к анализу серийной музыки. Один из вариантов такого подхода показан Окельфордом при анализе пьесы Шёнберга соч. 11 № 1, где через отношения повтора в музыкальной структуре устанавливается связь между начальным трехзвучным мелодическим мотивом (состоящим из м. 3 и м. 2) и другими производными от него мелодико-гармоническими элементами пьесы. Однако проведенные аналитические операции по сегментации материала и других итерационных процедур приводят к очевидным сложностям, поскольку дают только картину исчисляемых повторов внутри музыкальной структуры, но не отвечают на вопрос, как же в действительности слушатель постигает эти закономерности. Это отмечает и сам Окельфорд, он пишет: «Строго логические подходы к анализу музыки (такие, как система „имбрикации“ А. Форта, заключающаяся в систематическом извлечении *рядов* из любого места, использующего дискретные значения высоты) чреваты трудностями. Поскольку они вызывают неуправляемое количество информации, подавляющее большинство которой не имеет никакого отношения к музыкальному опыту, перцепционно или даже концептуально. То есть наше восприятие структуры гораздо более ограничено, чем наша способность концептуализировать её» [7. Р. 116]. И, соответственно, возможность аналитической (математической) идентификации звуковысотных отношений не означает их обязательной релевантности с точки зрения процесса восприятия.

«В большей степени это является следствием ориентированности... теории на принципы *интенциональной логики*, направленной на презентацию смысловых отношений через формализованный синтаксис, внешние референты при этом отсекаются [8. С. 209]. В то же время представленный Окельфордом подход дает возможность показать четкую системную организацию музыкального целого и дать ему рациональное обоснование с хорошо установленной субординацией между элементами системы, что в целом способствует обогащению аналитических аспектов современного музыкознания.

В отличие от британского исследователя Елизабет Хельмут Маргулис в книге «На повторе. Как музыка играет разумом» [9] отчетливо обозначает трен в сторону «психологии музыкального повторения», эмпирических исследований поведения слушателей и теорий, которые могут возникнуть на основе этих данных, сочетая психолингвистику, нейробиологию и когнитивную психологию. Контекстные моменты, высеченные исследователем, заостряют не столько особенности структурной организации музыкальных произведений, сколько различные проявления повторения, учитывающие и ситуацию музыкального восприятия слушателем произведений в концертном зале, и более широкий контекст приложения повторности, выходя в сферу обучения, функционирования повтора в словесном языке (речи), в социально значимых явлениях.

В большинстве разделов монографии рассматриваются явления, свойственные широкому кругу людей, не обязательно профессионально связанных с музыкой, но чувствующих ее влияние в тех или иных ситуациях, таких как участие в ритуале, в различных совместных массовых формах музицирования, игровых практиках, или же испытывающих на себе психологический эффект самопроизвольно повторяющейся музыки (эффект «ушного червя» (ear worms)), а также другие ситуации повторного прослушивания произведе-

дений. Все они, в той или иной степени использующие опыт повторения, помогают выявить новые аспекты, связанные с восприятием и осмыслением повтора в музыке.

Соответственно, при таком подходе повтор выступает скорее как психический инструмент, как прием, который дает возможность схватывать и обнаруживать детали, фиксировать звуковые паттерны, стимулировать память и тем самым облегчать процесс обучения, помогать выстроить новое знание о произведении. Рассматривая повторение с психологической точки зрения, Маргулис отмечает очевидное его влияние при ориентире слушателей в музыке. При этом в процессе восприятия повторных музыкальных сегментов разного масштаба констатируется подтвержденный экспериментально факт того, что «повторяющиеся воздействия вызывают смещение внимания с более локальных уровней музыкальной организации на более глобальные» [9. Р. 9]. Тем самым по мере повторения музыки слушатели получают доступ к более тонким деталям, нюансам, а поведенческие данные свидетельствуют о том, что люди действительно используют обнаружение повторяющихся паттернов при сегрегации слухового потока.

Эксперименты, проводимые Маргулис, также подтверждают влияние повторов на опыт слушателя даже при условии трудной идентификации возвращающихся композиционно-логических единиц. «Простое введение повторения заставило слушателей сообщать о возросшем удовольствии, интересе и впечатлениях от художественного замысла при восприятии современных музыкальных произведений» [9. Р. 156]. Однако в целом Маргулис акцентирует момент того, что повторяющаяся природа музыки иллюстрирует в большей степени *эстетическую функцию*, связанную не столько с возрастающим знанием о произведении, сколько с растущим чувством присутствия в музыке. Так, известно, что вовлеченность слушателя часто подкрепляется различными моторно-двигательными реакциями на музыку, где повторное прослушивание также позволяет закрепить подобные двигательные процедуры. Это наблюдение приводит Маргулис к более глубокому воплощению понимания музыки, лежащего не только в уме (в плоскости языка), но и собственно в теле. «Постепенно делая все больше и больше временной структуры пьесы доступной для предсказания и представления при повторных экспозициях, многократные слушания могут способствовать своего рода сенсомоторной связи, называемой гравом или потоком и широко оцениваемой как приятная... А грав (groove) имеет тенденцию заставлять людей чувствовать себя так, как будто они были „частью музыки“» [9. Р. 112]. При этом слушатель может и не осознавать этот момент своего вовлечения, это так называемое «неявное знание» остается в значительной степени невербализованным и неконцептуализованным, сохраняя богатство пережитого опыта. «При повторных прослушиваниях имплицитные знания человека возрастают гораздо быстрее, чем эксплицитные. Таким образом, его чувство ориентации внутри произведения, его чувственное понимание возрастает, но без ожидаемого связанного с этим увеличения концептуального понимания» [9. Р. 168]. Это, по мысли автора книги, влияет и на факторы повторяющегося поведения при прослушивании музыки.

Большинство аспектов работы Маргулис сконцентрированы вокруг точного (буквального) повторения, впрочем, не обходит автор и проблему варь-

ирования, строящуюся на сочетании повторения и различия. Вариация в некоторой степени имитирует двунаправленность процесса восприятия сверху вниз к более тонким деталям и снизу вверх к масштабным структурным компонентам. Вариативность как бы «берет» изменчивые качества, которые слушатель обычно накладывает на музыку, и «перемещает» их в саму музыку. Экспериментальные данные по восприятию сходства Ирены Дельеж (Irene Deliege), на которые также опирается Маргулис, подтверждают, что слушатели способны распознавать тему в ее вариациях (при условии, что они подвергались неоднократному воздействию этой темы) и, с другой стороны, на основе отдельных приемов абстрагировать тематическую категорию из суммы нескольких элементов, принадлежащих тому или иному семейству. Важнейшим фактором здесь является заметность признаков для оценки сходства, а также повторение как таковое, подчеркивающее инвариантность тех элементов, которые определяют категорию.

Это позволяет описывать и осмысливать более сложные ситуации музыкального контекста, когда повторение многосоставно, насыщено изменениями. Л. Збиковски пишет: «Такой подход может охватить широкий диапазон параллелизма, рассматриваемого Лердалем и Джекендоффом (при этом суждения о параллелизме становятся эквивалентными оценкам степени принадлежности к категории), и это также дает возможность подумать о том, что Киви назвал буквальными повторениями (поскольку повторяющиеся утверждения идентичных членов категории предполагают, что они в некотором роде более значимы, чем другие члены). С одной стороны, следует признать, что понимание повторения с точки зрения процессов категоризации усложняет эмпирическое исследование феномена повторения; с другой стороны, процессы категоризации тесно связаны с процессами памяти и суждениями о сходстве, которые вносят свой вклад в своеобразие человеческого познания» [10. P. 128].

Таким образом, подтверждается связь повтора в различных аспектах активности индивида с психологическими процессами восприятия, организации и осмысления музыки, ее коммуникативных и эстетических функций. Вовлеченность индивида в музыку посредством повторения позволяет не только искать его смысловые корреляты в эмоционально-психологических механизмах психики, но осознавать связь с более широкой сферой социально значимых актов, действий, решений, т.е. в сфере жизненного опыта. Это дает возможность видеть в повторе некую точку схождения тех или иных жизненных ситуаций (задействующий опыт повторения, например, в языковом общении, совместном музицировании, в ситуации игры) и собственно процесса восприятия музыкальных произведений, их разучивания или же концертного исполнения.

В связи с вышеизложенным с учетом актуальных современных теоретических воззрений на повтор, формирующих достаточно полярные подходы к его осмыслению, процесс категоризации относительно самого повтора предстает с разных позиций.

Выявление повтора как системного принципа музыкальной структуры формируется независимо от восприятия субъекта. На первый план выходят количественный показатель, масштаб повторяемых единиц и то, как они распределяются по всей структуре, т.е. фактор времени и пространства. Тогда в

контексте структурализма категория повтора вбирает в себя большой класс структур на основе дуализма *равенства / неравенства* (что выражается через формулу $a = a$ и $a \neq a$). Именно он (этот класс структур) обеспечивает полный экстенционал всех возможных смысловых отношений элементов системы, значения которой могут достигать при этом высокого уровня логико-математического обобщения.

С позиции психологии приоритетным в категоризации повтора становится врожденная способность человеческого сознания к выявлению отношений тождества и различия, выступающая как определенный индикатор, удостоверяющий разумность рефлексии, осуществляемой человеком. Следовательно, первостепенное значение приобретает человеческая память, определяющая собственно то, что остается после регистрации субъектом тех или иных видов повтора. В ходе категоризационного процесса происходит уточнение признаков и свойств повтора, появляется возможность рассматривать их как существенные и уверенно воспроизводимые, и, соответственно, повышается способность определения конкретного вида повтора, принадлежащего общей категории, но имеющего набор локальных присущих только ему признаков повторности.

Д. Левитин подчеркивает: «Память влияет на восприятие музыки настолько сильно, что можно без преувеличения сказать, что музыки без памяти не было бы вовсе. Как отмечают многие теоретики и философы... музыка основана на повторении. Мы способны воспринимать ее лишь потому, что запоминаем только что услышанные звуки и соотносим их с теми, которые слышим прямо сейчас. Группы нот – музыкальные фразы – впоследствии могут появиться в вариации или транспозиции песни, и они задействуют систему памяти одновременно с активизацией эмоциональных центров... Повторения, искусно примененные композитором, приносят нашему мозгу эмоциональное удовлетворение и делают процесс прослушивания музыки чрезвычайно приятным» [3. С. 242].

В то же время, учитывая подвижность самих категорий, расплывчатость их границ, доказанную психологами и лингвистами, а также, с другой стороны, возможность проявления у человека высокого уровня мыслительного процесса, когда можно определить, что объекты, различающиеся по своему внешнему облику, могут иметь одинаковую природу, открывается способность категоризации как когнитивного процесса. Это дает возможность не только простого наблюдения и анализа опознанных объектов и их повторений, определяя точность или изменчивость воспринятых явлений, но и их модификации, дополнения и даже нового конструирования самих категорий, что в общем может быть расценено как непосредственное проявление творческого процесса. А сама категория, в данном случае категория повтора, превращается в открытую понятийную систему, направленную на обретение нового знания.

В этом смысле профессиональная деятельность композитора создает благоприятную почву для проявления разных аспектов категоризации повтора, поскольку соединяет в себе рациональную логическую основу с психоэмоциональным слышанием звуковой материи, заостряя в разных ситуациях творческой работы разные свойства как в плане усиления логико-конструктивных черт композиции, так и ее интуитивного слухового пости-

жения. Другая сторона демонстрирует взгляд сверху, поскольку выходит на уровень взаимодействия разных систем (в том числе и не музыкальных), адаптируя возможное применение повтора в контексте конкретной художественной задачи, встающей перед автором в ходе реализации его творческого замысла.

Список источников

1. Молчанов А.С. Категоризационные аспекты композиторского мышления (на примере творчества новосибирского композитора Сергея Тосина) // Вестник музыкальной науки. 2013. № 1. С. 65–69.
2. Брунер Дж. Психология познания (за пределами непосредственной информации). М. : Прогресс, 1977. 412 с.
3. Левитин Д. На музыке: наука о человеческой одержимости звуком / пер. с англ. А. Поповой. М. : Альпина нон-фикшн, 2022. 433 с.
4. Амрахова А.А. Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки: на примере творчества азербайджанских композиторов : дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2005. 326 с.
5. Иванченко Г.В. Психология восприятия музыки: подходы, проблемы, перспективы. М. : Смысл, 2001. 264 с.
6. Zbikowski L.M. *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. New York : Oxford University Press, 2002. 360 p.
7. Ockelford A. *Repetition in music: theoretical and metatheoretical perspectives*. Royal Musical Association monographs; no 13. London : Ashgate Publishing Limited, 2005. 168 p.
8. Молчанов А.С. Зигонический и незигонический анализ. Два взгляда на сонату Моцарта // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 44. С. 197–211.
9. Margulis E.H. *On Repeat: How Music Plays the Mind*. Oxford and New York : Oxford Univ. Press, 2014. xi, 204 p.
10. Zbikowski M. Lawrence. Review. *On Repeat: How Music Plays the Mind*. By Elizabeth Hellmuth Margulis // *Music Theory Spectrum*, 2017. Vol. 39, issue 1. P. 124–130.

Reference

1. Molchanov, A.S. (2013) Kategorizatsionnye aspekty kompozitorskogo myshleniya (na primere tvorchestva novosibirskogo kompozitora Sergeya Tosina) [Categorizational aspects of composer's thinking (a case study of the works of Novosibirsk composer Sergey Tosin)]. *Vestnik muzykal'noy nauki*. 1. pp. 65–69.
2. Bruner, J. (1977) *Psikhologiya poznaniya (za predelami neposredstvennoy informatsii)* [Psychology of Cognition (Beyond the Immediate Information)]. Moscow: Progress.
3. Levitin, D. (2022) *Na muzyke: nauka o chelovecheskoy oderzhimosti zvukom* [This is Your Brain on Music: The Science of a Human Obsession]. Translated by A. Popova. Moscow: Al'pina non-fikshn.
4. Amrakhova, A.A. (2005) *Kognitivnye aspekty interpretatsii sovremennoy muzyki: na primere tvorchestva azerbaydzhanskikh kompozitorov* [Cognitive Aspects of the Interpretation of Contemporary Music: A Case Study of the Works of Azerbaijani Composers]. Art History Dr. Diss. Moscow.
5. Ivanchenko, G.V. (2001) *Psikhologiya vospriyatiya muzyki: podkhody, problemy, perspektivy* [Psychology of Music Perception: Approaches, Problems, Perspectives]. Moscow: Smysl.
6. Zbikowski, L.M. (2002) *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. New York: Oxford University Press.
7. Ockelford, A. (2005) *Repetition in Music: Theoretical and Metatheoretical Perspectives*. London: Ashgate Publishing Limited.
8. Molchanov, A.S. (2021) Zygonic and Non-Zygonic Analysis. Two Views on Mozart's Sonata]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kulturologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 44. pp. 197–211. doi: 10.17223/22220836/44/15
9. Margulis, E.H. (2014) *On Repeat: How Music Plays the Mind*. Oxford & New York: Oxford University Press.

10. Zbikowski, L.M. (2017) Review. On Repeat: How Music Plays the Mind. By Elizabeth Hellmuth Margulis. *Music Theory Spectrum*. 39(1). pp. 124–130.

Сведения об авторе:

Молчанов А.С. – кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой теории музыки и композиции Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки (Новосибирск, Россия). E-mail: mas-composer@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Molchanov A.S. – M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: mas-composer@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 17.02.2025;
одобрена после рецензирования 08.04.2025; принята к публикации 14.10.2025.
The article was submitted 17.02.2025;
approved after reviewing 08.04.2025; accepted for publication 14.10.2025.*