

This paper is devoted to the issue of national jazzology – the research of the features of activity of the most efficient and effective, enlightenment-propagandist center of jazz art – jazz clubs, which have initiated many of the jazz festivals and thus greatly contributed to the development of the jazz-festival movement in Ukraine.

Key words: jazz clubs, jazz festivals, jazz-festival movement, propaganda of jazz art.

УДК 781.2

Ірина П'ятницька-Позднякова

МУЗИЧНИЙ СЕМІОЗИС ЯК ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ ПРОСТІР СМИСЛОУТВОРЕННЯ

У статті зроблено спробу аналізу семіотичних теорій Ф. де Соссюра та Ч.Пірса відповідно до критеріїв вимірювання семіозису та мотивованості означуваного означником, визначено протилежні підходи до операцій зі знаками. З'акцентовано увагу на семіотичному підході у дослідженні знакових процесів та взаємодії між знаками, що дозволяє виокремити механізми їх функціонування в ієрархії певної системи. В екстраполяції на музичне мистецтво маємо динамічний та цілеспрямований процес музичного семіозису, завдяки чому утворюється гносеологічна реальність по відношенню до її онтологічного виміру, що дозволяє розкрити процеси утворення особистісних смислів у музичному континуумі.

Ключові слова: семіозис, знак, сигніфікація, денотація, смисл, значимість.

Концептуальне дослідження семіозису як процесу породження значення почалося у другій половині ХІХ – початку ХХ ст. у працях Ч. Пірса, Ч. Морріса, Ф. де Соссюра, У. Еко та їх послідовників. Проте, основні положення вчення про знаки були сформульовані давньогрецькими стоїками, спектр тлумачень яких мав доволі широкий діапазон.

Термін «семіозис» було застосовано Чарльзом Пірсом в контексті цілісної теорії знаків і знакових систем¹¹, а перша спроба класифікувати знаки була зроблена у праці «О новом списке категорий» (1867), де знак представлений як тріадне співвідношення репрезентамена, об'єкта та інтерпретанти: «Те, що він заміщує, зветься його об'єктом; те, що він передає – його значенням; ідея яку він породжує, зветься його інтерпретантом» [5, с. 48]. Таким чином знак, з точки зору Ч.Пірса, пов'язує три корелята у тріадичному відношенні, а саме: власне знак (або репрезентамен, що є тим об'єктом, який сприймається та функціонує як знак), об'єкт, до якого відсилає знак та інтерпретанту. Відповідно, знакова ситуація має три типи функціональних відношень, а саме по відношенню до себе, до об'єкта та інтерпретанти. Зауважимо, що Ч.Пірс не отожднює повністю знак і репрезентамен, при цьому під останнім розуміє більш широке поняття, що означає знак, що перетоплений у мисленнєвій діяльності, в той час як знак мислить як репрезентамен з уявною інтерпретантою. Оскільки кожен знак проводить інтерпретанту яка є репрезентаменом наступного знаку, то процес семіозису виявляється послідовним рядом інтерпретант, динамічним процесом інтерпретації знака. Отже, семіотика Ч.Пірса робить акцент на семіозисі як процесі означування, сполученні об'єкта й деякого уявлення, основою якого є вчення про три універсальні категорії: якості (первинності), відношення (вторинності) і репрезентації (третинності). В концепції Ч.Пірса семіозис це процес, в контексті якого знак надає когнітивний вплив на інтерпретатора, а предметом семіотики стають не знаки, а процеси семіозису.

Голандський лінгвіст Dinda L. Gorlee у своїй праці «Broken Sings: The Architectonic Translation of Peirce's Fragments» з'акцентував увагу на тому, що відповідно до теорії Ч.Пірса, семіотичний процес має три координаційні центри, а саме об'єкт (un oggetto (segno), ідею (un pensiero o idea), що діє у якості посередника (interpretante) і значення (significato) першого знака (об'єкта)» [12]. Тобто, з точки зору Ч.Пірса знаки мають три основні види позначення, або «репрезентативні якості», засновані на різних взаємовідносинах між означуваним та означником, де сам механізм позначення є реалізацією смислу. Ч.Пірс вводить три класи репрезентаментів (трихотомію знаків), а саме прості знаки (або субститутивні), подвійні (інформаційні) та потрійні (умовиводи), які можуть функціонувати автономно.

© П'ятницька-Позднякова І., 2015.

¹¹ Сам термін «семіозис» було запозичене Ч.Пірсом з трактату філософа-епікурейця Філодема

Семіотична теорія Ч.Пірса у подальшому отримала лінгвістичну рецепцію у працях представника празької школи Р.Якобсона, який пояснив суть класифікації знаків Ч.Пірса та виокремив на її основі три типи знаків, зокрема *знаки-індекси* (за тотожністю), *знаки-ікони* (за суміжністю), *знаки символи* (за згодою) та явище діаграматичного іконізму. Дослідник вважав, що виокремленні три типи знаків не є константами, а можуть поєднуватися в різних варіаціях.

Суттєвим внеском Р.Якобсона у подальшу розробку знакової теорії було питання лінійності знаків, що вперше було заявлено у праці «К вопросу о зрительных и слуховых знаках». Аналізуючи зорові та слухові знаки дослідник підкреслював, що на відміну від зорового знаку, який складається з ряду одночасових складових, слухові знаки складаються з серії послідовних складових і хоча у побудові музичних структур значна роль належить одночасовості, це не виключає послідовності в їх побудованні, що не може сприйматися як лінійність. Отже, основним принципом побудови слухових знаків, на думку вченого, є послідовність що має «иерархическую организацию и дискретные элементарные компоненты, необходимым образом отобранные и организованные для достижения поставленной цели» [11, с. 86].

Свого подальшого розвитку семіотичні ідеї Ч. Пірса набули у працях американського філософа Ч.Морріса, який в одному з підрозділів праці «Основи теорії знака» писав: «Процес, у якому щось функціонує як знак, можна назвати семіозисом... [який] ... містить три (або чотири) чинники: те, що постає як знак; те, на що вказує знак; вплив, через який відповідна річ виявляється для інтерпретатора знаком. Ці три компоненти семіозису можуть бути названі відповідно знаковим засобом (або знаковосієм) (sign vehicle), десигнатом (designatum) та інтерпретантом (interpretant), а як четвертий чинник може бути введений інтерпретатор (interpreter)» [3, с. 47]. Таким чином, процес семіозису представлений ним як відношення між самими знаками, об'єктами та інтерпретаторами.

На відміну від Ч.Пірса, в концепції Ф.де Соссюра знак тлумачиться як поєднання поняття з акустичним образом та стверджується реляційний характер будь-яких мовних значимостей. Тобто, знак є елементом системи, який може бути виділений тільки в опозиції до інших елементів знакової системи, або завдяки відмінностям у порівнянні з іншими елементами. Однією з головних характеристик мовного знака, відповідно до концепції Ф. де Соссюра, є довільність, немотивованість: «Связь, соединяющая означающее с означаемым, произвольна» [7, с. 70]. Означуване постає тільки через означник, як чуттєво фіксований сегмент знака, який вчений назвав «акустичним образом», підкреслюючи не звучання, а уявлення про нього. Специфічну «матеріальність» звука дослідник мислив як таку, що складається з реального артикулювання й ідеального образу в людській свідомості. Отже, відношення означника до означуваного є процесом означування (*сигніфікації*), який дослідник називав *семіозисом*, де відбувається *денотація* – процес передачі інформації за допомогою своєрідного коду як набору знаків, завдяки чому можна скласти повідомлення, що буде зрозумілим конкретному середовищу.

У другій половині ХХ ст. різниця між діадичною моделлю Ф. де Соссюра та тріадичною моделлю Ч. Пірса ставали предметом аналізу багатьох вчених, зокрема Merrell [14]; Liszka [16]; Parret [17]; Dinda L. Gorlee [12], Fr. V. Gomez [13] та інших. Зауважимо, що семіотика Ч.Пірса спиралася на філософію, логіку та теорію пізнання та розвивалася незалежно від семіотики Ф. де Соссюра, що орієнтувалася на лінгвістичну модель мови. Порівнюючи наукову архітектоніку семіотичних теорій Ф. де Соссюра та Ч.Пірса відповідно до критеріїв *вимірювання семіозису* та *мотивованості* означуваного означником є сенс констатувати, що вони ілюструють різні позиції, хоча в основі обох концепцій лежить розуміння знаку як центральної одиниці семіотики. Попри схожість у визначенні знаку Ч. Пірсом та Ф. де Соссюром, існують протилежні підходи до операцій зі знаками, на яких з'якцентуємо свою увагу.

Теорія Ф. де Соссюра фактично визнає синтактику і семантику, але в ній немає місця прагматиці, виключення якої як третього виміру семіозису робить теорію більш формальною та завершеною у порівнянні з теорією Ч.Пірса, але виключає семіотичне пояснення суттєвих факторів мови. Відповідно до теорії Ф. де Соссюра зв'язок між означуваним та означником конвенціональний, постійний та взаємообумовлений, а процес означування є процесом декодування смислу. Знаки в системі мови, на думку дослідника, не просто існують, а з часом змінюються. Аналіз змін знаків у системі мови дослідник проводив на лінгвістичному матеріалі й дійшов висновку, що в конкретній комунікативній ситуації знак актуалізує свої потенційні можливості, а як результат, значущість знака (*valeur*) може змінюватися від контексту, в якому функціонує цей знак. Потрапляючи у систему знаки набувають додаткові якості, які визначаються їх місцем в цій системі та залежать від того, яку роль в ній відіграють. Поза системою не можливо з'ясувати зв'язок знака з іншими знаками, або визначити

рівень його інтерпретації в динаміці змін семіотичної системи. Отже, будь-який знак, включений у систему несе як зовнішній (по відношенню до системи), так і внутрішньосистемний смисл.

Отже, Ч.С.Пірс, на відміну від Ф.Соссюра, розглядає знак у процесі його функціонування, що і визначає його структуру, яка включає передумови, об'єкт та мислення індивіда, який його сприймає. Знак, з точки зору дослідника, «заміщує (stands for) собою щось для когось в певному відношенні або якості. Він адресований комусь, тобто створює у розумі цієї людини еквівалентний знак, або «...» більш розвинений знак» [4, с. 48]. Знак, який він створює, дослідник називає інтерпретантом першого знака, а сам знак заміщує собою свій об'єкт, але не у всіх відношеннях, а відсилаючи до певної ідеї, яку називає репрезентаменом (ground). Таким чином, знак який адресований суб'єкту та знак який відтворюється у процесі мислення, не можуть бути абсолютно тотожними, що свідчить про варіативність процесу означування. Інтерпретант це не тільки індивідуальний знак, що виникає у процесі комунікації, а узагальнююча одиниця, яка включає усю сукупність афективних, узуальних та індивідуальних значень самого знака.

Однією зі складових знака, з точки зору Ч.Пірса, є об'єкт (фізична та мисленнева реальність), що розуміється як корелят знака. З точки зору дослідника існує два класи об'єктів: *безпосередній об'єкт* (який репрезентує сам знак) та *опосередкований (динамічний) об'єкт* (який знаходиться поза межами знаків), що «визначає знак як свою репрезентацію» [4, с. 304]. Безпосередній об'єкт не включається у все розмаїття смислів, що потенційно вміщені в динамічному об'єкті, а лише такі якості, дії та закономірності, які відображає сам знак. Відповідно до тих дій, які продукує (виробляє) знак, Ч.Пірс розрізняє динамічний, безпосередній та кінцевий (фінальний) інтерпретанти, що органічно виходять з його уявлення про три модуси суцього «...як дійсного факту» [4, с. 7]. Відповідно до цього:

– *безпосередній інтерпретант* розуміється як можливість реалізації дії, існує як потенційна можливість детермінована самим об'єктом за посередництвом знака: «...будь-який знак повинен мати власну, йому притаманну інтерпретативну здатність перш ніж він отримає будь-якого інтепретатора» [4, с. 320];

– *динамічний інтерпретант* розуміється як дія, що вже відбулася у процесі комунікації і «шляхом досвіду пізнається у акті інтерпретації» й відмінна від «будь-якого іншого» [4, с. 320];

– *фінальний інтерпретант* – розуміється як закономірність, що витікає з повторюваності вживання знака, тобто смисл в результаті семіозису стає загально визнаною нормою: «результат, до якого будь-який інтерпретатор повинен прийти, якщо знак розглянутий у повній мірі» [4, с. 320].

Термін «інтерпретанта» Ч.Пірс використовує замість поняття «значення», «смисл» та проводить паралелі між поняттями «*безпосередня інтерпретантя*» та «*смисл*», «*кінцева інтерпретанта*» та «*значимість*». З точки зору дослідника, поняття «значення» та «динамічна інтерпретанта» співпадають, оскільки вони є «результатом впливу знака на індивідуальну свідомість» [4, с. 318]. Отже, якщо з точки зору Ф. де Соссюра смисл та значення є елементами значення знака, то відповідно до концепції Ч. Пірса *смисл* (тобто безпосередня інтерпретанта) та *значимість* (фінальна інтерпретанта) мають прояв у *значенні* (динамічній інтерпретанті), у кожному конкретному комунікативному акті, поза яким смисл є лише потенційним та вміщує усі можливі варіанти тлумачення знака інтерпретатором. В такому контексті процес *означення*, з точки зору Ч.Пірса, є мотивованою позамовною реальністю та варіативністю операціональних якостей об'єкта наділення знака певним варіативним смислом, який у процесі комунікації може призвести до появи смислового інваріанта (фінальної інтерпретанти).

З точки зору Ф. де Соссюра знак потенційно містить у собі смислове значення, а значимість є еквівалентом цінності слова для системи мови в цілому, а не тільки для кожної знакової одиниці окремо». [7, с. 116]. Дослідник пояснює, що значимість залежить «від правил гри, що існують ще до початку партії і зберігаючи свою силу після кожного ходу» [7, с. 91] та пов'язана «з реальними речами та з їх звичайними відносинами», може вар'юватися у часі і «в кожний даний момент «...» залежить від системи співіснуючих з нею інших значимостей» [7, с. 82]. Отже, якщо з точки зору Ч.Пірса закономірною є кореляція між поняттями «значення» та «динамічна інтерпретанта», то для Ф. де Соссюра «значення» є еквівалентним означуваного знака, що реалізується у процесі мовлення. В такому контексті семіозис як процес означування є напрямом руху інформації від безпосередньої через динамічну до кінцевої інтерпретанти (в термінології Ч.Пірса), або від смислу через значення до значимості (в термінології Ф. де Соссюра).

Наприклад, динамічний об'єкт – музична культура певного періоду, а перед комунікаторами

стоїть завдання зрозуміти напрям в якому відбувався її розвиток, що є аспектом значення та основою для конструювання узуального знаку. Основа може бути описаною у вигляді *безпосереднього інтерпретанта*, що включає усі характеристики цих змін, властиві певному періоду музичної культури. *Динамічна інтерпретанта* актуалізує з усього розмаїття потенційної інтерпретації лише ті смисли, на які комунікатору необхідно звернути увагу (окремі музичні події, характеристики, аспекти тощо). Реконструюючи повідомлення комуніканти акцентує увагу саме на визначених характеристиках, або навпаки, виокремлює інші характеристики (*динамічна інтерпретанта*), або звертає увагу на інші характеристики (зміни, які відбулися, або результат цих змін). Власне на цьому, за Ч.Пірсом, будується *варіативність процесу означування*, що не виключає внутрішньої мотивованості знака та взаємозалежності усіх його компонентів: *основи – об'єкта – інтерпретатора*, зв'язок між якими багатовалентний, але мотивований операціональними діями зі знаком.

Семіотичний метод набув універсальності та дозволяє його використовувати майже у всіх сферах діяльності, завдяки чому можна віднайти знакові процеси та взаємодії між знаками, виокремити механізми їх функціонування в ієрархії певної системи. Оскільки будь-яка семіотична система характеризується структурованістю та повторюваністю, що робить її більш гнучкою для користування, то сенс існування будь-якої знакової системи полягає в тому, щоби перевести явище онтологічної дійсності у терміни іншої системи, перейти на інший знаковий рівень, де можна оперувати не реальними предметами та явищами, а тільки знаками. В екстраполяції на музику маємо процес пізнання, що дозволяє трактувати її явища у формі знакових систем. Виникає наступний етап пізнання музичного мистецтва, що може бути виражений різними знаками, завдяки чому утворюється вторинна (похідна, гносеологічна) реальність по відношенню до її онтологічного виміру. Власне така нова реальність і дозволяє осмислити її, проникнути у суть явищ, що вивчаються. Отже, музичний семіозис в своїй сутності є процесом смислоутворення (народження смислів) у музичному просторі культури.

Процес музичного семіозису має кілька вимірів, а саме:

– *синтактичний*, що досліджує взаємозв'язки між знаками музичної мови та мовленням.

За Ч. Моррісом, синтактика «це вивчення знаків та їхніх сполучень, організованих відповідно до синтактичних правил» [3, с. 57], тому логічний синтаксис зосереджується на логіко-граматичній структурі мови, що розглядається як сукупність об'єктів, пов'язаних між собою. Загалом, проблема музичного синтаксису в контексті співвідношення граматико-синтаксичної залежності «у співвідношенні запитання / відповіді, в градаціях устою / не устою» [8, с. 44], була заявлена німецькими теоретиками вже у другій половині XVIII ст., на що звертає увагу у своїй монографії «Феномен музики» В.Холопова. Це спричинилося до формування «класичного музичного синтаксису, що знайшло свій вираз у строгих і чітких мотивно-фразових конструкціях, у структурі «метричного періоду» [8, с. 44]. Загалом все XVIII ст., як зауважує дослідниця, пройшло під гаслом «звуко-мовлення» (Klang-Rede), прикладом якого може бути виникнення знаків пунктуації в музичному мистецтві у творчості Франсуа Куперена. У подальшому проблематика музичного синтаксису набула свого розвитку у теоретичних розвідках епохи Просвітництва та виявилася внутрішнім стрижнем музики сучасності. В. Холопова зазначає, що коли композитори XX ст. звернулися до сонорики, то побачили зникнення синтаксичних структур в потоці звукової фарби, що могло спричинитися «...до перетворення музики із самостійної у декоративно-прикладну» [8, с. 45].

– другий вимір музичного семіозису – *семантичний*, як процес конструювання музичних смислів і розуміння значення цих конструкцій, відповідно до якого встановлюються відношення між музичним змістом і позамузичною реальністю.

За Ч. Моррісом, семантика «має справу з відношенням знаків до їхніх десигнатів й тим самим до об'єктів, які вони позначають (денотують) або можуть позначати (денотувати)» [3, с. 63]. Відповідно до концепції Ч.Морріса існує чиста й дискриптивна семантика, що вивчають різні вимірювання семіозису. Зокрема, перша розробляє термінологію, а друга вивчає реальні прояви цього вимірювання. Акцентуючи увагу на проблемі означування як десигнації, Ч.Морріс формулює проблему семантичного правила, що вказує за яких умов знак застосовується до об'єкта (або ситуації) та встановлює відповідність між знаками.

Ч.Морріс вказував на залежність семантики від синтактики: «для того щоб можна було говорити про відношення знаків до об'єктів, які вони позначають, потрібно мати можливість якось вказати і на знаки, і на об'єкти, тобто необхідно мати мову синтактики й так звану «мову речей» (тобто мову семантики)» [3, с. 64]. Завдання музичної семантики полягає у визначенні якості і

специфіки значень текстових структур, що дозволяє досягнути смислу твору, завдяки чому музичний твір мислиться як система значеннєвих вібрацій елементів його складників. В такому контексті *проблема змісту, значення та смислу постають як ключові чинники музичного семіозису в його семантичному вимірі.*

– третій вимір семіозису – *прагматичний*, що безпосередньо пов'язаний з проблемою оцінки твору та його інтерпретацією.

Прагматичний вимір передбачає стосунки між учасниками діалогічних взаємин (автор – виконавець – слухач), де естетичне переживання, оцінка й розуміння цілісного твору народжується саме в контексті музичного діалогу [2], тому має два аспекти: напрям від світу й творця до знака-твору та від твору-знака до соціуму, споживача.

Для того, щоби описати процес музичного семіозису у категоріальних поняттях необхідно взяти за основу принцип формальної аксіоматики¹².

В контексті семіотичного підходу виокремлюємо концепти, що визначають її зміст та сутність, а саме *знак, знакова система і семіозис* як процес смислоутворення. Застосування методів семіотичного аналізу до музичного мистецтва полягає в тому, щоби його зміст виразити в знаках більшого ступеню абстрактності з іншими логічними зв'язками між елементами, що дозволить виокремити концептуальну базу та перевести її в іншу систему координат. Музичні знаки також можна об'єднати у систему, що може бути названа образною, де знак-образ ємкий за ступенем абстракції та включає у себе більший об'єм інформації. Знаки семіотичної системи образного типу віддалені від свого денотату, як образ від свого реального прототипу. В семіотичній знаковій системі чим ближче знак знаходиться до свого десигнату, тим він менш абстрактний та менше залежить від знакової системи й навпаки, чим далі від свого денотату – тим більше залежить від семіотичної системи.

На думку дослідника Я. Йранека процес музичного семіозису пов'язаний з інтонаційним процесом: «... у музиці відбувається процес художнього семіозису, що являється інтонаційним процесом» [15, с. 93], що «починається з субінтонаційних елементів та пов'язаний з формуванням індивідуалізованих інтонацій – семантем» у результаті чого сприйняття музики виявляється пов'язаним із суб'єктивною інтерпретацією та відповідно сам зміст музичного мистецтва набуває індивідуального характеру: «... у порівнянні з усіма іншими мистецтвами музичний зміст досить широко відкритий для багатосторонньої індивідуалізації» [15, с. 94].

Подібна відкритість музичного змісту (семантики) розкриває тісний взаємозв'язок у процесі сприйняття музики варіантного та інваріантного начал, конотації та денотації. Музыка як семіотична система включає в себе як базисні знаки, що можуть піддаватися розщепленню на менші, або об'єднуватися у більші за об'ємом, так і похідні, а також свою морфологію та граматику з їхніми правилами функціонування та поєднання похідних одиниць у складні синтагми. Музичні знаки є інваріантними структурами, що мають в собі «мовленнєвий підтекст», значення яких спирається на механізм знакової ситуації, що закладений в генезі їх утворення. Так, інтонації з їх морфологічними характеристиками є базисними знаками метасистеми, або похідними, якщо вони утворюють окремі синтаксичні конструкції (акорди, музичні фрагменти). Похідні знаки також виникають від основних підсистем, тому є виключно внутрішньо системними. Чим більший рівень абстрактності семіотичної системи, тим більше втрачається залежність її одиниць від реальності, за рахунок своєї незалежності від самої системи. Власне тоді вступають в силу правила синтаксису, який також оформлюється у вигляді окремої метамови.

Метамова музичної семіотичної системи знаходиться в постійному розвитку, який можна розглядати як розвиток самої системи, яка набуває певної ієрархічності, кожен рівень якої органічно пов'язаний один з одним. Для окремих аспектів музичної мови – *синтактики, семантики та прагматики* – також необхідні свої метасистеми запису та відтворення, виокремлення зв'язків між якими дозволить характеризувати семіотичну систему в цілому.

Отже, музичний семіозис, як процес смислоутворення, є динамічним та цілеспрямованим процесом народження / інтерпретації знака, завдяки чому утворюється вторинна (похідна, гносеологічна) реальність по відношенню до її онтологічного виміру, що дозволяє по новому осмислити сутність музичного явища.

¹² Суть принципу полягає у виокремленні з усіх складових явища виокремлюються тільки формальні, що складають основний понятійний фонд, а решта понять виводяться з основних.

1. Арановский М. Тезисы о музыкальной семантике / М. Г. Арановский // Музыкальный текст: структура и свойства. – М. : Композитор, 1998. – С. 315–345.
2. Капічна О. О. Музичний семіозис ХХ століття як естетичний феномен: автореф. дис. д-ра філософських наук: 09.00.08 / О. О. Капічна. – Луганськ., 2012. – 35 с.
3. Моррис Ч. Основания теории знаков / Ч. Моррис // Семиотика: Антология; [сост. и общ. ред. Ю. С. Степанов]. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М. : Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – 691 с.
4. Пирс Ч. Начала прагматизма / Ч. Пирс. – СПб. : Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000. – 352 с.
5. Пирс Ч. С. Принципы философии / Ч. С. Пирс; [пер. с англ. В. Кирющенко, М. Колопотина]. -- СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – 544 с.
6. Рафикова А. Р. Семантика музыкального текста: философский анализ: дисс. ... канд. филос. наук: 09.00.01 [Электронный ресурс] / Альбина Раилевна Рафикова. – Чебоксары, 2006. – 230 с. – Режим доступа : <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/219005.html#contents>.
7. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики / Ф. де Соссюр. – Екатеринбург : изд-во УрГУ, 1999. – 432 с.
8. Холопова В. Язык музыкальный и словесный: их системное сопоставление / В. Н. Холопова // Слово и музыка : МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 36. – М., 2002. – С. 43–51.
9. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю: [навчальний посібник] / С. В. Шип. – К. : Заповіт, 1998. – 368 с.
10. Эко У. Роль читателя / У. Эко. – М. : «Симпозиум», 2007. – 502 с.
11. Якобсон Р. К вопросу о зрительных и слуховых знаках / Р. Якобсон // Семиотика и искусствометрия. – М., 1972. – 368 с.
12. Dinda L. Gorlee. Broken Sings: The Architectonic Translation of Peirce's Fragments. 2002 – P.65–66 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://docviewer.yandex.ua/?url=http%3A%2F%2Fwin.trad.it%2Fdecandia2.doc&name=decandia2.doc&lang=it&c=565c3e3ec167#_Тoc200084865.
13. Fr. Vicente Gomez La Definicion de la literature y la teoria de los interpretantas de Charles S. Peirce [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://docviewer.yandex.ua/?url=http%3A%2F%2Fruc.udc.es%2Fdspace%2Fbitstream%2F2183%2F8683%2F1%2FC081art22ocr.pdf&name=CC081art22ocr.pdf&lang=es&c=565c8046cbf6>.
14. Floyd Merrell. Peirce, Signs, and Meaning. – University of Toronto, Buffalo, London. – 373 p. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://books.google.com.tr/books?id=mhWmpur20uUC&printsec=frontcover&dq=inauthor:%22Floyd+Merrell%22&hl=tr&sa=X&ved=0ahUKEwin5cCawLHJAhWJFSwKHersAlgQ6AEIJDAA#v=onepage&q&f=false>.
15. Jiranek J. Zu Grundfragen der musikalischen Semiotik / J. Jiranek. – Berlin, 1985. – P. 93–96.
16. Liszka J. Jakob. A General Introduction to the Semeiotic of Charles S. Peirce. Bloomington : Indiana Univ. Press, 1996. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://hosting.uaa.alaska.edu/afjil/LinkedDocuments/LiszkaSynopsisPeirce.htm>.
17. Parret Herman ed. Peirce and Value Theory. – Amsterdam : Benjamins, 1994. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://docviewer.yandex.ua/?url=http%3A%2F%2Fagora.phy.gvsu.edu%2Fkap%2FCSP_Bibliography%2FCSP_norm_bib.pdf&name=CSP_norm_bib.pdf&lang=en&c=5659ea5fd521.

В статті проаналізовані семиотическі теорії Ф. де Соссюра і Ч. Пирса в відповідності з критеріями вимірювання семіозису, визначені протилежні підходи до операцій з знаками. Акцентовано увагу на семиотическому підході в дослідженні знакових процесів і взаємодії між знаками, що дозволяє виділити механізми їх функціонування в ієрархії визначеної системи. В екстраполяції на музикальне мистецтво маємо динамічний процес музикального семіозису, завдяки чому утворюється гносеологічна реальність по відношенню до її онтологічного вимірювання.

Ключові слова: семіозис, знак, сигніфікація, денотація, смисл, значимість

In this article the author attempts to analyze the semiotic theory of Ferdinand de Saussure and Charles S. Peirce in accordance with the measurement criteria of semiosis and motivation marked by meaning. The opposite approaches to operations with signs were defined. The attention is made on the semiotic approach to the study of sign processes and the interaction between the signs, allowing you to identify the mechanisms of their functioning in the hierarchy of a particular system. In the extrapolation to the art of music, we have a dynamic and purposeful process of musical semiosis, thereby an epistemological reality is formed with respect to its ontological dimension that can reveal the processes of personal meanings in the musical continuum.

Key words: semiosis, sign, signification, denotation, sense, significance.