

УДК 801.6+81'22

DOI: 10.17223/19986645/62/2

Е.Е. Бразговская

УВИДЕТЬ ПОНЯТИЕ: ТЕРМИН В ЗЕРКАЛЕ МЕНТАЛЬНЫХ РЕПРЕЗЕНТАЦИЙ

Обосновывается положение о том, что пресуппозицией терминов теории музыки (модуляция и энгармонизм) выступает образ, основанный на восприятии мира сквозь призму человеческой телесности. Основные решаемые вопросы связаны с выявлением образных схем, которые используются музыкантами для объяснения процессов перехода в другую тональность и энгармонических замен. Образ – скрытый семантический шлейф термина, который актуализируется в этимологической биографии слова и ассоциативном анализе.

Ключевые слова: *репрезентация, мультимодальное кодирование, образная схема, скрытый иконизм, ментальная визуализация, теория музыки.*

Предварительные замечания: понятийная карта и методология анализа. Я буду исходить из того, что термины далеко не всегда осознаются носителями языка в качестве скрытых концептуальных метафор. В таком случае мы обычно попадаем в плен привычных стереотипов: в научном дискурсе термин обязательно функционирует как индекс, однозначно и непротиворечиво кодирующий своё понятие. Однако неслучайно, что, интерпретируя, например, модуляцию и энгармонизм, музыканты отмечают иконический (как правило, визуальный) характер процессуальных образов, стоящих за этими понятиями. Образ – это не что иное, как скрытый семантический шлейф термина, который актуализируется в этимологической биографии слова и ассоциативном анализе.

Второе исходное положение касается изначальной полилингвальности человека. Невербальный образ – обязательный, хотя и теневой, спутник слова. Вербальное высказывание функционирует в визуальной / аудиальной / обонятельной / тактильной перспективах. Синестезия, или мультимодальное кодирование информации, может проявляться как бинарное соположение слова и «картинки» (*words as images* у Р. Арнхейма), где один из компонентов представлен в актуальном режиме, а другой имеет ментальную онтологию. Так, читая у И. Бродского «ты узнаешь меня по почерку», я вижу страницу и «вереницы литер, выстроившихся в очередь за смыслом». В тех же «Римских элегиях» (1981) слово сопровождается ментальным образом иной, слуховой, модальности: «Звук, из земли подошвой извлекаемый» [1. С. 431, 432, 475]. Мультимодальная репрезентация мира (актуализированная, например, в оперном спектакле или скрытая, как в эффектах синестезии) неизбежно связана с телесностью человека – восприятием реальности через органы чувств. Как ни парадоксально, образ,

прежде всего визуальный, сопровождает не только слова, обращённые к референтам физического мира, но и знаки с абстрактным значением.

Цель этой статьи – актуализация положения о том, что пресуппозицией музыкального термина может выступать визуальный образ, и в этом случае термин функционирует как скрытая метафора (*term as a hidden metaphorical image*). При этом основание ментальной визуальной «картинки» предуготовано сенсорномоторной активностью человека. В класс таких терминов входят лексемы с процессуальным значением. С когнитивно-семиотической точки зрения восприятие и репрезентация движений, которые совершают объекты физического мира, происходит через призму телесности человека, что и становится отправной точкой образа. Объектом анализа станут два термина-понятия из области теории музыки: *модуляция* и *энгармонизм*, объединённые отношениями *общее* и *частное*. Основные решаемые вопросы связаны с выявлением мультимодальных образных схем, на которые опираются музыканты для объяснения процессов перехода в другую тональность и энгармонических замен. Таким образом, меня интересует возможность «визуализации» теории музыки в практике преподавания сольфеджио и гармонии, а также в решении исполнительских задач.

Эти вопросы будут рассматриваться в рамках когнитивной семиотики музыки [2], когнитивной теории языка [3–5] и когнитивно-семиотических исследований, постулирующих принципиальную полилингвальность человека – механизмы мышления, основанные на дополнительности разносемиотических систем [6–8]. Любому высказыванию предшествуют ментальные репрезентации, которые, будучи основанными на образных схемах, выполняют функцию мостика между чувственным восприятием мира и его «форматированием» в виде текста / текстового фрагмента. Термин «образная схема» впервые появился в работах М. Джонсона и Д. Лакоффа [9–11]. Согласно их концепции схемы как конструкторы являются результатом аналоговой репрезентации пространственных перемещений объектов мира: нечто совершает действия, подобные движениям человеческого тела. Отсюда нет фундаментальной онтологической пропасти между мышлением и телом. Телесность «проявляется» в метафорическом потенциале образных схем, основанием которых, в свою очередь, служит наш сенсорномоторный опыт [12. Р. 349; 13. Р. 158]. Эта идея в качестве внутренней формы вписана в английскую лексему *embodied (meaning is embodied)*: значение явлено в теле знака и в равной степени включает в себя след представлений о телесности человека.

Образная схема (например, модуляция как шаг или перемещение) имеет миметическую природу, поскольку метафорически связывает движение воспринимаемого объекта с жестами субъекта, визуальными картинками, тактильными и другими формами сенсорного опыта, хранимыми в памяти в качестве пресуппозиций. Так схемы организуют структуры понимания: их можно представить в качестве инварианта действий, совершаемых человеком и другими живыми и неживыми объектами. Одновременно образные схемы – основание нашего воображения как метафорического видения мира.

Композиция работы воспроизводит логику самого анализа. Прежде всего, в рамках музыковедческого дискурса определяются термины *модуляция* и *энгармонизм*. Далее в анализе направленного ассоциативного эксперимента систематизируются ассоциации, сопряжённые с этими терминами, поскольку образная схема актуализируется в пространстве вариативных ассоциаций на один и тот же стимул. На основании карты ассоциаций выявляется мультимодальный характер образной схемы, благодаря чему термины получают «эмпирический» шлейф.

Определение терминов-стимулов. В качестве сущностного атрибута музыки *модуляция* (от лат. *modulatio* – соблюдение меры, соразмерность) определяется как её размеренность ритмом, метром, звуковысотными отношениями. Однако чаще всего музыканты пользуются более узким пониманием: модуляция есть переход в другую тональность (из до мажора в соль мажор) или смена лада. Так, многие минорные фуги И.С. Баха завершаются ладовой модуляцией в одноименный мажор. Подобная модуляция характерна и для жанра вариаций у венских классиков, где в одной из вариаций происходит обязательный переход в одноименный минор или мажор. Тембровые и звуковысотные изменения человеческого голоса или музыкального инструмента также могут определяться как модуляции.

Структурными частями тональных трансформаций являются исходная тональность, элемент-посредник (например, аккорд, посредством которого осуществляется переход в модус другой тональности) и тональность, в которой продолжится развитие музыкального нарратива. По способу перехода модуляция может осуществляться как постепенная (подготовленная) и внезапная; по степени «окончателности» перехода можно говорить о собственно модуляции и временном отклонении в другую тональность. При целостном переносе текста или его фрагмента в другую тональность без каких-либо мелодико-гармонических изменений (переносе всех звуков музыкального произведения на любой, кроме октавы, интервал вверх или вниз) модуляцию определяют взаимозаменяемым понятием *транспозиция*. Транспозиция (от лат. *transpositio* – перестановка) используется в качестве учебного задания, а также позволяет исполнять произведение на инструменте другого диапазона или более высоким / низким голосом.

Энгармонизм (от греч. *enarmonios* – согласный, созвучный, стройный) – это особый вид модуляции, где аккорд-посредник оказывается общим для исходной и конечной тональностей. Энгармонизм предполагает антиномию формального и сущностного: за внешним звуковысотным отождествлением звуков или аккордов (например, ре-диез и ми-бемоль) стоит их принадлежность к различным структурным дискурсам (тональностям). В этом смысле энгармонизм – уже модуляция, пока ещё скрытая для слуха, но уже визуально определяемая в нотном тексте. Со времён И.С. Баха композиторы пользуются энгармонической модуляцией для связи отдаленных (по квинтовому кругу) тональностей, поскольку в таком переходе не требуется серия аккордов-посредников. Одновременно энгармонизм позволяет усложнять, казалось бы, замкнутый квинтовый круг: система из 30 ма-

жорных и минорных тональностей расширяется за счёт тональностей, теоретически возможных, но трудных для чтения музыкального текста по причине большого количества знаков альтерации. Если ми мажор имеет 4 диеза в ключе, то энгармонически равный фа-бемоль мажор – уже 8 бемолей.

Определяя модуляцию и энгармонизм, я намеренно редуцирую дискурс употребления этих понятий до теории музыки, поскольку ассоциативный эксперимент предполагает их интерпретацию только в качестве музыкальных терминов. Однако даже поверхностный взгляд на определение модуляции в других сферах знания позволяет выделить общий семантический инвариант: модуляция как изменение-трансформация. Вот лишь несколько определений. В физике *модуляция* – процесс преобразования сигналов в область более высоких частот. Также это изменение амплитуды, частоты, фазы или других характеристик колебаний некоторого тела. За понятием «модуляция света» стоит изменение интенсивности светового потока. В теории перевода модуляциями определяются изменения стилистического характера: это могут быть синонимические замены, процесс смыслового развития полисемы или переход в другой стилистический регистр – функциональный стиль, например. В «Словаре непереводимостей» Б. Кассен зафиксирована даже онтологическая модуляция (*ontological modulation*) как процесс концептуализации вещи физического мира [14. Р. 1258].

Экспликация мультимодального образа в направленном ассоциативном эксперименте. Образный шлейф, следующий за термином, как правило, скрыт, но обнаруживается в этимологической биографии слова и ассоциативном анализе. Я отошла от традиционной методики психолингвистического эксперимента с группой информантов и, назначив себя на роль собственного информанта, в течение недели записывала свои реакции на термины *модуляция* и *энгармонизм*. В качестве объяснения приведу замечание Т.В. Черниговской о том, почему так сложно сделать заключение об объективности результатов психолингвистического эксперимента:

<...> сегодня я дала эту реакцию, а завтра – другую <...>. Мозг как сложная нейронная сеть все время меняется и переформируется. И информация о любом предмете, событии, впечатлении сейчас будет здесь, а потом уже там, потому что ассоциации, связанные с ней, уже другие [15].

Это автореферентное задание следует определить как *направленный ассоциативный эксперимент*, поскольку возникновение реакций было задано взаимосвязанными вопросами о том, как объяснить, что такое модуляция и энгармонизм, человеку, не изучавшему теорию музыки, и можно ли представить эти процессы в виде визуальных картин или образов иной модальности. Сами ассоциации на лексемы, которые я считаю частью своего активного словаря, были получены методом интроспекции.

Список ассоциаций на стимул *модуляция* включает реакции в виде отдельных лексем, словосочетаний и текстов-ассоциатов (вернее, текстовых фрагментов, проясняющих понятие «модуляция»). Последние представлены в

списке в виде сущностных дескрипций (индексально-символических знаков своих пресуппозиций). Имена авторов текстов, их названия указаны в скобках, а сами тексты включены в список литературы. Текстовые фрагменты воспроизводились в эксперименте по памяти (некоторые почти дословно) на языке оригинала (русском, английском и польском) с различной степенью точности.

Формальная неоднородность ассоциаций не случайна, поскольку ассоциации – одно из проявлений зеркальных систем: в рождении откликов на стимул принимают участие «гештальтно представленные единицы, извлекаемые из долговременной ассоциативной памяти» [16. С. 72]. Вот почему ассоциации (это будет видно далее) связывают стимулы с ситуациями из физического мира и моим собственным эмоциональным состоянием. Они являются результатами моего профессионального обучения музыке, знакомства с представлениями о модуляции музыкантов и писателей, а также сформировались в ходе преподавательской практики (чтения курса по истории европейской музыки для бакалавров-культурологов). Подвижные границы ассоциативного пространства *модуляция* и *энгармонизм* и факт неизбежного структурного переформатирования его карты предопределены в итоге текстом моей памяти и моей картиной мира (*Umwelt*).

Далее приводится список ассоциаций на стимул *модуляция* в порядке их записи. Модуляция как:

- переход;
- переключение цвета, настроения, мысли (Leonard Bernstein. The Unanswered Question: Six Talks at Harvard. The Charles Eliot Norton Lectures);
- смена контекста;
- поворот на новую дорогу;
- дорога с изгибами и поворотами (Антон Батагов. Как проехать из до минора в до мажор);
- выход за границу;
- временное отсутствие и возвращение;
- «блуждание души» (Jarosław Iwaszkiewicz. Dziedzictwo Chopina i inne szkice muzyczne);
- диалектика изменения;
- модуляция как интеллектуальная практика, движение мысли (Даглас Хофштадтер. Гёдель, Эшер, Бах: эта бесконечная гирлянда);
- волнообразное движение;
- способ освоения пространства и времени (Lawrence Zbikowski. Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis);
- преодоление гравитации исходной тональности.

Если лексемы и словосочетания содержат метафорический образ и в большей степени сжимают информацию, то текстовые фрагменты, напротив, раскрывают значение понятия-стимула.

Остановлюсь подробнее на том, как модуляция интерпретируется через ассоциации в форме текстовых фрагментов.

Американский дирижёр и популяризатор классической музыки Леонард Бернстайн в Нортоновских лекциях «Вопрос без ответа», прочитанных им

в Гарвардском университете (1973–1974 гг.), говорит о модуляции как о переключении в музыке цвета, настроения, мысли. Модуляция подобна состоянию, когда я вхожу в другое пространство, и здесь у меня рождается совсем другая мысль:

<...> in music modulation I change of color and mood.

I enter the space where a completely different thought dwells [17].

Вербальная преамбула к фортепианному концерту Антона Батагова «Как проехать из до минора в до мажор» («How to drive from c-moll to C-dur»), как и сама воплощённая идея концерта¹, актуализирует представление о модуляции как извилистой дороге, где на пути от начальной точки до конечной путешественника ждёт множество поворотов, обходных тропок, подобий лабиринта. Модуляция – это медитативное путешествие от текста к тексту, от композитора к композитору, от эпохи к эпохе. Когда звук одного текста растворится в тишине, из неё возникнет звучание другого текста. Переход от композитора к композитору совершается не линейно (не по принципу историзма). Здесь другое основание: «...выясняется, что люди, жившие на огромном временном расстоянии друг от друга, говорят на одном языке об одном и том же». Это модуляция в пространстве корпуса классической и современной музыки. Путешествие обращено к слушателю, который «без предрассудков и заранее заготовленных ожиданий и концепций может просто сесть и раствориться в потоке звука» [18]. В узком понимании все исполняемые тексты тождественны в отношении приёма перемещения из тональности в тональность, из лада в лад. Но в итоге весь концерт – это долгая и окольная дорога из до минора в до мажор. От баховской прелюдии c-moll слушатель движется к его же прелюдии C-dur (обе из первого тома «Хорошо темперированного клавира»). А промежуточные остановки – это тексты К. Дебюсси, У. Бёрда, Ф. Гласса, самого А. Батагова, Г. Пёрселла и др. Интересно, что в квинтовом круге тональностей между параллельными до минором и до мажором всего один шаг и, естественно, что и в первом томе «Хорошо темперированного клавира» до-мажорная прелюдия предшествует до-минорной. Таким образом, композиция концерта подвергает сомнению бесспорный факт теории музыки о том, что модуляция из до минора в до мажор – это переход в близкую тональность. Как проехать из минора в одноименный мажор? Это 80-минутное путешествие похоже на саму жизнь:

До-минорная Прелюдия Баха. Регистрация пульса, неотвратимо отсчитывающего секунды этой жизни. <...> Наш маршрут в конце концов приведет нас к До-мажорной Прелюдии Баха. Время кончилось. Новое небо и новая земля. Они были всегда, но мы смотрели в другую сторону [Там же].

¹ Концерт Антона Батагова «How to drive from c-moll to C-dur» состоялся в Москве, в Гоголь-центре 5 декабря 2013 г.

Ярослав Ивашкевич, польский поэт, прозаик и музыковед, вербализует сущность такого, казалось бы, сугубо «технического» понятия теории музыки, как *модуляция*, через телесно-эмоциональные движения. Жест музыки (воспринимаемый ухом и глазом в нотном тексте переход в другую тональность, лад, звуковой регистр) сопрягается у него с движением человеческого тела и души, поскольку именно телесность есть важнейшая пресуппозиция музыки. Вот пример *musica literaria*, или вербализации сущности шопеновских модуляций:

Поражает блуждание Шопена от тональности к тональности. В его текстах отражается так характерное для него самого отсутствие спокойствия. Нет такого места, где бы самому Шопену было хорошо. И потому ни одна идея никогда не ассоциируется у Шопена с определённой тональностью. <...> Модуляции Шопена создают эффект постоянной текучести, оторванности от земли, отсутствия гравитации – неизменной точки, которая воспринималась бы как статичный центр композиции. А вот у Рамо переходы в другую тональность лишь на время отклоняют нас от основного пути, подготавливая неизбежное возвращение домой, в тонику: T–D–S–T [19. S. 11]¹.

Американский физик и информатик Даглас Хофштадтер связывает модуляции И.С. Баха с интеллектуальными блужданиями, поиском пути, человеческой свободой, возможностью освободиться от пут устоявшихся конвенций. Модуляция – сущность музыки и самой жизни, которая также определяется движением. Это символический знак жизненного пути. Но одновременно и игра, выбор направления, по которому будут двигаться наши мысль и чувство. В книге «Гёдель, Эшер, Бах: эта бесконечная гирлянда» Хофштадтер часто возвращается к двум баховским текстам – «Маленькому гармоническому лабиринту» и «Музыкальному приношению», считая техническое проведение модуляций в них «авторским знаком» И.С. Баха.

В отличие от предшествующего примера с интерпретацией модуляций Ф. Шопена («блуждание души»), баховские модуляции – это интеллектуальная практика: поиск идеи, смысла существования. В идее квинтового круга Мера (модус) соотносится с вычислившим её Разумом. Человеческая жизнь подобна гармоническому лабиринту – блужданиям по квинтовому кругу тональностей. Об этом Бесконечный, или Тональный канон (Canon Perpetuus, Canon per tonos) Баха, включённый во вторую часть «Музыкального приношения». Здесь модуляции охватывают все ступени октавы (C–D–E \flat –F \sharp –G \sharp –B \flat –C), а потом поднимаются на октаву выше. Когда слушателю кажется, что Бах уже дошёл до конца, путь начинается заново, и канон может продолжаться бесконечно. В этом смысле Хофштадтер определяет его как естественно растущий (по модуляциям) канон. На полях этого сочинения – прекрасного создания человеческого ума, по определе-

¹ Перевод мой. – Е.Б.

нию Х.Т. Дэвида, Бах пишет Фридриху Вединому (адресату «Музыкального приношения»): «Пусть королевская слава возрастает, подобно этой модуляции». В органной пьесе «Маленький гармонический лабиринт» от множественных модуляций, которые уводят слушателя во всё более далёкие «провинции» мысли, начинает кружиться голова. Исходная тональность подобна ключу от дома, по которому в длительном путешествии мы скучаем. Хорошо, если ключ не забыт, не потерян и можно вернуться [20. С. 11, 120]. В качестве аналога баховских модуляций в живописи Д. Хофштадтер рассматривает «Метаморфозы» и «Освобождение» М. Эшера, где совершается модуляция из плоскости в бесконечность: геометрические фигуры – треугольники – в серии трансформаций «высвобождаются» из двухмерного пространства листа бумаги и в качестве птиц свободно парят в небе.

Лоуренс Збиковски, американский когнитивист, работающий в области семиотики музыки, также использует для анализа модуляций в песнях Р. Шумана визуальный образ. Вот замечание о песне «Над Рейном» из цикла «Любовь поэта» (на стихи Г. Гейне): композиция этого сочинения подобна картине. Вербальные индексы вводят в эту картину кафедральный собор, реку, дома. Звуковые иконические знаки воспроизводят течение воды, воздушную перспективу неба, движение ветра. Глаз и ухо совершают пространственные перемещения, и «модуляции – естественный для композитора инструмент, создающий эффект движения по горизонтали и вертикали» [21. Р. 270].

Если представление о модуляции визуализируется в качестве ментального образа, то на концерте или в записи концерта слушатель может наблюдать границы модуляционных переходов по лицу исполнителя. Так, прямо перед ожидаемым разрешением в тонику у исполнителей могут подниматься брови [22, 23]. Замечу, что профессиональные музыканты очень неоднозначно (чаще отрицательно) относятся к сценической визуализации музыки. Речь в данном случае о преувеличенных жестах и эмоциях, отражающихся в мимике лица.

По результатам последовательной записи ассоциаций понятие *энгармонизм* интерпретируется у меня через следующие ситуации:

- внутренние изменения, пока невидимые внешне;
- ментальная готовность изменить нечто / измениться;
- Я как Другой (Czesław Miłosz. *Sroczość*);
- ещё не сделанный шаг;
- прообраз;
- точка на границе (Юрий Лотман. Семиосфера);
- точка пересечения двух прямых.

В этих образах энгармонизм раскрывается как процесс-интенция: уже отошедший от нулевой отметки, он пока не актуализирован для внешнего наблюдателя. Точка, в которой произошла энгармоническая замена, позволяет, ещё не сделав шаг, пребывать уже в другой плоскости. Это «перемещение» тождественно состоянию, о котором говорит Ч. Милош в стихотворении «*Sroczość*» («Сорочество»): «...ten sam i nie ten sam szedłem przez las dębowy» (...я шёл в дубовом лесу, но словно это был уже не я [24. S. 466].

Из других текстовых ассоциаций в этот список попали замечание Ю. Лотмана о границе (из тома «Семиосфера») и уже упоминавшаяся работа Д. Хофштадтера «Гёдель, Эшер, Бах: эта бесконечная гирлянда». Понятие границы предполагает бинарную дополнительную систем: граница разделяет их, но одновременно соединяет. И потому любая точка, лежащая на границе двух миров, в равной степени, принадлежит «своим» и «чужим» [25. С. 262]. Энгармонизм, соответственно, определяется как ситуация, где конец одного – начало другого. В физико-математической парадигме энгармонизму соответствует суперпозиция как наложение функций. А в образной интерпретации Д. Хофштадтера это «странная петля», где нечто, лежащее внутри системы, одновременно пребывает вовне [20. С. 649]. Визуально идею энгармонизма актуализируют «Рисующие руки» М. Эшера. Правая рука рисует манжет рубашки левой руки, левая же – манжет правой. Какой системе координат принадлежит каждый манжет? Руке, которая в нём находится, но одновременно и той руке, которая его рисует. Разорвать эту странную петлю может только «прыжок из системы», т.е. реальная модуляция.

Сделаю промежуточный вывод, где определю инвариантную область различных ассоциативных реакций на термины «модуляция» и «энгармонизм». Модуляция – это изменение пространственной точки, где происходит обязательный выход за границы «своего» локуса: например, преодоление гравитации исходной тональности. Это движение может происходить по прямой дороге (модуляция в близкие тональности). Но может стать и длительным путешествием, где к тональности-цели композитор ведёт слушателя по окольным тропам или кругу. Энгармонизм же можно рассматривать как нулевую точку уже начавшегося пути: первый шаг модуляции, который ещё не осознаётся слушателем, но уже помыслен композитором. Семантика термина основана на образной схеме, представляющей определённый тип движения: выход за границы «своего» пространства. Эта схема актуализируется в вероятностном числе ассоциаций – дескрипций термина-стимула. Теоретически можно допустить бесконечность ассоциативно-образного объяснения модуляции и энгармонизма. И всё же в основании всех вариантов лежит схема – инвариант визуальных представлений: перемещение из «своего» локуса в «чужой», освоение всё новых территорий.

Образная схема и «когнитивное танго» языков в практике преподавания музыки. Понятие *модуляция* не просто должно быть выражено в знаке (*esse est percipi*, существовать как быть воспринимаемым): важна также и форма его представления. Имя знака – результат репрезентации идеи-понятия. В нашем случае это перемещение из локуса в локус. Термин *модуляция* абстрагирован от любых случаев тональных переходов в конкретных музыкальных текстах. И всё же его нельзя рассматривать только в качестве семиотического индекса, отсылающего к абстрактному референту. Основанием термина, или его репрезентативным механизмом, является образная схема, сопровождающая термин в качестве семантического шлейфа (вид движения – выход за границу исходного локуса). Именно это

абстрактное значение возникает как инвариант интерпретации самого термина и конкретных случаев модуляции в музыке. В итоге термин *модуляция* функционирует как скрытая метафора (скрытая икона-схема), хотя это не исключает возможностей использовать его и в качестве символического знака.

Сущностные характеристики образной схемы, которой, в частности, предзадано ассоциативное пространство термина *модуляция*, напрямую связаны с практикой преподавания и исполнения музыки.

1. Как правило, схема, или схематическое представление о виде движения (по вертикали / горизонтали, балансирование, от центра к периферии, по кругу и др.), имеет *визуальный характер*, что предполагает наличие априорного опыта адаптации к миру посредством зрения. Так, восприятие музыки сопровождается визуальными образами различной степени абстракции, которые становятся её «постоянным молчаливым партнёром» [26. Р. 142]. Эти картины ассоциируются с движениями человеческого тела, сменой эмоциональных состояний. Отсюда направление семиотики, где изучаются «жесты» музыки, изоморфные человеческим жестам и движениям души [27]. Не будет преувеличением сказать, что в основании любой метафоры лежит информация, связанная с эмпирическим восприятием реальности через органы чувств. Именно так возникает, например, окуляцентризм прозы.

2. Образ возникает в *когнитивном танго языков* [28], где вербальная система представлена актуально, тогда как визуальная составляющая дана в виде ментальной картины. Визуальные образы – своего рода зеркало, в котором мы начинаем «видеть» вербализованное понятие. Мультиmodalность образной схемы позволяет соединить воедино сознание человека, его тело, реальность и культуру, представленную в семиотических системах.

3. *Условность* визуального образа (ментальная картина принимает вид *иконы-схемы*) связана с процессами категоризации и в итоге концептуализации. Следствием языковой репрезентации мира становится категоризация как упорядочивание реальности «под человека». Мы помещаем объекты реальности в классы по принципу «подобное к подобному», сводя их к некоторому инварианту-схеме. Поскольку подобное определяется в том числе и с точки зрения индивидуального носителя языка, число классификаций постоянно расширяется за счёт процессов альтернативной (метафорической) категоризации. Скрытый метафоризм термина имеет к этому непосредственное отношение.

Образные схемы формируют и предвосхищают значения терминов и процесс их концептуализации, а в итоге творческое мышление человека. Всё это находит отражение в исполнительской практике и музыкальной педагогике. Визуализация – основа восприятия звучащей музыки, но она не менее важна и для постижения основ музыкальной теории, когда введение понятий происходит в процессе разворачивания скрытых метафорических подтекстов. Именно отсюда рождается кажущееся на первый взгляд парадоксальным положение о преподавании музыки как в большей степе-

ни «лингвистической работе» [29. Р. 1]. Студент понимает то, что «видит» ментальным зрением, и в этом смысле понимать – значит видеть [30]. Эту возможность обеспечивает умение преподавателя работать не только с системой вербальных индексов (терминов теории музыки), но и со словесными картинками, иконический и символический характер которых «оживляет» термин, помогая вписать стоящее за ним понятие (в нашем случае модуляцию) в историю культуры и повседневную жизнь. Работе с визуализациями как методике освоения учебного материала посвящена заключительная глава книги Р. Арнхейма «Визуальное мышление» [31. Р. 264–317].

Мультимодальный образ – основа воображения и креативного мышления, которое, по словам А. Эйнштейна, важнее, нежели некое «абсолютное» знание. Достаточно сопоставить две преподавательские стратегии объяснения понятия *модуляция*. Первая опирается на «академическую» традицию преподавания, использующую понятийную интерпретацию термина. При изучении основ теории музыки в музыкальной школе преподаватель может отсылать учеников к «Музыкальному словарю в рассказах» Л. Михеевой:

МОДУЛЯЦИЯ. От латинского слова «modulation», что дословно означает соблюдение меры, размеренность, произошло от итальянского *modulazione*, в переводе – переливы голоса. В теории музыки слово «модуляция» означает переход из одной тональности в другую. Модуляции могут быть плавными, постепенными; могут быть и резкими, неожиданными. Если новая тональность не закрепляется надолго, а происходит возвращение к первоначальной тональности, то такая модуляция называется отклонением. Модуляция – очень важное, яркое и красочное выразительное средство музыки [32].

Этот «рассказ» не позволяет запускать у ученика механизмы творчества. Более того, остаётся неясным, почему же модуляция считается «очень важным, ярким и красочным выразительным средством музыки». Вторая стратегия опирается на образ: например, модуляция подобна преодолению гравитации или путешествию – близкому или окольными дорогами. Система ассоциаций (а это и есть «лингвистическая работа» преподавателя) одевает понятие в визуальные кинетические картины, сопрягая теорию музыки с пространством широко понимаемой жизни. При этом сам творческий процесс обусловлен вариативностью ассоциаций.

Эффекты синестезии, или мультимодального кодирования информации, происходят в процессах репрезентации не только объектов и ситуаций физического мира, но и абстрактных понятий [33. Р. 136]. Это значит, что и термины как знаки понятий сохраняют связь с физическим измерением человека, т.е. являются глубоко скрытыми метафорами, в основании которых лежит сенсорно-моторный опыт человека. Образная схема соединяет пространство человеческой телесности с ментальными практиками (*cross-domain mapping*). В итоге мы не только описываем познаваемое в рамках известного (например, проводя параллель между модуляцией в музыке и

переходом тела из локуса в локус), но и «обогащаем» физическую реальность, поскольку структурируем её сквозь призму сотворённых концептов.

Литература

1. Бродский И. Малое собрание сочинений. СПб. : Азбука-классика, 2010. 880 с.
2. Zbikowski L. Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis. Oxford : Oxford University Press, 2002. 376 p.
3. Fauconnier G., Turner M. The way we think: conceptual blending and the mind's hidden complexities. New York : Basic Books, 2002. 440 p.
4. Evans V., Green M. Cognitive Linguistics: An Introduction. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2006. 830 p.
5. Daddesio T. On Minds and Symbols. The Relevance of Cognitive Science for Semiotics. Berlin ; New York : Mouton de Gruyter, 1995. 263 p.
6. Бразговская Е. В лабиринтах семиотики: Очерки и этюды по общей семиотике и семиотике искусства. Екатеринбург : Кабинетный учёный, 2018. 224 с.
7. Зинченко В.П. Сознание и творческий акт. М. : Языки славянских культур, 2010. 592 с.
8. Paivio A. Mental Representations: A Dual Coding Approach. Oxford, 1986. 322 p.
9. Johnson M. The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason. Chicago: University of Chicago Press, 1990. 272 p.
10. Johnson M. The philosophical significance of image schemas // From perception to meaning: image schemas in cognitive linguistics / ed. Beate Hampe, Joseph E. Grady. Berlin : Mouton de Gruyter, 2005. P. 15–35.
11. From perception to meaning: image schemas in cognitive linguistics / ed. Beate Hampe, Joseph E. Grady. Berlin : Mouton de Gruyter GmbH, 2005. 501 p.
12. Gibbs R.W., Colston H. The cognitive psychological reality of image schemas and their transformations // Cognitive Linguistics, 1995. № 6. P. 347–378.
13. Evans V., Green M. Cognitive Linguistics: An Introduction. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2006. 830 p.
14. Cassin B. (ed.) Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon / trans. Steven Rendall. Princeton ; Oxford : Princeton University Press, 2014. 1339 p.
15. Черниговская Т.В. Мир может оказаться галлюцинацией: интервью «Росбалту». URL: <http://www.rosbalt.ru/russia/2017/02/11/1590526.html> (дата обращения: 09.02.2018).
16. Черниговская Т.В. Чеширская улыбка кота Шрёдингера: язык и сознание. М. : Языки славянской культуры, 2013. 448 с.
17. Bernstein L. The Unanswered Question: Six Talks at Harvard (The Charles Eliot Norton Lectures). Harvard : Harvard University Press, 1981. URL: http://www.openculture.com/2012/03/leonard_bernsteins_masterful_lectures_on_music.html (дата обращения: 18.03.2017).
18. Батагов А. Программа концерта «Как проехать из до минора в до мажор». URL: <http://www.batagov.com/slova/howtodriveFB.htm> (дата обращения: 10.03.2018).
19. Iwaszkiewicz J. Dziedzictwo Chopina i inne szkice muzyczne. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 2010. 444 s.
20. Хофштадтер Д. Гёдель, Эшер, Бах: эта бесконечная гирлянда. Самара : Издательский дом «Бахрах-М», 2001. 752 с.
21. Zbikowski L. Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis. Oxford : Oxford University Press, 2002. 376 p.
22. Bonfiglioli L. Facial expression and piano performance // Proceedings of the 9th International Conference on Music Perception and Cognition / eds M. Baroni, A.R. Addessi. Toronto, 2006. P. 1355–1360.
23. Huron D. Understanding Music-Related Emotion: Lessons from Ethology // Proceedings of the 12th International Conference on Music Perception and Cognition. Thessaloniki, 2012. P. 473–481.

24. *Miłosz Cz. Sroczóć* // Miłosz Cz. Wiersze wszystkie. Kraków : Znak, 2011. S. 466.
25. *Лотман Ю.С.* Семиосфера. СПб. : Искусство-СПб., 2010. 704 с.
26. *Shaw-Miller S.* Eye Hear: The Visual in Music. London : Routledge, 2013. 232 p.
27. *Hatten R.S.* Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert. Bloomington : Indiana University Press, 2004. 376 p.
28. *Zbikowski L.M.* The Cognitive Tango // The Artful Mind: Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity / ed. Mark Turner. Oxford University Press, 2006. P. 132–150.
29. *Swinkin J.* Teaching Performance: A Philosophy of Piano Pedagogy. Zurich : Springer International Publishing, 2016. 229 p.
30. *Danesi M.* Thinking is seeing: Visual metaphors and the nature of abstract thought // *Semiotica*. 1990. № 3/4. P. 221–237.
31. *Arnheim R.* Visual Thinking. Berkeley : University of California Press, 2004. 365 p.
32. *Мухеева Л.* Музыкальный словарь в рассказах. М. : Советский композитор, 1988. 168 с. URL: http://modernlib.ru/books/miheeva_lyudmila/muzikalniy_slovar_v_rasskazah/read_7/ (дата обращения: 10.04.2017).
33. *Danesi M.* Light permits knowing: Three metaphorological principles for the study of abstract concept formation // *Semiotica*. 2001. Vol. 136. P. 133–149.

To See the Concept: The Term in the Mirror of Mental Representations

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology. 2019. 62. 18–32. DOI: 10.17223/19986645/62/2

Elena E. Brazgovskaya, Perm State Humanitarian Pedagogical University (Perm, Russian Federation). E-mail: elena.brazgowska@gmail.com

Keywords: representation, multimodal coding, image scheme, hidden iconism, mental visualisation, music theory.

The article proves the thesis that the image is the presupposition of the music theory terms (*modulation* and *anharmonicity*). Hence, the term is a hidden iconic sign. This refutes the stereotyped idea about scientific terms as encoding uniquely encoded their concepts. The main issues are the identification of the image scheme, which is used by musicians to explain the processes of transition to another tonality and anharmonic substitutions. The work is carried out within the cognitive theory of language and the cognitive semiotics of music. Schemes as mental constructs are the result of an analogous representation of spatial displacements of objects: object's actions are similar to movements of the human body. Image schemes serve as a bridge between the sensory perception of the world and its formatting in the text. The image-scheme is a representative mechanism of the term and at the same time a hidden semantic trail, which is actualised in the etymological biography of the word and in associative analysis. The research part of the work begins with a musicological definition of the terms *modulation* and *anharmonicity*. Then the author systematised the associations for these stimuli obtained in the course of a directed associative experiment. The reactions were the result of answering the questions: how to explain what modulation and anharmonicity are to a person who did not study music theory, and whether these processes can be imagined as visual images or images of a different modality. The list of associations includes reactions in the form of separate lexemes, word-combinations and text fragments that clarify the concepts “modulation” and “anharmonicity”. Among the reactions to the first term are: “wandering of the soul”, “movement of thought”, “How to drive from C-moll to C-dur” (A. Batagov), etc. A schematic image (“going beyond the boundary of the original locus”) as a presupposition of the term *modulation* arises in the “cognitive tango” (L. Zbikowski) of the languages of culture, in which the verbal system is given in actual modus, while the visual component in the form of a mental picture. This conclusion correlates with the general semiotic axiom about man's polylingualism. Visual images are a kind of a mirror, in which we begin to “see” a verbalised concept. These images are extremely important in teaching the theory of music. The system of associations (the “linguistic work” of the teacher) puts the concept in visual

kinetic pictures, matching the theory of music with the space of a widely understood life. The creative process itself is conditioned by the variability of associations. The author concludes that the effects of synaesthesia occur in the representation of not only objects in the physical world, but also abstract concepts. This means that terms like signs with hidden iconism (icon schemes) retain their connection with the physical dimension of a person.

References

1. Brodskiy, I. (2010) *Maloe sobranie sochineniy* [Small Collected Works]. St. Petersburg: Azbuka-klassika.
2. Zbikowski, L. (2002) *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. Oxford: Oxford University Press.
3. Fauconnier, G. & Turner, M. (2002) *The way we think: conceptual blending and the mind's hidden complexities*. New York: Basic Books.
4. Evans, V. & Green, M. (2006) *Cognitive Linguistics: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
5. Daddesio, T. (1995) *On Minds and Symbols. The Relevance of Cognitive Science for Semiotics*. Berlin; New York: Mouton de Gruyter.
6. Brazgovskaya, E. (2018) *V labirintakh semiotiki: Ocherki i etyudy po obshchey semiotike i semiotike iskusstva* [In the Labyrinths of Semiotics: Essays and studies on general semiotics and semiotics of art]. Ekaterinburg: Kabinetnyy uchenyy.
7. Zinchenko, V.P. (2010) *Soznanie i tvorcheskyy akt* [Consciousness and Creative Act]. Moscow: Yazyki slavyanskikh kul'tur.
8. Paivio, A. (1986) *Mental Representations: A Dual Coding Approach*. Oxford: Oxford University Press.
9. Johnson, M. (1990) *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: University of Chicago Press.
10. Johnson, M. (2005) The philosophical significance of image schemas. In: Hampe, B. & Grady, J.E. (eds) *From Perception to Meaning: Image schemas in cognitive linguistics*. Berlin: Mouton de Gruyter GmbH. pp. 15–35.
11. Hampe, B. & Grady, J.E. (eds) (2005) *From perception to meaning: image schemas in cognitive linguistics*. Berlin: Mouton de Gruyter GmbH.
12. Gibbs, R.W. & Colston, H. (1995) The cognitive psychological reality of image schemas and their transformations. *Cognitive Linguistics*. 6. pp. 347–378.
13. Evans, V. & Green, M. (2006) *Cognitive Linguistics: An introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
14. Cassin, B. (ed.) (2014) *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*. Translated from French by S. Rendall. Princeton; Oxford: Princeton University Press.
15. Chernigovskaya, T.V. (2017) Mir mozhет okazat'sya gallyutsinatsiey [The world may turn out to be a hallucination]. *Rosbalt*. [Online] Available from: <http://www.rosbalt.ru/russia/2017/02/11/1590526.html>. (Accessed: 09.02.2018).
16. Chernigovskaya, T.V. (2013) *Cheshirskaya ulybka kota Shredingera: yazyk i soznanie* [Cheshire Cat Smile of the Schrödinger's Cat: Language and consciousness]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.
17. Bernstein, L. (1981) *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard (The Charles Eliot Norton Lectures)*. Harvard: Harvard University Press. [Online] Available from: http://www.openculture.com/2012/03/leonard_bernsteins_masterful_lectures_on_music.html. (Accessed: 18.03.2017).
18. Batagov, A. (2013) *Programma kontserta "Kak proekhat' iz do minora v do mazhor"* [Program of the concert "How to drive from C-moll to C-dur"]. [Online] Available from: <http://www.batagov.com/slova/howtodriveFB.htm>. (Accessed: 10.03.2018).
19. Iwaszkiewicz, J. (2010) *Dziedzictwo Chopina i inne szkice muzyczne*. Warsaw: Państwowy Instytut Wydawniczy.

20. Khofshtadter, D. (2001) *Gedel', Esher, Bakh: eta beskonechnaya girlyanda* [Gödel, Escher, Bach: This Endless Garland]. Samara: Izdatel'skiy dom "Bakhrakh-M".
21. Zbikowski, L. (2002) *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. Oxford: Oxford University Press.
22. Bonfiglioli, L. (2006) Facial expression and piano performance. *Proceedings of the 9th International Conference on Music Perception and Cognition*. Bologna, Italy. 22–26 August 2006. Toronto: Society for Music Perception & Cognition. pp. 1355–1360.
23. Huron, D. (2012) Understanding Music-Related Emotion: Lessons from Ethology. *Proceedings of the 12th International Conference on Music Perception and Cognition*. Thessaloniki. 23–28 July 2012. Thessaloniki: Aristotle University of Thessaloniki. pp. 473–481.
24. Miłosz, Cz. (2011) *Wiersze wszystkie*. Kraków: Znak.
25. Lotman, Yu.M. (2010) *Semiosfera* [Semiosphere]. St. Petersburg: Iskustvo-SPb.
26. Shaw-Miller, S. (2013) *Eye Hear: The Visual in Music*. London: Routledge.
27. Hatten, R.S. (2004) *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press.
28. Zbikowski, L.M. (2006) The Cognitive Tango. In: Turner, M. (ed.) *The Artful Mind: Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*. Oxford: Oxford University Press. pp. 132–150.
29. Swinkin, J. (2016) *Teaching Performance: A Philosophy of Piano Pedagogy*. Zurich: Springer International Publishing.
30. Danesi, M. (1990) Thinking is seeing: Visual metaphors and the nature of abstract thought. *Semiotica*. 3/4. pp. 221–237.
31. Arnheim, R. (2004) *Visual Thinking*. Berkeley: University of California Press.
32. Mikheeva, L. (1988) *Muzykal'nyy slovar' v rasskazakh* [A Musical Dictionary in Short Stories]. Moscow: Sovetskiy kompozitor. [Online] Available from: http://modernlib.ru/books/miheeva_lyudmila/muzikalniy_slovar_v_ras-skazah/read_7/. (Accessed: 10.04.2017).
33. Danesi, M. (2001) Light permits knowing: Three metaphorological principles for the study of abstract concept formation. *Semiotica*. 136. pp. 133–149.