

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 003.62; 78.1

DOI: 10.34130/2233-1277-2021-1-40

Е. Е. Бразговская

Русская христианская гуманитарная академия, Санкт-Петербург,
Российская Федерация

Как мы слышим: когнитивно-семиотические заметки о восприятии музыки

*Семантика музыки — наиболее дискуссионный вопрос для музыковедов, семиотиков и лингвистов. В статье представлены когнитивные аспекты восприятия инструментальной музыки. Обсуждается вопрос о перцептивном понимании музыки как базовом этапе её восприятия, предшествующем собственно музыковедческому структурному анализу, эпистемической интерпретации и др. Перцептивное понимание (этап, которым могут ограничиться слушатели без профессионального музыкального образования) основано на первичном иконизме — аналоговых когнитивных схемах, взаимодействии разносемиотических систем коммуникации, тела и внетекстовой действительности. Таким образом, вопрос, **что** означает музыка, трансформируется в дилемму, **как** она производит значения. В качестве материала исследования выбраны музыковедческие работы Ярослава Ивашкевича («Dziedzictwo Chopina i inne szkice muzyczne»). Репрезентируя собственный процесс восприятия музыки, Ивашкевич задействует все доступные нам сенсорные способы познания реальности, сближая звук и цвет, звук и запах, тактильные ощущения, визуальные образы.*

Показано, что структура носителей музыкальной информации выходит за границы собственно звуковой материи, представленной в актуаль-

ном режиме восприятия. Носителями значений становятся также сопровождающие музыку ментальные образы (телесные ощущения, визуальные картины, образы запахов). Все они «организуются» вербальным языком, который и создает рамку восприятия музыки. Вербализация звукового текста выступает необходимым условием его восприятия и итоговой концептуализации. Подчеркивается, что это положение отсутствует в работах когнитивных музыковедов.

Контекст методологических пресуппозиций статьи включает исследование в области когнитивно-семиотического анализа музыки, музыкального мышления, невербальной коммуникации. В рамках когнитивного подхода снимается противопоставление между перцептивным пониманием музыки и её концептуальным, или эпистемическим, прочтением. Это крайне важно для практик преподавания музыки и её популяризации.

Ключевые слова: восприятие музыки, перцептивное понимание, аналоговое мышление, первичный иконизм, дополнительность вербальных и невербальных систем.

E. E. Brazgovskaya

Russian Christian Humanitarian Academy, St. Petersburg, the Russian Federation

How do We Hear: Cognitive Semiotics Notes on Music Perception

The semantics of music is the most controversial issue for musicologists, specialists in semiotics and linguists. The article presents the cognitive aspects of music perception. Perceptual understanding of music is the basic stage of its semantics. This stage precedes the proper musicological structural analysis, epistemic interpretation, etc. Perceptual understanding (a stage that can be limited to listeners without professional musical education) is based on primary iconism — analog cognitive schemes, the interaction of multi-semiotic communication systems, the body and extra-textual reality. So the question of what music means transforms into how it produces its meaning.

For the research material we select the musicological works of Jaroslaw Iwaszkiewicz ("Dziedzictwo Chopina i inne szkice muzyczne"). Representing his own music perception process Iwaszkiewicz uses all everyday sensory modalities, bringing together sound and color, sound and smell, tactile sensations, visual images.

We show that musical information goes beyond the boundaries of sound matter presented in the current mode of perception. Mental images that accompany the music (bodily sensations, visual pictures, images of smells) also become carriers of meanings. All of them are «organized» by verbal language, which creates a frame for music perception. Verbalization of a sound text is a necessary condition for its perception and final conceptualization. We emphasize that this position is absent

in the works of cognitive musicologists. The context of the article's methodological presuppositions includes research in the field of cognitive-semiotic analysis of music, musical thinking and non-verbal communication. The opposition between the perceptual understanding of music and its conceptual, or epistemic, reading is removed within the framework of the cognitive approach. This is essential for the practice of music teaching and popularization of classical music.

Keywords: *music perception, perceptual understanding, analog thinking, primary iconism, complementarity of verbal and non-verbal languages.*

Art attacks the mind, not usually through its logical or analytic channels, but more commonly through its senses, passions, and anxieties.

Mark Turner

Вводные замечания: цель и presupпозиции работы. В центре внимания этой работы — когнитивные аспекты интерпретации инструментальной музыки как языка культуры. Прежде всего, это вопрос о так называемом перцептивном понимании музыки (*perceptual understanding*) — базовом этапе её восприятия, основанном на аналоговых когнитивных схемах, и проблема её ментальной визуализации через невербальные образы и словесную программу. Формально этот процесс можно представить как цепочку трансформационных преобразований, позволяющих создавать визуальные (а также других модальностей) картины в качестве «подкладки» для собственно звуковой материи и далее актуализировать эти образы в слове. В определении Л. Збиковски, этот скрытый от глаз механизм сродни интимному танцу, исполняемому музыкой, разумом и мозгом [1, p. 115].

Интенсивно возрастающий интерес когнитивистов последнего поколения к музыке объясняется, прежде всего, трудностями её интерпретации, связанными с нерепрезентативной природой этого языка: референтами музыки являются абстракции различных типов движений, среди которых пространственные перемещения физических тел, звуки физического мира, эмоциональные процессы-состояния и др. Звуковой рисунок этих «жестов» музыки [2] дан слушателю в отрыве от того, кто их совершает: песня птицы — вне самой птицы, состояние грусти — вне того, кому грустно [3, с. 144]. Абстрактность этого языка предуготована разрывом между носи-

телями значений и объектами отображения, который более ощущаем, нежели в визуальных текстах [4, p. 56].

В статье будут обсуждаться механизмы так называемого перцептивного понимания музыки, характерного для слушателей без профессионального музыкального образования. Значения, полученные с опорой на первичный иконизм, составляют базу для музыковедческой и эпистемической интерпретаций. Вопрос о семантике музыки по-прежнему остаётся наиболее дискуссионным среди лингвистов, семиотиков, когнитивистов и даже самих музыкантов:

The notion of musical semantics causes common theoretical disagreements [5, p. 108].

What does it all mean? What is behind it all? [6].

Вот несколько авторитетных точек зрения, отрицающих наличие у музыки плана значений. Парадоксально, что при этом цитируемые авторы не отрицают, что музыка обладает коммуникативным потенциалом, то есть является языком.

Лингвист Э. Бенвенист:

Музыка — «язык, у которого есть синтаксис как последовательность знаков, но при этом нет семантики отдельных знаков. И потому он попадает в группу систем с неозначающими единицами, которые к тому же очень проблематично выделить [7, с. 80, 82].

Пианист и дирижер Д. Баренбойм:

<...> попытки «рассказать» содержание музыки в действительности представляют наши субъективные реакции на неё [8, p. 5].

Композитор И. Стравинский:

I consider that music is, by its very nature, essentially powerless to express anything at all, whether a feeling, an attitude of mind, a psychological mood, a phenomenon of nature, etc. Expression has never been an inherent property of music [9, p. 143].

Я буду исходить из того, что вопрос, что означает музыка, следует заменить на дилемму, как она производит значения. Рождение значений (ведь это мы «вносим» их в текст) — результат на-

шей работы с языком: серии когнитивных процессов, составляющих структуру ментального акта восприятия музыки. Контекст научных presuppositions статьи включает исследования, посвящённые проблемам музыкального мышления (*the musical mind*). Это работы в области семиотики музыки [10], анализа музыки в дискурсе когнитивистики [11; 12; 13; 14; 15; 1; 3] и исследования, обращённые к принципиальной полилингвальности человека — механизмам мышления, основанным на принципе дополнительности разносемиотических систем [16; 17; 18].

В качестве материала исследования выбраны работы польского прозаика, поэта и музыковеда Ярослава Ивашкевича (1894–1980), собранные в монографический сборник «Dziadziectwo Chopina i inne szkice muzyczne» [19]. Помимо собственно музыковедческого анализа текстов Ф. Шопена, И. Брамса и др. здесь широко представлены и художественные опыты вербализации музыки, в основании которых лежит сенсорно-моторное (телесное) восприятие звуковых текстов. Этот материал позволяет рассматривать различные способы аналоговой репрезентации музыки, сопоставляя возможности невербальных и вербальных систем коммуникации.

Важно подчеркнуть, что Ивашкевич свободно владел обоими языками культуры — музыки и литературы, получив профессиональное музыкальное образование в Киевской консерватории по классу фортепиано и совмещая занятия литературой с достаточно активной исполнительской, композиторской (в юности) и музыковедческой практиками. Я посчитала этот факт значимым для конечных результатов этой работы, поскольку с уверенностью можно допустить, что образы, посредством которых Ивашкевич интерпретирует музыку, несут далеко не случайный характер. Эти работы не переводились на русский язык и будут цитироваться в моём переводе. Указывая страницы, я, для удобства чтения, опускаю соответствующие фрагменты на польском языке.

Несколько слов о структуре работы. Я нарушу традиционную композицию статьи, когда теоретическое обоснование проблемы предшествует анализу материала исследования. Сначала будет представлен именно материал — опыты вербализации музыки, основанные на сенсорно-моторном восприятии, а далее анализ этого процесса в когнитивной парадигме. Основные вопросы, на которых я сосредоточу внимание, связаны с перцептивным аспектом

восприятия музыки. Прежде всего, будут акцентироваться вопросы об актуализации её семантики в вербальном метаязыке и поддержке словесной интерпретации визуальными ментальными образами и картинками других модальностей. Дополнительность этих процессов лежит в основании концептуализации музыки — перехода из сенсорно-моторной парадигмы интерпретации в эпистемическую. Последнее положение составляет новизну предлагаемого подхода. Речь пойдёт также о парадоксальной ситуации, когда визуально-вербальные образы, сопровождающие восприятие звуковых текстов, несомненно, приближают музыку к слушателю, но при этом одновременно удаляют нас от неё.

Что мы видим, когда слышим¹. В работах Ярослава Ивашкевича отчётливо проявляется парадоксальность восприятия музыки, предполагающая дополнительность двух различных позиций. С одной стороны, для Ивашкевича-пианиста музыка постигается интеллектом: совершенство её красоты подобно математической соразмерности. Он верил в существование «чистой» музыки — гармонии звучаний, отражающей порядок высших сфер и свободной от напластований семантики словесных концептов:

То, что составляет сущность музыки Шопена, не может получить воплощение ни в каком другом языке. Слушая Шопена, мы размышляем, в чем его магия, и раз за разом вынуждены сказать себе: эта музыка находится за границей словесных определений. Писать о музыке как таковой — безнадежное занятие. Ее надо просто слушать, так же, как и на картину — только смотреть [19, s. 10, 17].

Но как писатель Ивашкевич отмечает, что испытывает непреодолимое желание писать о ней, даже если и осознаёт, что написанное — это не столько о музыке, сколько о нём самом. Музыка стала важнейшим концептуальным персонажем всего корпуса его текстов, включая художественные. Ивашкевич отмечает её особую антропологическую задачу: благодаря музыке мы общаемся с другим,

¹ Перефразируется название книги Питера Менделсунда «Что мы видим, когда читаем. Феноменологическое исследование с иллюстрациями» (М.; АСТ, Corpus, 2016. 448 с.).

нефизическим, миром — поражающим своей необъяснимостью совершенством *Ничто*, которое и есть Бог [20, s. 124]. Так,

Мазурка Шопена существует в Вечности, подобно совершенной математической комбинации [21, s. 117].

Отсюда ироничное заключение С. Пинкера: музыка дана нам как эволюционный бонус, звуковой чизкейк [22, p. 532].

Восприятие музыки действительно требует объяснения. Человеческая потребность понимать заставляет нас обратиться к тому, как музыка воздействует на нас, как и о чём говорит с нами. Эта потребность только возрастает, когда мы понимаем, что язык музыки в силу своих семиотических особенностей не репрезентирует объекты физического мира по иконическому типу. Тогда первичным инструментом «понимания» становятся ментальные образы-картины, возникающие как результат когнитивного конструирования визуальных аналогов для того, что мы слышим. Через эти образы «приоткрывается», а вернее, привносится в музыку её семантика. Репрезентируя собственный процесс восприятия музыки, Ивашкевич задействует все доступные нам сенсорные способы познания реальности, сближая звук и цвет, звук и запах, тактильные ощущения, визуальные образы. В силу того что музыка «находится за границей словесных определений» (как, впрочем, и цвет, запах, эмоции), одно словесно невыражаемое показывается через другое, также ускользающее из-под власти вербальных индексов.

Так, звучание шопеновской Баркаролы актуализируется в *цвете*. Ивашкевич отмечает, что в этой музыке представлен весь спектр зелёного: от тёмно-зелёных зарослей её аккомпанемента до прозрачного зелёного цвета, в который обёрнута мелодия и который, как пелена или плащ, накинут на всю композицию. Цвет функционирует как метатекстовый знак, помогающий через аналогии поместить музыку в дискурс физической реальности. Ивашкевич отмечает: визуальный образ в Баркароле очень неопределён в силу отсутствия предметного содержания. Это не иллюстрация, а скорее, пейзаж импрессионистов, построенный на сублимации цвета и света [19, s. 11, 13].

При анализе Баллады f-moll Шопена функция интертекстового перехода от музыки к визуальным образам иная. Отсылка к пейзажам Клода Лоррена помогает детализировать неопределённую

ментальную картину, сопровождающую звучание Баллады: увидеть пустоту скалистого берега и голые скалы, эхом отражающие шум набегающих на пустой песок волн. Всё наше существо проникается холодом. И эта внезапно обнажившаяся метафизическая подкладка бытия (*Urelement*) заставляет нас вздрогнуть [19, s. 15, 35, 64].

Музыку можно воспринимать и через *znanax*. Сладость гармоний шопеновской Баркаролы напоминает водные лилии Моне, а её арпеджии пахнут, словно вода в летних сумерках Желязовой Воли. Эти гармонии мы вбираем в лёгкие как озонированный воздух, и такой образ объясняет неслучайность шопеновского указания в тексте: *dolce sfogato* — свободно, воздушно [19, s. 11, 12].

Геометрические образы звуковысотных мелодических линий мы опознаём с опорой на память о том, какие движения способно осуществлять наше *тело*. Отсюда замечание, что в Балладе f-moll аккорды возносятся стремительно вверх и там, на самой вершине, словно сжавшись в одну точку (*stretto*), внезапно растворяются в пианиссимо. За спиной телесного жеста, как правило, стоит эмоциональная реакция. Отсюда интерпретация характерных для Шопена частых переходов в другую тональность — модуляций:

Блуждание от тональности к тональности у Шопена звучно наиболее характерной черте его личности — он никогда не достигал облегчения, нигде ему не было полностью хорошо и спокойно [19, s. 11].

Или пример, когда Ивашкевич объясняет рефрен шопеновского Вальса cis-moll через аналогию между пространственным рисунком мелодии, телесным жестом и движением души:

Одно из самых интимных музыкальных признаний Шопена — Вальс до-диез минор (opus 64, № 2). После каждой его части — первой и третьей, укрывающих нас безнадежной печалью, и средней части со спокойной широкой мелодией (*Desdur*) — приходит быстрый ниспадающий рефрен, который говорит: «Грустно ведь, правда? А мне всё равно, а мне всё равно, пусть будет, что будет...». И этот взмах руки замирает где-то там, наверху; и снова рефрен, всё более быстрый, всё более механичный, без слов пианиссимо повторяющий «мне всё равно...». А ведь ясно, что не всё равно, и правдой оказывается пронзитель-

ная печаль вальса, его совсем не танцевальный, вновь и вновь возвращающийся рефрен-ритурнель [23, s. 177—178].

Повторение одной и той же ниспадающей фигуры создаёт ощущение безысходности: опускается взгляд, душа твердит «мне всё равно...». Это состояние не может развеять даже взмах невидимой руки, поскольку каждый раз жест останавливается в верхней точке подъёма. В этом контексте снимается налёт какой-либо метафоричности с представления Ролана Барта о пианисте, исполняющем «телесную музыку» (*a muscular music*) [24, p. 149—155].

Человек воспринимает действительность через все органы чувств, результатом чего становится многомерный образ физического мира. Это происходит и в случае нашего взаимодействия с музыкой. Благодаря аналогиям с образами всех эмпирических модальностей создаются целостные картины, сопровождающие звучание музыки:

Представьте чёрную гладь воды и звёзды, и облака, выступающие из ночи. Река и небо словно поменялись местами, и небо видится как чёрное дно, и это отнимает у нас ощущение реальности. Становясь бестелесными, мы беззвучно скользим по чёрному покрывалу воды. И теперь смерть перестаёт нас страшить (о Баркароле Шопена) [19, s. 10].

Музыка работает как аттрактор любого рода воспоминаний, включая тексты культуры. В «Путешествиях в Италию» Ивашкевич говорит о том, какие образы сопровождали у него концерт d-moll Брамса в исполнении Артура Рубинштейна. Это молодость, Варшава, Закопане, меланхолические степи в Тимошовке — всё, что растаяло, как сны, как вздох об ушедшей любви. Оказывается, в «пассажи, аккорды, модуляции» можно вложить жизнь. В адажио этого концерта отчётливо слышны примирение с жизнью и принятие смерти. Словесно это можно выразить через ассоциацию с Гёте: *Warte nur, balde / Ruhest du auch...* [25, s. 109—113].

Но являются ли актуализированные образы и состояния сущностью самого музыкального текста? Могут ли, например, звуки, в буквальном смысле, отображать каменную стену с виноградными лозами, даже если мы априори знаем, что автором этой музыки является гений, отмеченный особенной силой объективного созерца-

ния? С этого вопроса Чарльз Айвз начинает размышления о том, что именно составляет семантику музыки [6]. Ментальные картины Ивашкевича (тёмно-зелёные заросли, свет облаков) — это не конкретные референты шопеновской Баркаролы, не ответ на вопрос, о чём эта музыка. Ивашкевич признаёт: «...на самом деле мои аналогии не связаны с сущностью музыкального текста, но только с реакциями тела и извлекаемыми из памяти образами. То, что составляет сущность музыки, не может быть переведено в измерение другого языка и остаётся в границах самой музыки. Попытки описать музыку — безнадёжное занятие. Каждый, кто пробует вербализовать слышимое, должен осознавать, что в итоге он начинает говорить не о музыке, а о себе самом — физиологии или психологии слушающего, или создаёт нечто близкое к философии музыки. Вот почему, — заключает Ивашкевич, — я восхищаюсь смелостью каждого акта её словесной интерпретации» [19, s. 10—16; 21, s. 117].

Восприятие музыки в зеркале когнитивистики. Этот раздел статьи посвящён когнитивным механизмам, благодаря которым для слушателя или интерпретатора происходит актуализация семантики музыкального текста на базовом, первичном, уровне восприятия.

В музыкознании разработан ряд сходных многоуровневых моделей, объясняющих процесс понимания звуковых текстов. Они представлены, например, в теории тональной музыки Г. Шенкера [26], работах М. Антовича [5], лекциях Л. Бернштейна [27]. В частности, к последовательно «включаемым» уровням порождения семантики текста относятся:

- оценка звуковысотных конфигураций, тембровой окраски и способов артикуляции;
- пласт музыкальной грамматики, где семантически значимыми оказываются тональности, модуляции, способы гармонизации и др.;
- дискурсивный аспект семантики композиционных форм (соната, fuga) и композиционных принципов (*cantus planus*, *полифония*, *гомфонные структуры*, *звуковые облака* и др.), основанный на ассоциациях с культурными концептами и текстом памяти слушателя.

Схожую структурную модель интерпретации литературного текста (систему семантических «уровней» и «ящичков», в которых обнаруживаются значения) предлагает и У. Эко в работе «Роль читателя» [28]. Эта модель также с успехом применяется в рамках музыковедческого анализа текста. Но ведь музыку слушают не только музыканты. А как происходит процесс её восприятия у слушателей без профессионального музыкального образования?

Ответ на этот вопрос возможен в рамках когнитивно-психологических и семиотических исследований, расширяющих зону своего интереса в сторону академической музыки. Анализ литературы по когнитивным исследованиям словесного языка и другого рода аудиальных текстов показывает сходство процессов восприятия этих систем. И это не просто механический перенос методологии анализа вербальных текстов на музыку (вспомним попытки говорить о «лингвистичности» визуальной коммуникации), а констатация универсалий, обеспечивающих восприятие текстов разносемиотической природы.

Референциальное измерение музыки предполагает взгляд на мир сквозь призму *звуковой* материи, но взгляд этот обусловлен нашей *телесностью*. Музыка как искусство временных форм отображает звуками абстрактные типы движений, воспроизводя их направление, скорость, фиксируя их пространственный рисунок (линейное движение, по спирали и др.). Здесь мы имеем дело с **первичным иконизмом** — схематичным миметическим подобием, которое проявляется не только в самой звуковой материи, но, главное, в ментальных телесных образах у слушающего.

Первичный иконизм музыки рождается из важнейшего для адаптации к миру принципа аналогического мышления. Он описывается, например, в понятиях *образная схема* [29; 30] или априорном к нему *зеркальные структуры мозга* [31]. Основанием обоих понятий служит наш сенсорный опыт, обеспечивающий идеомоторную «совместимость» субъекта и объекта восприятия [32], а в итоге наше воображение [33].

Иконическая составляющая музыки первична для её понимания: звучание должно быть на что-то «похоже». Пространственные изменения звуковых линий, потоков, «облаков» подобны движениям нашего тела. Конечно, в буквальном смысле звуковые последо-

вательности не поднимаются, не падают, не отдаляются или приближаются. Это мы интерпретируем их в рамках нашего телесного пространственного опыта с опорой на понятия «вверх», «вниз», «от меня» и «ко мне». Восприятие «жестов» музыки опирается на хранящиеся в памяти прототипические схемы: кто / что может совершать такие движения [34; 35]. Например, звуковые эффекты *tutti / soli* актуализируют воспоминания об эхе и любого рода откликах (включая эмоциональные), повторяющих первичный сигнал. Модуляции как переход в другую тональность также имеют миметическую природу, опознаваясь через возможность сделать шаг, отклониться и др. Мы «проверяем» звучание через собственное тело. Музыка словно переводится в танец, порождая образы соответствующих движений [36, р. 17, 21; 37]. Отсюда — включаемый в анализ музыки когнитивный параметр *embodied cognition* [11]. При этом телесные реакции могут иметь не только воображаемую природу. Так, у исполнителей часто поднимаются брови перед ожидаемым разрешением аккорда в тонику.

На аксиоме неразрывной связи между музыкой и человеческой телесностью Александра Пирс, профессор музыки в Калифорнийском университете, выстраивает занятия по игре на фортепиано. Изучение нотной грамоты и способов артикуляции звуков дети предваряют театрализацией музыки, переводя слышимое в жест, танцуя музыку. Высокая степень осознанности движений своего тела позволяет далее выстроить интерпретацию текста. Принцип «телесной» музыки, о котором я уже упоминала применительно к Р. Барту, А. Пирс использует и на занятиях со студентами по классу специального фортепиано [38].

Первичный иконизм определяет понимание даже явно символических фигур в риторике Баха: движение вниз подобно снятию с креста, фрагмент из двух нисходящих звуков — вздоху и др. На принципе миметической аналогии основаны и простейшие геометрические образы, представляющие структуру полифонических текстов — пространственное соположение их голосов. Например, это очень полезные в практике изучения полифонии опыты визуализации фуг И. С. Баха¹.

¹ Визуализация органной фуги d-moll И. С. Баха. URL: https://www.youtube.com/watch?v=ipzR9bhei_o&gl=RU (дата обращения: 12.12.2020).

Смена различных визуальных образов при восприятии музыки может составить её альтернативную историю. Так, например, техника *Cantus planus* ассоциируется с линией, фиксирующей практически ровное ритмическое и звуковысотное движение. Полифонические структуры Барокко рисуют соположение двух и более голосов на плоскости (так называемая «строгая геометрия» музыки). В гомофонных структурах романтизма рисунок мелодической линии изменяется в результате тесного взаимодействия с гармоническим фоном. В начале XX века фон становится значимее рисунка, вследствие чего происходит отход от «строгой геометрии» и слушатель погружается в пространство звуковых «облаков».

Коннотации, связанные с такими особенностями звуковой материи, как характер мелодии, тональность, тембр, темп, гармоническая разреженность/плотность и др., также опираются на прототипические образные схемы, позволяющие слушателю совершать операцию когнитивной «достройки» неопределённого референта. В итоге по траектории и характеру мелодической линии человек способен конструировать образ того, чьи движения отображены в звуковой материи. Так, считается, что в «программных» текстах романтизма иконически отображаются звуки природы: буря, ветер, шум листьев, плеск воды, дождь, голоса птиц, психологические состояния и др. Однако «программная» музыка только создаёт условия для узнавания эмоций и звуков физического мира, побуждая слушателя обращаться к пространству своей памяти. В итоге музыкальное произведение существует для слушателя как знак с двойной референцией: оно замещает неопределённые внетекстовые ситуации и одновременно события, которые интерпретатор обнаруживает в своей памяти. Между этими «объектами» устанавливаются отношения аналогии.

Экспериментальные опыты восприятия музыки, когда испытуемым предлагалось фиксировать визуальные и другой природы образы, возникающие в их сознании [5; 13; 39]¹, показывают, что **музыка не является неким изолированным коммуникативным феноменом**. В процесс восприятия музыки как одного из самых абстрактных языков культуры вовлекается весь наш опыт эмпирического контакта с миром (*embodied experience*), и успешность это-

¹ Музыкальные метатексты Я. Ивашкевича также можно включить в эту категорию.

го процесса напрямую связана с числом используемых нами семиотических систем. Благодаря эффектам синестезии (дополнительности языков) звуковой носитель информации визуализируется в жесте, цвете, запахе, одеваясь в одежды других языков. Семантика музыки выстраивается через аналогии (образные схемы), за которыми мы обращаемся к нашей памяти. Наше сознание работает как некий «внутренний театр», где мы наблюдаем музыку глазами разума, что обеспечивает базу её понимания [22, p. 211].

Когнитивный процесс восприятия музыки включает не только её визуализацию, но и **«вербальное созревание»** в сознании слушателя. Во многом понимание музыки предуготовано тем, что и как мы можем сказать о том, что слышим. Слово актуализирует сопровождающую звучание «картину», поскольку понятия и образы живут в сознании в «одежде» слов:

Словесный нимб ничего не меняет в самой музыке, но влияет на её восприятие: в необозримом спектре смысловых излучений, исходящих от музыкальной интонации, слово именуется музыкальный образ и тем самым конкретизирует ту сферу, куда устремлена фантазия композитора [40].

Метатекст о музыке позволяет предположить, каковы были мысли композитора, ещё не достигшие «вербальной зрелости» [41, с. 150]. Слово может полностью предопределять восприятие музыки. Приведу мнение Ч. Айвза о том, что у слушателя её интерпретация может напрямую зависеть от словесной программы. И тогда возникает закономерный вопрос: о семантике какого текста мы в итоге говорим — словесного или музыкального. Как частный разворот этой проблемы затрону вопрос о восприятии музыки, созданной воображением романиста и потому существующей исключительно как словесная программа. Например, читатель Я. Ивашкевича по вербальным дескрипциям конструирует звучание музыки Эдгара Шиллера. И композитор, и его музыка — плод воображения автора романа «Слава и хвала»:

<...> то, что создавал Эдгар, основывалось главным образом на сложных, изощренных созвучиях, на гармонии, которая так легко отрывалась от вековых канонов и следовала своим, довольно рискованным путем. Он слышал эти аккорды как будто все сразу, сбившиеся в один золотистый клубок, и просто

не мог отделить один от другого в этом симультанном восприятии. А тут скерцо расщеплялось на волоконца, на отдельные элементы, на дробные фрагменты, которые как будто замыкались сами в себе. Кусок этот показался ему мозаичным, весь он распадался, словно стекляшки в калейдоскопе, не образуя единого целого [42].

Словесный язык — поистине «гравитационный центр нашей культуры» [36, р. 21]. Однако заместивший звучание метатекст имеет крайне низкий репрезентативный потенциал. Слово способно индексировать жанр, формально-композиционные параметры музыки, звуковысотность и др. Но если сама музыка существует как пространственно-временной континуальный феномен, то её словесное отображение отмечено *семантическим сжатием* информации. Говоря о формальных особенностях музыки, мы словно архивируем информацию в индексах [43, р. 93]. Когда же словесный метатекст раскрывает эмоции слушателя, возникшие под её влиянием, то референт отображения — внутреннее «я» субъекта.

Отсюда и когнитивный парадокс. Актуализация музыки не возможна без слова. Но «когда приходится снизойти до языка и обратиться от замысла к выражению, многое, очень многое теряется» [41, р. 20] — сама она остаётся за границами словесного выражения и воспринимается через личное переживание. Визуально-вербальные образы, несомненно, «приближают» музыку к слушателю, но при этом одновременно удаляют её от нас.

От эмпирического восприятия музыки — к её концептуализации. Перцептивное «понимание» музыки (*music perception*) — исследовательское направление, развивающееся под знаком «междисциплинарной турбулентности» (У. Митчелл). Здесь активно взаимодействуют новые ответвления музыкознания, родившиеся на пересечении с семиотикой, лингвистикой, когнитивистикой, психологией. Цель так называемой эмпирической музыкологии — обнаружить базовые механизмы восприятия инструментальной музыки, основанные на взаимодействии сознания, разносемиотических систем коммуникации, тела и внетекстовой действительности [44; 45, р. 375]. Это крайне важно для практик преподавания музыки и её популяризации.

Когнитивный подход к анализу звуковых текстов позволяет описать структуру их закононосителей как многомерное семиотически неоднородное пространство, в котором носителями значений являются не только собственно звуковая материя, представленная в актуальном режиме восприятия, но также сопровождающие музыку ментальные образы (телесные ощущения, визуальные картины, образы запахов). Вся эта структура организуется вербальным языком, который создает рамку ее восприятия¹. Не случайно в генеративной теории тональной музыки Ф. Лердаля и Р. Джэкендоффа [46] вербальные концепты — хранилища символического потенциала культуры — рассматриваются в качестве глубинных структур самой музыки. В итоге «нет и не может быть значений собственно музыкальных» [47, р. 214].

Исследования по «эмпирическому» восприятию музыки неизбежно выводят нас в область универсальных принципов обработки информации, характерных для разносемиотических систем:

Накапливающиеся данные о реакциях на музыку новорожденных младенцев, недоношенных детей и плодов, а также факты различения музыкальных композиций мозгом животных заставляют задаваться вопросом об универсальных принципах организации нервной системы, стоящих за восприятием музыки [48, с. 15; 19].

Отсюда интерес музыковедов к генеративной грамматике Н. Хомского [27] и возможность говорить о процессах сочинения, исполнения и восприятия музыки как об интеллектуальных практиках.

Несколько заключительных замечаний о возможностях и перспективах когнитивного анализа звуковых текстов. Он позволит преодолеть глубокий разрыв:

— между тем, как мы слышим и чувствуем музыку, и языком, на котором мы описываем свои ощущения и учим музыке [49];

— музыковедческими анализами композиторских текстов и восприятием музыки «непрофессиональными» слушателями;

¹ Это положение, отсутствующее в работах когнитивных музыковедов, я хотела бы особенно подчеркнуть.

— перцептивным пониманием музыки и её концептуальным, или эпистемическим, прочтением, поскольку первое выступает как база второго.

Библиографический список

Источники, отмеченные звёздочкой, использованы как материал анализа.

1. Zbikowski L. The cognitive tango // *The Artful Mind: Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity* /ed. by Mark Turner. Oxford: University Press, 2006. P. 132—150.
2. Hatten R. S. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004. 376 p.
3. Бразговская Е. В лабиринтах семиотики: Очерки и этюды по общей семиотике и семиотике искусства. Екатеринбург: Кабинетный учёный, 2018. 224 с.
4. Kramer L. *Interpreting music*. Berkeley: University of California Press, 2011. 322 p.
5. Antović M. From expectation to concepts: Toward multilevel grounding in musical semantics // *Cognitive Semiotics*. 2016. Vol. 9(2). Pp. 105—138.
6. Ives Ch. *Essays before sonata*. URL: <https://www.gutenberg.org/files/3673/3673-h/3673-h.htm> (дата обращения: 12.12.2020)
7. Бенвенист Э. *Общая лингвистика* / пер. с фр. Ю. Н. Караулова и др. М.: Прогресс, 1974. 448 с.
8. Barenboim D. *Everything Is Connected: The Power Of Music*. London: Orion Publishing Group, 2010. 224 p.
9. Zbikowski L. Words, Music, and Meaning // *Sémiotique de la musique*. 2015. No. 6. Pp. 143—164.
10. Agawu K. *Playing with signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. New Jersey: Princeton University Press, 1989. 168 p.
11. Brandt P. A. Music and the abstract mind // *Journal of Music and Meaning*. 2008. No. 7. Pp. 1—15.
12. Cross I., Deliège I. Introduction: Cognitive science and music an overview // *Contemporary Music Review*. 1993. Vol. 9, Parts 1 & 2. Pp. 1—6.
13. Patel A. D. *Music, Language and the Brain*. Oxford: Oxford University Press, 2008. 526 p.
14. Sloboda J. *Exploring the Musical Mind: cognition, emotion, ability, function*. Oxford: Oxford University Press, 2004. 472 p.
15. Zbikowski L. *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. Oxford: University Press, 2005. 384 p.

16. Зинченко В. П. Сознание и творческий акт. М.: Языки славянских культур, 2010. 592 с.
17. Brazgovskaya E. E. Увидеть понятие: термин в зеркале ментальных репрезентаций // Вестник Том. гос. ун-та. Филология. 2019. № 62. С. 18—33. DOI: 10.17223/19986645/62/2
18. Paivio A. Mental Representations: A Dual Coding Approach. Oxford: Oxford University Press, 1986. 322 p.
19. *Iwaszkiewicz J. Dziedzictwo Chopina i inne szkice muzyczne. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2010. 445 s.
20. *Iwaszkiewicz J. Ogrody. Warszawa: Czytelnik, 1974.
21. *Iwaszkiewicz J. Podróże do Włoch. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2008. 263 s.
22. Pinker S. How the Mind Works. New York: W.W. Norton & Company, 2009. 625 p.
23. *Iwaszkiewicz J. Chopin. Kraków: Polskie wydawnictwo muzyczne, 1976. 262 s.
24. Barthes R. Image Music Text: Essays / transl. S. Heath. London: Fontana Press, 1977. 226 p.
25. *Iwaszkiewicz J. Podróże do Polski. Poznań: ZYSK I S-KA Wydawnictwo, 2005. 322 s.
26. Холопов Ю. Н. Музыкально-теоретическая система Х. Шенкера. М.: Композитор, 2006. 157 с.
27. Bernstein L. The Unanswered Question: Six Talks at Harvard (The Charles Eliot Norton Lectures). Harvard: Harvard University Press, 1984. 440 p.
28. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / пер. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. СПб.: Симпозиум, 2005. 502 с.
29. Johnson M. The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason. Chicago: University of Chicago Press, 1990. 272 p.
30. 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. Pp. 15—35.
31. Риццолатти Д., Синигалья К. Зеркала в мозге: О механизмах совместного действия и сопереживания / пер. с англ. О. А. Кураковой, М. В. Фаликман. М.: Языки славянских культур, 2012. 208 с.
32. Hampe B. (ed). From perception to meaning: image schemas in cognitive linguistics. Berlin: Mouton de Gruyter GmbH, 2005. 501 p.
33. Danesi M. Thinking is seeing: Visual metaphors and the nature of abstract thought // Semiotica. 1990. No. 3/4. Pp. 221—237.
34. Deliège I. Prototype Effects in Music Listening: An Empirical Approach to the Notion of Imprint // Music Perception: An Interdisciplinary Journal. Spring 2001. Vol. 18. No. 3. Pp. 371—407.

35. Deliège I, Sloboda John A. (eds). Perception And Cognition Of Music. New York: Psychology Press, 2004. 480 p.
36. Steiner G. The Poetry of Thought: From Hellenism to Celan. New York: New Directions Publishing, 2012. 224 p.
37. Korsakova-Kreyn M. Two-Level Model of Embodied Cognition in Music // Psychomusicology: Music, Mind, and Brain. 2018. Vol. 28, No. 4, 240—259. DOI: 10.1037/pmu0000228.
38. Pierce A. Deepening Musical Performance through Movement: The Theory and Practice of Embodied Interpretation. Bloomington, 2007. 248 p.
39. Tan S.-L., Kelly M.E. Graphic representations of short musical compositions // Psychology of Music. 2004. No. 32. Pp. 191—212.
40. Юсупова И. Интервью с композитором Ираидой Юсуповой для журнала «Музыка и Время». URL: <http://www.forumklassika.ru/archive/index.php/t-29630.html>. (дата обращения: 12.12.2020).
41. Мангель А. Curiositas. Любопытство / пер. с англ. А. Захаревич. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2017. 472 с.
42. * Ивашкевич Я. Хвала и слава / пер. с польского / Т. Мотылевой. М.: Прогресс, 1965. Т. 2. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=250259&p=1> (дата обращения: 12.12.2020).
43. Turner M. The art of compression // The Artful Mind: Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity / ed. by Mark Turner. Oxford: University Press, 2006. Pp. 110—132.
44. Cook N., Clarke E. What Is Empirical Musicology? // Empirical Musicology. Aims, Methods, Prospects. Oxford-New York: Oxford University Press, 2004. Pp. 3—15.
45. Schiavio A. Beyond Musical Qualia. Reflecting on the Concept of Experience // Psychomusicology: Music, Mind, and Brain. American Psychological Association: 2016. Vol. 26. No. 4. Pp. 366—378.
46. Lerdahl F., Jackendoff R. A Generative Theory of Tonal Music. Reissue, with a new preface. Cambridge, London, Massachusetts: MIT Press, 1996. 384 p.
47. Cook N. Music, Performance, Meaning. Selected Essays. New York: Routledge, 2007. 384 p.
48. Анохин К. В. Когнитом: на пути к фундаментальной теории музыкального мозга // Музыка — Философия — Когнитивистика — 2018. Памяти М. Г. Арановского : материалы международной научной конференции / отв. ред. Г. Б. Шамилли. М.: Государственный институт искусствознания, 2018. С. 15—21.
49. Cross I. Music and cognitive evolution // Oxford Handbook of Evolutionary Psychology. Oxford: Oxford University Press. 2007. Pp. 649—667.

References

References marked with an asterisk indicate analysis material.

1. Zbikowski L. *The cognitive tango. The Artful Mind: Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity* /ed. by Mark Turner. Oxford: University Press, 2006, pp. 132—150.
2. Hatten R. S. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004. 376 p.
3. Brazgovskaya E. *V labirintach semiotiki: Ocherki i etjudy po obschei semiotykie i semiotykie iskusstva* [In the labyrinths of semiotics: Essays and studies on general semiotics and semiotics of art]. Ekaterinburg: Kabinietnyj uchonyj. 2018, 224 p. (In Russ.).
4. Kramer L. *Interpreting music*. Berkeley: University of California Press, 2011. 322 p.
5. Antović M. From expectation to concepts: Toward multilevel grounding in musical semantics. *Cognitive Semiotics*, 2016, vol. 9(2), pp. 105—138.
6. Ives Ch. *Essays before sonata*. Available at: <https://www.gutenberg.org/files/3673/3673-h/3673-h.htm> (accessed 12.12.2020)
7. Benveniste E. *Obshaya lingvistika* [General linguistics]. Moscow, Progress, 1974. 448 p. (In Russ.).
8. Barenboim D. *Everything Is Connected: The Power Of Music*. London: Orion Publishing Group, 2010. 224 p.
9. Zbikowski L. Words, Music, and Meaning. *Sémiotique de la musique*, 2015, no. 6, pp. 143—164.
10. Agawu K. *Playing with signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. New Jersey: Princeton University Press, 1989. 168 p.
11. Brandt P. A. Music and the abstract mind. *Journal of Music and Meaning*, 2008, no. 7, pp. 1—15.
12. Cross I., Deliège I. Introduction: Cognitive science and music an overview. *Contemporary Music Review*, 1993, vol. 9, Parts 1 & 2, pp. 1—6.
13. Patel A. D. *Music, Language and the Brain*. Oxford: Oxford University Press, 2008. 526 p.
14. Sloboda J. *Exploring the Musical Mind: cognition, emotion, ability, function*. Oxford: Oxford University Press, 2004. 472 p.
15. Zbikowski L. *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. Oxford: University Press, 2005. 384 p.
16. Zinchenko V. P. *Soznanie i tvorcheskij akt* [Consciousness and the creative act]. Moscow: Jazyki slavianskich kultur, 2010. 592 p. (In Russ.).
17. Brazgovskaya E. E. See the concept: the term in the mirror of mental representations. *Vestnik Tomskogo Universyteta. Philologia* [Tomsk State University Journal of Philology], 2019, no. 62, pp. 18—33. DOI: 10.17223/19986645/62/2 (In Russ.).

18. Paivio A. *Mental Representations: A Dual Coding Approach*. Oxford: Oxford University Press, 1986. 322 p.
19. *Iwaszkiewicz J. *Dziedzictwo Chopina i inne szkice muzyczne*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2010. 445 s. (In Polish)
20. *Iwaszkiewicz J. *Ogrody*. Warszawa: Czytelnik, 1974. (In Polish)
21. *Iwaszkiewicz J. *Podróże do Włoch*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2008. 263 s. (In Polish)
22. Pinker S. *How the Mind Works*. New York: W.W. Norton & Company, 2009. 625 p.
23. *Iwaszkiewicz J. *Chopin*. Kraków: Polskie wydawnictwo muzyczne, 1976. 262 s. (In Polish)
24. Barthes R. *Image Music Text: Essays / transl. S. Heath*. London: Fontana Press, 1977. 226 p.
25. *Iwaszkiewicz J. *Podróże do Polski*. Poznań: ZYSK I S-KA Wydawnictwo, 2005. 322 s. (In Polish)
26. Cholopov J. N. *Muzykalno-teoretyczeskaja systema H. Schenker* [The musical-theoretical system of H. Schenker]. Moscow: Kompozitor, 2006. 157 p. (In Russ.).
27. Bernstein L. *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard (The Charles Eliot Norton Lectures)*. Harvard: Harvard University Press, 1984. 440 p.
28. Eco U. *The role of the reader. Explorations in the semiotics of text* [The role of the reader. Studies in the semiotics of text]. St. Petersburg: Symposium, 2005. 502 p. (In Russ.).
29. Johnson M. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: University of Chicago Press, 1990. 272 p.
30. 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, pp. 15—35.
31. Rizzolatti G., Sinigaglia C. *Zerkala v mozge: O mekhanizmah sovmestnogo dejstviya i soperezshivaniya* [Mirrors in the Brain: On Mechanisms of Joint Action and Empathy]. Moscow: Jazyki slavianskich kultur, 2012. 208 p. (In Russ.).
32. Hampe B. (ed). *From perception to meaning: image schemas in cognitive linguistics*. Berlin: Mouton de Gruyter GmbH, 2005. 501 p.
33. Danesi M. Thinking is seeing: Visual metaphors and the nature of abstract thought. *Semiotica*, 1990, no. 3/4, pp. 221—237.
34. Deliège I. Prototype Effects in Music Listening: An Empirical Approach to the Notion of Imprint. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*. Spring 2001, vol. 18, no. 3, pp. 371—407.
35. Deliège I, Sloboda John A. (eds). *Perception And Cognition Of Music*. New York: Psychology Press, 2004. 480 p.
36. Steiner G. *The Poetry of Thought: From Hellenism to Celan*. New York: New Directions Publishing, 2012. 224 p.

37. Korsakova-Kreyn M. Two-Level Model of Embodied Cognition in Music. *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*, 2018, vol. 28, no. 4, 240—259. DOI: 10.1037/pmu0000228
38. Pierce A. *Deepening Musical Performance through Movement: The Theory and Practice of Embodied Interpretation*. Bloomington, 2007. 248 p.
39. Tan S.-L., Kelly M. E. Graphic representations of short musical compositions. *Psychology of Music*, 2004, no. 32, pp. 191—212.
40. Jusupova I. *Interviu s kompozitorom Iraidoj Jusupovoj dla zhurnala „Muzyka i vriemja”* [Interview with composer Iraidja Yusupova for Music and Time magazine]. Available at: <http://www.forumklassika.ru/archive/index.php/t-29630.html> (accessed 12.12.2020). (In Russ.).
41. Manguel A. *Curiositas. Lyubopytstvo* [Curiositas. Curiosity]. St. Petersburg: Izdatelstvo Ivana Limbacha, 2017. 472 p. (In Russ.).
42. *Iwaszkiewicz J. *Chwała i sława* [Praise and glory]. Moscow: Progress. Vol. 2. Available at: <https://www.litmir.me/br/?b=250259&p=1> (accessed 12.12.2020) (In Russ.).
43. Turner M. *The art of compression. The Artful Mind: Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity / ed. by Mark Turner*. Oxford: University Press, 2006, pp. 110—132.
44. Cook N., Clarke E. What Is Empirical Musicology? *Empirical Musicology. Aims, Methods, Prospects*. Oxford-New York: Oxford University Press, 2004, pp. 3—15.
45. Schiavio A. Beyond Musical Qualia. Reflecting on the Concept of Experience. *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain. American Psychological Association*: 2016, vol. 26, no. 4, pp. 366—378.
46. Lerdahl F., Jackendoff R. *A Generative Theory of Tonal Music. Reissue, with a new preface*. Cambridge, London, Massachusetts: MIT Press, 1996. 384 p.
47. Cook N. *Music, Performance, Meaning. Selected Essays*. New York: Routledge, 2007. 384 p.
48. Anochin K. V. Cognitom: On the Way to the Fundamental Theory of the Musical Brain. *Muzyka — Filosofiya — Kognitivistika — 2018* [Music — Philosophy — Cognitive Science — 2018. In memory of M. G. Aranovsky: proceedings of an international scientific conference]. Moscow, 2018, pp. 15—21 (In Russ.).
49. Cross I. Music and cognitive evolution. *Oxford Handbook of Evolutionary Psychology*. Oxford: Oxford University Press, 2007, pp. 649—667.