

**Внутренняя форма музыки – структурный эквивалент
информации**

«Усвоение Истины не могло и не может быть без откровения».

Владимир Эрн

Реальный мир предстаёт перед нами в виде форм, охватывающих его внешнюю и внутреннюю организацию. Непосредственное прикосновение к бытию нам обеспечивает восприятие: мгновенно «впитывая» внешние воздействия, оно представляет их целостно - в виде форм. Механизмы простейшего, скрытого от осознания морфогенеза опираются на общую «потенцию к абстрактному» (14), по-видимому, врождённую. По мере усложнения усваиваемого материала эти механизмы развиваются, однако во всех случаях имеет место одна и та же процедура интуитивного обобщения: диалектический синтез «одного» и «многого», высвечивающий в сознании форму. Её важнейшее свойство – целостность, означает, что целое относится к части как часть к целому. Так, услышав одну, но заряжённую целостностью фразу шопеновской мазурки, мы мгновенно воссоздаём в душе некий качественно окрашенный мир, в котором глубоко личное сложнейшим образом переплетается с общезначимым.

Принцип совершенства формы, впервые сформулированный Витрувием гласит: совершенно то, в чём нельзя ничего прибавить или убавить, не изменив целого. Живую суть этой формулы обнажил теоретик искусства Итальянского Возрождения Л.Б.Альберти: «Композиция – организм, ...в котором ничего нельзя изменить, не сделав хуже» (1). А.Шёнберг уточнил бы: «совершенный организм». Будучи порождением живого, «музыка подражает одному из невероятнейших естественных процессов: переходу от неодушевлённой к одушевлённой жизни, ...от абстрактного и застывшего измерения к живому и выразительному» (3). Качественно окрашенное впечатление целостности музыкального организма возникает только в условиях тотальной внутренней взаимосвязи,

когда каждая деталь выражает единую сущность. Современные опыты «перелицовки» мирового художественного наследия только подтверждают старую истину: изменение какой-либо части неизбежно приводит к изменению целого (Аристотель, Плотин).

На взаимосвязь целостности и организмичности в деятельности сознания одним из первых указал Платон (16). Позднее В.Гёте, обратив внимание на способность «больших гармонических масс» Страсбургского собора продолжать свою жизнь в бесчисленных деталях, увидел в этом сходство с природными формами, в которых даже мельчайший стебелёк соответствует целому растению. Анализируя причины подобных соответствий, Ле Корбюзье указал на «единство побудительной силы» (12), управляющей жизнью творений природы и замыслом художника. Побудительной силой, возбуждающей креативный процесс и увязывающей целое с частями, управляет лишённое материального существования одухотворяющее начало, способное вдохнуть жизнь в художественную конструкцию, наделив её неповторимой индивидуальностью. Формы становятся квазиорганизмическими и, следовательно, целостными образованиями только тогда, когда они «пропущены» сквозь живое сознание автора, которое понимается, прежде всего, не как осознанность, а как переживаемость действующих на сознание элементов и их отражённость в нём (10).

Музыкальную форму можно рассматривать как квазиорганизмическую систему, способную обучать постижению целостности. Её переживание связано с ощущением невербализуемого *качества*, которое впитало в себя в процесс взаимодействия внутреннего мира композитора и косной звуковой материи. Понятия «творческий почерк», «индивидуальный стиль», «авторская манера» - указывают на «внутреннее устройство» (В.Эрн) качественно окрашенных духовных миров. Не поддающиеся прямому означиванию, они способны раскрыться лишь в символическом описании. На уровне общекультурных обобщений

мы встречаемся с такими понятиями как Готика, Ренессанс, Модерн... Каждое из них рождает эмоционально окрашенный психологический настрой, приобретающий качественную окраску. Введённые через каналы восприятия, пережитые качества поставляют «духовному организму» энергию для самообновления. Она стимулирует общий подъём творческих сил, а выхваченная воображением информация, минуя осознание, оседает в опыте в виде определённых психологических состояний.

Бесконечность и всемогущество энергии в природе, наша вовлечённость и связанность с ней позволяют рассматривать человеческий организм как некий энергийный комплекс, существующий и функционирующий в энергийном поле культуры. Музицирование является одним из древнейших способов целостного энергообмена, и каждый акт музыкального восприятия становится процессом выделения или поглощения энергии. Поэтому единство произведения определяется не суммой частей (тонов, интервалов мотивов, фраз...), а целостным динамическим процессом, который подпитывается психической энергией музицирующего человека. Понятие «музыкально-психической энергии», введённое Э.Куртом, сегодня уже не кажется «идеалистической абстракцией» (11) - идея динамического (энергийного) формообразования отвечает современным естественно-научным представлениям. «Неясность качества музыкального движения», мыслимого швейцарским учёным «вне материи», естественно вписывается в представление о внутренней форме, опирающееся на идею первичности духовного начала и даже - на возможность его существования вне материальной оболочки. Частным подтверждением тому служит факт музыкального переживания не озвучиваемого нотного текста. Речь идёт не о так называемой «глазной музыке», а о реально пережитых трансформациях чувственной ткани (идеомоторный акт). В них обнаруживается не только звуковысотный контур фразировочных волн, но может присутствовать кривая всех выразительных средств, составляющих плоть музыкальной мысли.

Человек – высокоорганизованная система, существование которой обусловлено обменом информации, повышающей первоначальную организацию. В обыденном языке понятие информации многопланово. Научный взгляд на её природу и сущность исходит из представления о ней как о функциональном явлении, присущем кибернетическим системам живой природы, социума и техники (6), или как о свойстве всей материи. Существует два предполагающих друг друга типа информации - связанная и свободная. Первая, нередко отождествляемая с «застывшей» структурой, представляет собой нечто априорное – кристалл или семя, из которого прорастает свободная информация. Последняя способна существовать только в процессах и потому может рассматриваться лишь с точки зрения её восприятия.

Объём свободной информации зависит от готовности воспринимающей системы к её осмыслению. Как правило, информация поступает извне, положенная на какой-либо материальный носитель. Он представляет собой, по сути, модуляционный процесс, направленно изменяющий свои состояния во времени и пространстве (7). Специфичность музыкальной информации состоит в том, что она, прежде всего, способствует осознанию тех идей, которые концентрируют в каждом человеке его сокровенную сущность – его метафизику. Поэтому музицирование, даже пассивное, некоторым образом аналогично порождению: во всех случаях креативная энергия направлена на раскрытие смысла.

Смысл – неразгаданная категория. Когда им пытаются овладеть теоретическая мысль, склонная абстрагировать объект от осмысляющего его опыта, смысл ускользает, «прячется». Ибо само понятие (с-мысл) указывает на то, что «сознание есть не только знание, но и отношение к бытию, деятельности, самому сознанию» (5). Поэтому носителем музыкального смысла оказывается не физически описываемый контур внешней событийности (фабула, сюжет, звуковой рисунок...), а

образованная на их основе *чувственная ткань переживания*, которая простирается в особое измерение бытия. Сплетаемая «квазивещественными превращениями» действительности (не только художественной), она служит «органом вычерпывания информации и стимулов» (8).

Музыкальный смысл, понимаемый метафизически, целостен - его выражает вся вещь целиком. Её организацией управляет *внутренняя форма - структурный эквивалент информации*, чьё организующее воздействие проявляется во всех конкретных особенностях музыкальной речи и в самом языковом строе произведения. Внутренняя форма порождает непрерывный энергопоток, возбуждающий на чувственной ткани «биодинамическое движение» ((Н. Бернштейн), которое мы называем переживанием. Морис Бежар любил повторять ученикам: «Музыка – это та же вода: в ней надо плыть» - плыть непрерывно, ибо с утратой целостности биодинамического движения исчезает и внутренняя форма.

Человек как живая коммуникативная система способен не только воспринимать «готовую» музыкальную информацию, но и порождать (выявлять) новую. Зародившаяся в сознании композитора музыкальная мысль проявляется как некое неопределённое внутреннее состояние - как сплетаемое модуляциями чувствительности «душевное переживание». Момент его перехода в звуковую форму выражает интонация (Ю.Холопов). Это понятие, трактуемое музыковедами то «расширенно», то слишком узко, для музыканта-исполнителя обладает точной дефиницией: оно связано с живым началом, управляющим целостными изменениями энергетики звукового потока. Любой озвучиваемый текст должен быть, прежде, всего, тщательно прочувствован и «проинтонирован» в соответствии с предварительно сформированным представлением о целостности, ибо в эволюционном плане кинетика любой системы должна предшествовать её структуре. Усвоению целостности способствует не яркость звуковых событий, не их необычность, а точный план, группирующийся в

определённую систему. К этому побуждает внутренняя форма, опирающаяся на скрытые возможности лада.

Многомерность внутренней формы исключает количественные методы измерения информации, однако её полнота, глубина, новизна и выразительность усваиваются целостно с помощью измерительных способностей чувственной ткани. Волновая природа звуковых композиций родственна биоритмической природе организма, поэтому музыка обладает особой способностью непосредственного соприкосновения с чувственностью. Информация передаётся на уровне внутренних форм - «от сердца к сердцу». Опуская осознаваемый пласт значений, чувственная ткань преобразует восприятие-ощущение в информативное восприятие.

В изобразительном искусстве сокровенный смысл обнаруживается непосредственно: естественность перевода внешней формы во внутреннюю зависит только от «воспитания глаза». В музыке авторский текст, как правило, нуждается в посреднике. Композитор лишь организует ситуацию, при которой во внутренней среде слушателя может возникнуть «сакральный порядок», но физические условия для проявления нефизического звучания воссоздает исполнитель. Целостность авторского замысла обеспечивается логически сбалансированной непрерывностью энергопотока, а организмичность - многомерностью и выверенной кривизной траектории биодинамического движения. Основным инструментом его огранки - живая интонация, заряжающая каждый условно вычленяемый звуковой элемент динамикой целого. Неоднократно отмечалось, что от природы ни звук, подразумеваемый как вводный тон, ни задержание не тяготеют к своему разрешению. Для того, чтобы из отношений тонов возникли связывающие их аффективные тяготения, необходимо, чтобы к слуховой деятельности исполнителя была «привита» аффективная деятельность (2), раскрывающая чисто человеческий смысл звуковых структур. Вводя во внешнюю звуковую форму живое энергичное начало, музыкант входит в «тонос» мышления автора, чтобы прочувствовать те

внелогические посылки, из которых прорастают логические основания формы. Асафьевский тезис о музыке как искусстве живого интонирования позволяет рассматривать интонацию как фактор *внутреннего* формования – как Слово, вступающее в диалог с жизнью.

Анализируя внешнюю (звуковую) форму, мы можем называть отдельные её составляющие «интонацией тона» или «интонацией вопроса», но очевидно, что их семантическая определённость возникает лишь в ситуации реального музицирования, при котором на безжизненный звуковой контур нанесена «светотень» пере-живания. Не одухотворённый внутренней формой текст останется звуковым потоком, лишённым жизненного смысла. Даже в естественном языке, где каждое слово имеет фиксированное значение, без интонации, сопровождающей любое речевое высказывание, мысль не приобретает достаточную ясность. Печатный текст, отражающий только фонематический состав речи, всегда подразумевает остающийся «за кадром» интонационный контур. Читая Пушкина, Тургенева, Набокова, Мандельштама, мы восстанавливаем интонацию автора, но, достраивая до целостности чужую мысль, каждый из нас вносит в неё частицу самих себя. Не только речь или музыка, но и речевая жестикуляция говорящего человека, и «немые интонации» его мимики - движений, определяемых моторной синестезией, выражают «психический тонус, настроенность, смысл» (Асафьев).

Теория интонации, ставшая попыткой объяснить природу силы, формирующей музыкальный процесс, создавалась в те годы, когда любая наука могла развиваться лишь в условиях абсолютной приверженности воинствующему материализму. Некоторую расплывчатость, а подчас и противоречивость Асафьевых определений интонации можно объяснить желанием избежать упреков в идеализме, однако этимологическая основа самого термина прямо указывает на внутреннее натяжение, напряжение (латинская приставка – in и греческий корень – tonos). В качестве «текучей

физиологической настройки» тонус выражает состояние готовности к позе или движению (4), способствуя усилению мыслительной деятельности.

Термин «мышление» допускает его понимание не только как оперирование обобщениями и абстракциями, представленными в знаках языка, но и как оперирование чувственными образами осмысляемых вещей и явлений (9). Роль образов в мышлении зависит и от объекта мышления, и от особенностей мыслящего субъекта (13). Чем полнее эстетически развит человек, чем более способен он воспринимать музыку как воплощение множества сложных внутренних состояний, отвлечённых понятий и чувств, тем активнее движется его мысль. Не конкретизируя её, музыка сама указывает возможные пути прорастания мыслительного потока. Даже в изобразительных искусствах внутренняя форма напрямую не связана с образностью отдельных конструктивных элементов: она проявляется в их связи, сопряжении, соотношении. Так, драматичность скульптуры определяется, прежде всего, не позой, выражающей присутствие разнородных устремлений, но «движением внутри самой формы» (15). Сплетая внутри неё «сеть» интонационных взаимодействий, мастер безжалостно отсекает любые возможности, способные отклонить воспринимающее сознание от интуитивно ощущаемого *качества* бытия, которое для зрителя становится глубоко интимным «бытием для себя», в той или иной степени пролонгированным.

Целостность художественного творения предполагает возможность, даже необходимость живого прорастания внутренней формы, ибо в ней всегда сокрыты качества и характеристики, неосязаемые в данный момент даже смутно. Процесс их постижения может растягиваться на долгие годы. Малоизученная способность художественного текста накапливать информацию связана с неизбежным переинтонированием. Скрытые смыслы высвечиваются на перекрестках «корней» - внутренних форм давно ушедшей, уходящей и нарождающейся культуры. Всю историю музыки можно рассматривать как непрерывный поиск новых смыслов,

формирующих музыкальное сознание изнутри. За их переключкой и перелицовкой скрывается «длинная история изменения значений» (Г.Шпет), рождённая в процессах отталкивания и притяжения. Распутывая возможные хитросплетения корней той или иной художественной системы, раскрывая её скрытые потенции, искусство реализует сущностное стремление людей к интеллектуальной сфере жизни.

Взаимодействие между познающим и познаваемым зависит от массы факторов (Л.Берталанфи) и, прежде всего, от соответствия закономерностей формы законам воспринимающей среды. Если «ключик» плохо подходит к «замку», то взаимодействие не возникает, в лучшем случае оно окажется неполным, поверхностным. Совмещая внешнюю и внутреннюю формы, исполнитель модулирует состояния чувственной ткани. В идеале музицирующее сознание и форма «сцепляются» между собой наподобие шестерёнок зубчатой передачи, или – менее наглядно, но более точно – наподобие сросшихся стволов деревьев. Непрерывный процесс их взаимозависимых преобразований создаёт символическое сплетение всех мыслимых единиц жизни. В ситуации публичного музицирования свивается единая метафизическая сеть, связывающая незримыми узами всех участников музыкального акта. Образуется мощный резонансный поток, превращающий концертный зал в некое подобие «намоленного» храма. Совокупная экспрессия сознаний образует единый суперорганизм, подпитывающий своей энергией формотворческий процесс. Сегодня подобные представления уже не кажутся фантазиями: физиологи доказали, что нейроны мозга, возбуждаясь, производят энергию. И когда энергия слушателей сливается с звуковым потоком, исполнителю, *ведомому* внутренней формой, начинает казаться, что уже не он играет музыкальное произведение, а Нечто «играет» его самого. Пережив однажды подобное состояние, музыкант навсегда усвоит, что «ни о каком существенном усвоении истины не могло бы быть речи, если б Истина эта, в Себе существующая, не шла *навстречу* ищущему соединения с ней человеку,

если б Она не давала Себя усвоить, не открывалась бы (курсив В.Э.) людям тогда, когда люди порываются к ней.» (17).

Список использованной литературы:

1. Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве. – М.: Изд. Акад. архит., 1935. – Кн. VI, 2. – С. 178.
2. Ансерме Э. Статьи о музыке и воспоминания. – М.: Сов. композитор – 1986. – С. 129.
3. Берио Л. Фрагменты из интервью и статей. // XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы. Вып. 2. – М.: Музыка, 1995. – С. 112.
4. Бернштейн Н.А. Очерки по психологии движений и физиологии активности. – М., 1966. – С. 219.
5. Велихов Е.П., Зинченко В.П., Лекторский В.А. Сознание: Опыт междисциплинарного подхода. // ВФ. - №11. - 1988. – С. 20.
6. Жуков Н.И. Философский анализ понятия «информация». // ВФ.- №12.- 1974. – С. 90-96.
7. Забродин Ю.М. Введение в общую теорию сенсорной чувствительности. // Психологические исследования. – М.: Наука, 1977. С. 48-49.
8. Зинченко В.П. Мамардашвили М.К. Проблема объективного метода в психологии. //ВФ. - №7. – 1977. - С. 118-119.
9. Леонтьев А.Н. Мышление. – ВФ. - №4. - 1964. - С. 88-89.
10. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. Труды по языкознанию. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1982. – С.84.
11. Мазель Л. О музыкально-теоретической концепции Б.Асафьева. // СМ. – 1957. - №3. – С. 80-81.
12. Мастера архитектуры об архитектуре. – М.: Искусство, 1972. – С. 247.
13. Мельничук А.С. О роли мышления в формировании структуры языка. // Язык и мышление. – М.: Изд-во Наука, 1967. - С 77.
14. Налимов В.В. Вероятностная модель языка. – М.: Наука, 1979. – С. 207-208.
15. Неизвестный Э.И. О синтезе искусств. // ВФ. - №7. - 1989. – С.76-77.
16. Платон Федр. // Соч. в трёх томах. Т. 2. - М., 1970. - С 203.
17. Эрн В. Идея катастрофического прогресса. // Литературная учёба. - №2. – 1991. – С. 138.