

Медушевский В. А. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки

(...) Методологическая установка интонационной теории получила в последние годы неожиданное подтверждение со стороны нейрофизиологии: многочисленные исследования показали, что музыка, как и интонационная сторона речи (!), первично ориентирована на деятельность недоминантного полушария мозга. А оно, как известно, является базой конкретно-чувственного мышления — в противоположность доминантному полушарию (левому у правшей), которое оказывается опорой абстрактно-логического мышления. Эксперименты показывают, что отключение недоминантного полушария (правого у правшей) делает полностью невозможным восприятие музыки, а при отключении левого полушария (притомаживается деятельность правого) элементарные музыкальные способности даже обостряются. (...) Результаты некоторых нейросемиотических исследований наталкивают на мысль об участии левого полушария в организации аналитической формы музыки, в частности, — ее метроритмической стороны. Функции левого полушария связываются с организацией музыкального произведения во времени, а правого — с его восприятием как вневременного целого. Но организация звучания во времени — это одна из главнейших функций музыкальных грамматик!

(...) Если мы скажем, что все средства музыкальной формы (гармония, полифония, ритм, синтаксис, композиция) имеют интонационную основу, а потом займемся анализом каждого из них — это еще не есть теоретический синтез. Это только констатация, которая не объясняет, каким именно образом из интонационной основы вырастает целостный организм музыки. Вырастает ли он, как дуб из земли, или, как дуб из желудя — сохраняя генетическую программу? (...)

Предлагаемый ниже вариант синтеза опирается на две обобщающие категории — понятия аналитической и интонационной (интонационно-драматургической) стороны формы. Доминирующей оказывается последняя. Аналитическая сторона встроена в нее — или может быть встроена — как схематизирующий каркас. встроена — в конкретном произведении. (...)

Образ двойственной музыкальной формы угадывается уже в восприятии отдельных музыкальных звуков. Мы воспринимаем их двояко: аналитически, выделяя в них высоту, громкость, длительность, тембр, артикуляцию. Но одновременно — и синкретически, как целостную, многомерную, выразительную интонацию: изменение хотя бы одного ее «параметра» ведет к радикальному изменению смысла, в результате чего она превращается в совершенно иную интонацию (например, тяжкий стон — в интонацию угрозы, если сдвинуть акцент к концу).

Суть идеи двойственной формы заключается в том, что эта принципиальная двусторонность не исчезает с переходом на высшие масштабные уровни формы. Напротив, на ее основе вырастают две особым образом взаимодействующие организации — аналитическая и интонационно-драматургическая (...)

Чем отличаются обе формы и как они взаимодействуют? Первое отличие — в широте и характере использования качеств звука: для аналитической формы особенно важны лишь высота и длительность. Интонационная же форма включает в себя все свойства звука — вплоть до тесситурных нюансов, до оттенков вибрации. Причем все они мыслятся обязательно в совокупности, в единстве, а не порознь. Ни один из «параметров»

интонационной формы принципиально неустрашим. Интонационная форма существует как бы в многокоординатном, многомерном пространстве всех свойств звука. Изменение, казалось бы, совершенно незначительное {с точки зрения аналитической формы} средства — например, штриха — может исказить смысл интонационно-пластического знака и развалить всю логику драматургического целого. Внутренняя целостность интонации столь велика, что, как показали эксперименты, реально отсутствующие звуковые параметры (например, тесситурные краски), звуковысотная нюансировка и другие при исполнении на фортепиано) иллюзорно привносятся в восприятие.

Второе отличие семиотического характера. Знаки интонационно-драматургической формы мотивированы со стороны смысла (означаемого, выражаемого). Знаки аналитической формы — в противоположном направлении.

Например, трезвучие — как один из элементов аналитической формы — в первую очередь существует как звуковой предмет, построенный по особым правилам. Но оно тут же — обрывается выразительными значениями и становится знаком — хотя эти значения не являются условием существования трезвучия как конструктивной единицы. В этом логическом смысле материальная сторона предшествует идеальной, означающее предшествует означаемому.

В интонационно-драматургической форме, напротив, первично означаемое. Между ритмом и тембром, артикуляцией и тесситурой не существует имманентных, конструктивно-логических связей. То, как они объединяются в интонации, в пластическом знаке или в драматургии, целиком зависит от того, что в данный момент выражается. (...)

Третье существенное отличие форм — функциональное. Чем объяснить, что в сфере аналитической формы первична структура означающего (материально-конструктивная сторона звуков)? Естественно предположить здесь влияние какой-то иной, не семантической функции. Такой функцией оказывается мнемически-ориентирующая (о мнемической функции — направленности на запоминание — неоднократно писал Б. В. Асафьев). Для выполнения этой функции, оказывается, достаточно всего двух свойств звука — высоты и длительности, о чем свидетельствует старинный опыт: мелодия, проигрываемая на различных инструментах, в разных регистрах, тесситурах, темпах, с различной громкостью, артикуляцией и фразировкой, чудовищно меняется в смысловом отношении, но остается конструктивно узнаваемой (разумеется, этот опыт можно проделывать не только с мелодией, но и со всем произведением). Напротив, если мы проведем противоположный эксперимент — будем варьировать высоту и ритм, оставляя неизменным, например, теплый вибрирующий тембр скрипок, напевную фразировку, средний регистр, умеренный темп, — мы сохраним мягкий образ лирического высказывания, но сами напевы, мелодии, произведения будут разными. Слушатель, однако, заинтересован не только в том, чтобы унести с собой общее настроение, но и в том, чтобы удержать в памяти саму звуковую основу музыки, чтобы легко ориентироваться в звучании, отличать один напев от другого, предугадывать течение музыки и ставить звучащее в связь с отзвучавшим. Эта потребность запоминать звуки и ориентироваться в них и вызвала к жизни аналитическую форму, породила множество грамматик, регулирующих развертывание музыки во времени — функциональную систему гармонии, метрическую организацию, масштабно-тематические структуры, тематические принципы, скрепляющие форму-композицию и фактуру; систему функций музыкальной формы и соответствующих им способов изложения. Поэтому аналитическую сторону содержательной музыкальной формы можно было бы также назвать аналитико-грамматической стороной. От описания устройства двойственной музыкальной формы перейдем к вопросу: как она «работает», как участвует в процессах музыкального

мышления (художественного отражения жизни), лежащего в основе всех видов музыкальной деятельности — восприятия, исполнения, сочинения, анализа? Этот подраздел науки о содержательной музыкальной форме можно было бы назвать процессуальной психосемиотикой. Ключевая проблема музыкальной семиотики — отношения между «звуком» и «смыслом» — разворачивается здесь в динамике психических процессов. Восприятие содержательной формы музыки часто опирается как множество самых разнообразных процессов. Ощущение целостности при этом утрачивается. Чтобы представить музыкальное восприятие не как пеструю смесь компонентов, а как систему, необходимо выделить сущностные процессы музыкального мышления, из которых бы вытекают более конкретные операции. Ими оказываются два симметричных процесса: звукосмысловое свертывание и разворачивание.

(...) Подвижный звукосмысловой образ произведения может сжиматься и разжиматься. Он предельно сжат в исходном композиторском замысле и в воспоминании слушателя о давно прослушанном сочинении. Он развернут в момент непосредственного контакта композитора, исполнителя, музыковеда и слушателя со звучащим или мысленно интонируемым произведением..(...)

Для композитора образ-замысел — это путеводная звезда, ярко сияющая цель, обеспечивающая направленность поисков и преемственность этапов сочинения. Так осуществляется и контроль за смысловым соответствием деталей целому в начальных эскизах и в окончательной шлифовке.

Одномоментный образ будущего произведения вспыхивает с первых же тактов и в душе слушателя, руководит его восприятием: из несметных запасов памяти заблаговременно извлекаются музыкально-языковые и стилистические знания (эту готовность к действию — перцептивному в данном случае — психологи называют установкой); звучащее воссоединяется с отзывавшимся.

Действие механизма свертывания распространяется и за пределы произведения: благодаря ему музыканты и слушатели хранят в себе образы целых стилей, жанров, музыкальных эпох! Вот почему так важно разобраться в семиотической природе одномоментных образов музыки. Как же участвуют в процессах звукосмыслового свертывания две стороны музыкальной формы? Идея двойственности формы помогает значительно прояснить загадочные механизмы свертывания и разворачивания, уже рассматривавшиеся в психологической литературе.

Музыкально-теоретическая мысль также не прошла мимо процессуального и вневременного аспектов музыки. Процессуальная сторона оказалась связанной с интонационной природой музыки, а стимультанно-вневременная — с архитектурностью, конструктивностью, формой-кристаллом, схемой. Парадоксальность этого решения обнаруживается в сопоставлении с фактами нейросемиотики. Вспомним, что именно правое полушарие — а в нем укоренена интонационная сторона формы — обладает способностью осуществлять симультанные синтезы. Напротив, левое, аналитическое полушарие ответственно за осознание временных процессов.

Исходя из этого, процессуальность скорее уж нужно было бы связать преимущественно с грамматическим разворачиванием художественной идеи, а становление целостного одномоментного образа — с интонационно-драматургической стороной.

Именно этот последний тезис, вероятно, неожиданный для музыковеда, я и постараюсь раскрыть.

В одномоментное представление могут стягиваться обе стороны формы. Но интонационная сторона отличается поистине удивительной сжимаемостью. Мы говорим, к примеру, о пронизывающей данное сочинение «балладной» интонации. Но какое же грандиозное обобщение должно было произвести наше сознание, чтобы свернуть многие произведения балладного жанра в нечто весьма определенное — балладную интонацию! (...)

Интонационное свертывание отличается от конструктивного и своими механизмами. Свертывание аналитической стороны опирается на пространственные ассоциации. Действительно, мы не можем иначе представить трехчастную форму, как расположив ее части каким-либо образом в мысленном пространстве. Расчлененность, группировка и иерархия музыкальной формы облегчают действие этого механизма.

Интересно обратить внимание, однако, на следующую подробность: многие музыканты говорили о возможности не только представить себе все произведение, но и услышать его в одновременности. Этот эффект легко объясняется механизмом интонационно-пластической генерализации — конкретно-чувственного обобщения.

Звуковые представления здесь вовсе не уходят в тень наглядно-зрительных при обобщенно-пространственных и не замещаются ими. Напротив, в основе своей — это именно смыслозвукое обобщение. Поскольку интонация и музыкально-пластический знак опираются на телесно-моторные ощущения, то и интонационную генерализацию можно охарактеризовать как телесно-звукое обобщение. Помимо телесных связей, интонационное обобщение может сопровождаться массой тактильных, зрительных, вкусовых, обонятельных и прочих ассоциаций. Мы говорим, например, о теплых холодных, светлых и темных звучаниях, о звучаниях блестящих или тусклых, матовых, об интонациях колючих, нежных, жестких и мягких. Но все это — лишь аккомпанемент к звуковой основе. (...) Процессы стягивания и конкретно-чувственного обобщения, приводящие к рождению одномоментных интонационных образов разного типа, особенно отчетливо обнаруживаются при слушании музыки и в посткоммуникативной фазе восприятия. Но этот механизм действует при сочинении или исполнении. Каждый новый найденный композитором (или исполнителем) нюанс отзывается и на глубинной интонации, проясняет ее и может направить процесс сочинения (исполнения) по новому образному руслу.

Глубинная интонация — не только конечная, но и начальная фаза творческих процессов. — Не только аромат, остающийся в душе человека даже тогда, когда забылось произведение, его темы и мотивы. — Не только квинтэссенция стиля, представляющая его в тот миг, когда в сознании нет ни единого конкретного произведения. — Это также зародыш и росток музыкальной мысли; луч, внезапно озаряющий таинственные своды будущего произведения; предчувствие складывающегося стиля.

Рассмотрим теперь этот второй, симметричный стягиванию процесс интонационного развертывания-конкретизации порождающую функцию интонации. (...)

Рождение интонации из протоинтонации ведет к резкому прояснению окружавших композиционных потенций. Материализовавшуюся мысль можно «редактировать»: сравнивая варианты интонации, мы пощупываем ее логику, ищем оттенки смысла, а для них находим звуковое выражение. Музыкально определившаяся мысль, обретшая структурное ядро, развивается с помощью грамматик аналитической формы, которые выбираются в соответствии с логикой музыкально-драматургического замысла. Синтаксис

и композиция вырастают при этом в предощущаемое звуко-смысловое устройство музыкальной драматургии. Глубинный процесс развертывания-конкретизации музыкальной мысли протекает по-разному. В одних случаях мысль кристаллизуется первоначально в музыкальных темах. В других, наоборот, более четко предощущается звуко-смысловое целое, а затем к нему подыскивается подходящий музыкальный материал. Иногда же концепция произведения долго и скрыто промышляется с помощью протомузыкальной интонационно-драматургической формы, а потом наступает озарение, и произведение предстает перед мысленным взором в единстве всех масштабных уровней. Но при всех этих вариантах эвристическая и направляющая функция глубинной интонации действует непрерывно вплоть до самых последних правок. Сравнение редакцией Первого фортепианного концерта Рахманинова показывает, как под влиянием глубинного интонационного образа уточняются фактурные и мелодические детали.

Возможно, вдумчивый читатель скажет: «Воздействие глубинной интонации на все произведение достаточно понятно, если музыка его сравнительно однородна. Но как истолковать тезис об эвристических потенциях глубинной интонации применительно к сочинению, включающему контрастные образы?»

Однако как раз в этих случаях порождающая функция глубинной интонации выступает особенно рельефно. Чтобы осознать механизм порождения контрастных образов, нужно только заимствовать из литературоведения понятие лирического героя. В жизни мы узнаем (даже по телефону) голос знакомого человека, с какими бы конкретными интонациями он к нам ни обращался — с вопросом или просьбой, удивленно или в гневе. Так и в музыке. «Голос» лирического героя узнается в разных ситуациях. (...)

Кто совершенно явственно слышит внутреннее духовно-интонационное единство в конкретном музыкальном материале произведения, тот может считать себя настоящим музыкантом (композитором, исполнителем, слушателем). Ибо он умеет интонационно мыслить, а не только механически повторять или случайно производить музыку. Интонационно мыслить — значит слышать жизнь в звуках, сквозь обобщенную интонацию лирического героя ощущать его душу, смотреть на мир его глазами.

(...) Действительно, слушатель, как и композитор, почувствовав глубинную интонацию лирического героя, предощущает драматургию, догадывается об аналитико-грамматических и, в частности, композиционных решениях, следит — пусть неосознанно — за направленностью конструктивно-звукового развития, развертыванием тонального плана, тематического процесса и т. д.). Подобно композитору, слушатель ощущает духовную целостность лирического героя, которая сохраняется при меняющихся ситуациях его жизни во внутреннем мире произведения. (...)

Проведенный анализ мышления-восприятия (в единстве с мышлением-сочинением) бросает резкий свет и на саму форму, по-новому освещает ее. В представлении многих теоретиков музыкальная форма как бы оторвана от человека, рассматривается как объективированная звуковая структура, вдобавок удобно схематизированная нотным текстом. Настоящая статья защищает иное понимание музыкальной формы — не просто как звуковой организации, выражающей содержание, а как способа художественного мышления. Музыкальная форма укоренена в мозгу, участвует в его работе, организует мышление-восприятие и мышление-сочинение, исполнение, анализ; объединяет в структуре своих знаний мысль, эмоцию, тело. Несомые музыкой духовные концепции мира с ее помощью проникают в подсознательные, эмоционально-интуитивные сферы психики и просветляют их. Поэтому и исследование музыки не может удовлетвориться существованием обособленных друг от друга научных дисплеи и «подходов», а требует

значительно большей их близости.

Статья опубликована в сб. Восприятие музыки. / Ред., сост. В. Н. Максимов. М., Музыка, 1980, с. 178 – 195. Здесь приводятся фрагменты по изданию: Музыкальная психология: хрестоматия. М, 1992.