

УДК 781  
ББК 85. 31  
М 76  
А.С.Молчанов

**Повтор в аспекте музыкальной категоризации**  
(Рецензирована)

**Аннотация:**

В статье рассматривается повтор в контексте действия различных составляющих музыкальной категоризации. Выделяются и описываются такие компоненты категоризации, как стереотип, код, сенсорный образ-эталон. Отмечаются особенности их претворения с позиции музыкального восприятия и творчества. Обобщается характер проявления выделенных категоризационных единиц как результат логико-конструктивного и семантического действия повтора.

**Ключевые слова:**

Повтор, категоризация, стереотип, код, сенсорный образ, сенсорный образ-эталон, музыкальное восприятие, музыкальная память, художественный смысл.

Повтор — один из важнейших принципов искусства, имеющий широкий спектр действия на всех уровнях организации художественной структуры. В музыковедении повтор обычно рассматривается как один из конструктивных приемов формообразования, способ развития материала. Однако семантическое значение данного принципа выявляется недостаточно, поскольку при таком подходе не в полной мере учитываются особенности музыки как временного вида искусства. Смысл музыки, как известно, рождается на стыке опыта слуховых представлений, психических процессов, памяти, эмоционального переживания, а также определённой культурной среды, отбирающей основные, значащие формулы выражения. Поэтому для более полного понимания художественных процессов музыки и ведущих принципов ее организации, к которым относится и повтор, требуется учитывать не только музыкально-текстовые особенности произведений, но и всю динамику их развертывания в процессе восприятия.

Ранее нами уже был опубликован ряд работ, в которых повтор рассматривался в контексте действия когнитивных психологических процессов, теории информации. Настоящее обращение к данной проблематике призвано дополнить уже имеющиеся представления о повторе в связи с таким показательным для психологии явлением как категоризация. Необходимость данного ракурса диктуется особенностями функционирования повтора в музыкальном искусстве, который осознается не только как коммуникативный прием, но и как смысловой компонент художественной структуры. А выявление семантического значения повтора требует учёта всего музыкального опыта (его значимых, константных единиц), а также специфики творческой активности, как со стороны композитора, исполнителя, так и со стороны слушателя.

Категоризация представляет собой способ отнесения какого-либо объекта (события, переживания) к некоторому классу, в качестве которого могут выступать определенные символы, стереотипы, нормативы, эталоны. На их основе происходит организация когнитивной деятельности индивида, его приобщение ко всему познавательному опыту окружающего мира. Категоризация сопровождает практически любые процессы восприятия, мышления, обеспечивая тем самым более глубокое и всестороннее отражение действительности. Дж.Брунер подчеркивает: «В любых условиях субъект при восприятии всегда в конечном счете осуществляет категоризацию чувственно воспринимаемого предмета или события с помощью признаков — в той или иной степени избыточных и надежных» [1: 20]. Очевидно, что определенные категоризационные единицы содержатся и в музыкальном сообщении. Индивид же, исходя из своего опыта,

должен иметь о них сколько-нибудь ясное представление, чтобы обеспечить «правильное восприятие» и соответственно реагировать на слуховой раздражитель.

Применительно к музыке, наиболее адекватным, понятным элементом категоризации является стереотип — схематизированный, стандартизированный элемент музыкальной речи, обладающий большой устойчивостью, сложившийся под влиянием предшествующего опыта. Стереотипы формируются на основе жанра, стиля, логики звуковедения, артикуляции, фактуры, типовых музыкальных структур. К стереотипам можно отнести, например, характерную последовательность аккордов в классическом периоде, определенный порядок чередования крупных разделов формы (трехчастной, Rondo, концентрической, сонатной и др.). Стереотипами будут являться некоторые исторически закрепившиеся семантические единицы музыкальной лексики, определенные ритмоформулы, выражающие устойчиво повторяющиеся типы движения. Отдельную группу стереотипов составляют музыкальные жанры.

С точки зрения восприятия, как отмечает М.Арановский, стереотип предстает одновременно и как «дешифрующий» элемент, помогающий обеспечить прочную коммуникацию, и как «порождающий», играющий важную роль в формировании музыкального языка [2: 105]. Это своего рода инвариант категоризационных процессов, обладающий стабильными свойствами. Он также имеет динамическую сущность, поскольку предполагает способность психики выделять в звучащем материале те или иные его уровни, то есть производить аналитические операции.

Присутствие стереотипов связано с активизацией социо-культурного опыта индивида, аналитических компонентов восприятия, структур долговременной памяти (ДВП). На данном уровне реализуется более сложный вид познавательной активности, включающий процессы антиципации и возвратного охвата, что, с одной стороны, облегчает понимание произведения как единства, с другой — стимулирует поиск вероятных продолжений звучания в каждый конкретный момент времени. И роль повторения здесь не сводится к чисто механическому способу связи различных уровней памяти, а обретает, по выражению Ж.Делёза, «духовную форму», форму ассоциативного мысленного синтеза, как опору на знакомые элементы музыкального языка в незнакомом контексте. Когда эта задача успешно решается, мы встаем на прочный путь понимания смысла, можем категоризировать различные объекты, «упаковывать» большой объем информации, соотносить разбросанные во времени и пространстве компоненты друг с другом.

Например, это хорошо заметно на действии так называемого структурного стереотипа, предполагающего определенное разделение звукового потока на малые и большие построения. Так, в классическом формообразовании разграничение музыкального произведения организовывалось преимущественно по четным единицам: 2+2, 4+4 и т.д. Так возник «стереотип классической архитектоники». Частое его использование в различных композиционных масштабах сделало этот стереотип достоянием нашего опыта, удобным для слуха компонентом восприятия, экстраполированным затем на музыку самых разнообразных направлений, школ, стилей. Изначально повтор выступил в качестве своеобразной «единицы отсчета», а далее, стал нормой членения музыкальной речи, приемом коммуникации, через который обеспечивалось вхождение в музыкально-творческий диалог.

В результате данной эволюции категоризационный стереотип фактически можно считать результатом семантического осмысления повтора, проявляющего свое значение в процессе восприятия музыки. Думается, что благодаря данной единице категоризации и работе памяти, оказывается возможной адекватная реакция и на повторение как непосредственный элемент художественной структуры и на «высшую его форму», о которой говорил Л.Мазель, — предвосхищение большого в малом и подытоживание предыдущего в новом обобщении [3: 166-168].

Стереотип является основным, но не единственным компонентом категоризации. Л. Березовчук выделяет как минимум еще две начальных категоризационных единицы [4]. Первая — сенсорный образ, эмпирический, перцептивный слепок, возникающий в сознании при непосредственном восприятии произведения. По существу, это первичная форма знания, основанная на ощущениях, которая обрабатывается в структурах кратковременной памяти (КВП) и не может быть выражена в каких-либо точных словесных значениях. Главным в сенсорном образе является выделение слушателем того качественного впечатления, которое определяет своеобразие воспринятого звукового феномена, оседающее потом в структурах памяти.

Вторая музыкально-когнитивная единица — сенсорный образ-эталон (термин Е.Назайкинского). В отличие от предыдущего, его действие непосредственно связано с механизмами долговременной памяти, которые, как уже отмечалось выше, активизируются при необходимости обработать новое музыкальное сообщение. Образы-эталоны становятся той основой, которая используется психикой (часто неосознанно) для сравнения поступающей информации с той, которая уже переработана. С их помощью слушатель может «отсеять» в новом сообщении все не существенные для него признаки и, наоборот, выделить те, которые являются для него наиболее значимыми и узнаваемыми.

В качестве таких образов-эталонов могут выступать весьма простые музыкальные объекты, например, долго выдержанный педальный тон в начале произведения, или же какой-либо остигатный комплекс. Они концентрируют внимание, содержат определенную психическую установку на восприятие, которая связана не только со звуковыми перцептивными ощущениями, но и может приобретать в данном контексте семантическую функцию как необходимую основу для целостного понимания произведения. Отсутствие данной единицы в нашей памяти существенно затрудняет установление в восприятии коммуникативных отношений, теряется связь между КВП и ДВП, слушатель ввергается в ситуацию «когнитивного диссонанса».

Действие категоризации детерминируется обычно различными видами музыкальной деятельности. Если, скажем, описанные выше ее уровни в основном были характерны для слушателя и отчасти исполнителя, то со стороны композитора имеется и ряд других факторов, адекватных по своему значению стереотипам и более того, обеспечивающих их обработку и организацию.

Процесс категоризации с позиции композитора заключается в способности оперировать ранее приобретенными знаниями и находить им новое творческое преломление посредством работы с различными единицами музыкальной лексики. В качестве одного из принципов такой работы выступает процесс кодирования. Код в данном контексте понимается как способ перевода немusical информации в систему нотной записи, с целью приспособить её к слуховому каналу связи. Отметим, что кодироваться могут весьма различные явления, в том числе и те, которые лежат далеко за пределами имманентных музыкальных значений: отдельные литературные слова, символы, географические названия, математические ряды, вплоть до других кодирующих систем, например, азбуки С.Морзе. Согласно Дж.Брунеру, кодирование составляет один из способов выхода «за пределы непосредственной информации», где проявляется активная творческая позиция композитора. Как пишет американский психолог: «Проблема творчества связана с нахождением эффективных кодовых систем, приложимых к непосредственной информации, а также со способностью к догадке, в каком случае применение данной системы уместно... Главный момент в творческой деятельности выходит за пределы создания абстрагированных кодовых систем и состоит в соединении различных систем в новую...» [1: 221, 237].

Для искусства XX века это становится одной из актуальных задач, которая возводится в ранг концептуального значения произведения, «организации смысловой формы музыки». И здесь мы встречаем как очень радикальные примеры, включая элементы театрализации, эпатажа (например, «Четыре стены», «4.33''» Дж. Кейджа), так и

более тесно переплавленные «музыкальные криптофонии», направленные к скрытым смысловым глубинам произведения.

Плодотворной в этом плане оказалась идея передачи различных числовых закономерностей (математических рядов, прогрессий) через ритмо-временную сторону музыкального континуума. Но форма ее кодировки и, соответственно, последующего выражения в сочинениях оказалась напрямую обращена к повтору, к тем его свойствам, которые обеспечивают поддержание определенных закономерностей следования элементов художественной структуры, а также располагают к ясной осознанной репрезентации материала в восприятии. Подобная реализация данных тенденций встречается в творчестве Софьи Губайдуллиной, у которой идея числа приобретает мощное эстетическое значение, становится отражением смыслового концепта музыки. Так, применяя в своих произведениях ряд Фибоначчи, композитор на технико-композиционном уровне часто связывает его использование с точным звуковысотным повтором мотивов, которые в единстве с ритмической прогрессией групп звуков становятся важным тематическим элементом произведения, претворяющим в символической форме данную числовую идею. Например, ее воплощение имеет место в произведениях «В начале был ритм», «Час души» и других работах автора.

Таким образом, повтор, благодаря кодовой организации, может получать в форме четкое рациональное обоснование и становится одной из форм реализации «концептуальных значений музыки».

В то же время в категоризационном арсенале композитора существует и другая сторона, связанная с воплощением устойчивых отработанных в музыкальной практике *нормативов* как определённых техник («школ письма»), фиксирующих познавательный опыт в русле какой-нибудь устоявшейся традиции. Следование нормативу составляет определенную преемственность в искусстве, формирует стиль, школу, направление. С другой стороны, данная тенденция находится в диалектическом взаимодействии с новыми креативными устремлениями авторов, ломающими нормы и стереотипы. Но так или иначе, процесс музыкального творчества, исполнения, слушания, обучения оказывается невозможен без многократного повторения, обеспечивающего усвоение памятью как бессознательно, так и вполне осознаваемо различных моделей, эталонов, нормативов, стереотипов, актуализирующихся при восприятии.

Все это позволяет рассматривать художественный опыт как своего рода *опыт повторения*, как его скрытую «духовную форму», возникающую поверх текста и направленную в конечном итоге на полнокровное, эмоционально окрашенное постижение музыкального образа.

#### Примечания:

1. Брунер Дж. Психология познания (за пределами непосредственной информации). М., 1977. 412 с.
2. Арановский М.Г. Мышление. Язык, семантика // Проблемы музыкального мышления: Сб. ст. М., 1974. С. 90-128.
3. Мазель Л.А. Вопросы анализа музыки. М., 1991. 376 с.
4. Березовчук Л.Н. Процессы категоризации в музыкальном опыте (психологический подход к проблеме музыкального языка) // Проблемы музыкознания: Сб. ст. СПб., 1996. Вып. 8. С. 105-127.