

Валерий Г. Мозг от

Феномен музыкального сознания в современной социокультурной ситуации

Nauczyciel i Szkoła 2 (52), 175-182

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Валерий Г. МОЗГОТ

Адыгейский государственный университет Россия

Феномен музыкального сознания в современной социокультурной ситуации

Ключевые слова

Знаний, информированности, музыка, музыкальный бизнес, музыка, теории фрактальной.

Резюме

Феномен музыкального сознания в современной социокультурной ситуации В работе рассматривается феномен музыкального сознания с позиции фрактальной теории. Сознание современного человека, исходя из главного принципа фрактальной теории, самоподобия, способно к пониманию себя, саморефлексии, осмыслению себя и самопорождающихся в музыкальной деятельности смыслов.

Słowa kluczowe

Wiedza, świadomość muzyczna, działalność muzyczna, muzyka, teoria fraktalna.

Streszczenie

Fenomen muzyczny świadomości w nowoczesnej sytuacji społeczno-kulturowej

W artykule zaprezentowano pojęcie świadomości muzycznej wynikającej z teorii fraktalnej B. Mandelbrota, która wyprowadzona jest z teorii chaosu. Wychodząc z głównej zasady teorii fraktali – self – podobieństwa – świadomość współczesnego człowieka jest w stanie zrozumieć samego siebie i dokonać autorefleksji i samodzielnie generować w muzyczną działalność. Chaos często określany jest jako nieprzewidywalność ruchu, który występuje w układzie dynamicznym.

Teoria fractal staje się muzyczną świadomością na początku XXI stulecia, jednym ze skutecznych narzędzi człowieka wiedzy o rzeczywistości i znalezienia swojego miejsca w nim.

Key words

Knowledge, awareness, music, music business, music, fractal theory.

Summary

The phenomenon of musical consciousness in a modern socio-cultural situation

This work examines the phenomenon of musical consciousness from a position of fractal theory. Proceeding from the main principle of fractal theory – self-similarity – the consciousness of the modern person senses self-generation in musical activity and is capable of understanding himself through self-reflection.

В социокультурной действительности начала XXI века с новой силой встаёт вопрос, актуальный для всего предшествующего периода научного знания: почему происходит так, чтобы приблизиться в своих суждениях о музыке, искусстве к идеалу, человек и сам вполне естественно должен быть идеальным? Но ведь это невозможно. А если так, то как мы можем изучать то, чего не существует?! Казалось бы, имеем непреодолимое противоречие, логический парадокс, о котором упоминали ещё древнегреческие мыслители (Сократ, Платон, Аристотель). Он гласит: если у нас есть знание об объекте (в данном случае, музыкальном сознании), то зачем этот объект изучать? Если же нет знания о нём, то, как мы можем его изучить? Такое противоречие легко снимается, тем, что мы можем изучать, и изучаем не само музыкальное сознание современного человека, а продукты деятельности этого музыкального сознания.

Продукты деятельности музыкального сознания становятся видами и формами его проявления. То есть речь идёт о реализации факторов эстетического порядка – запросов, интересов, вкусов, идеалов и т.д. в музыкальной деятельности. Вполне естественно рассматривать в этом контексте такие виды деятельности как восприятие музыки, её исполнение и сочинение. Музыкальное сознание – это не только совокупность специфически музыкальных представлений, образов, идей, связанных с реалиями окружающего мира, становящихся своеобразными откликами (эмоциональными по своей природе) на эти реалии. Оно представляет собой переживание и конструирование предметности музыки человеком в единстве деятельности сознательного и бессознательного в нашей психике. „Музыкальный предмет абсолютно сливается с самим собою и в своём самообосновании, и в своём самопротивоборстве, превращаясь в чистую выразительность и предметность чистого чувства”¹.

В предлагаемом исследовании мы рассмотрим понятие музыкального сознания с позиции фрактальной теории Б. Мандельброта («The Fractal Geometry of Nature»). Рассматривая понятие музыкального сознания в рамках этой теории, отметим, что она является частью теории хаоса. Хаос зачастую определяют как непредсказуемость нелинейного движения, возникающую в динамической системе. Однако хаос далеко не случаен и подчиняется определённым закономерностям. Фрактал – это геометрическая фигура, определённая часть которой повторяется снова и снова. С одной стороны, фрактал является «опознавательным знаком» хаоса, существуя внутри него, с другой, фрактал противоречит хаосу, так как хаос – динамическое явление, а фрактал, относительно статическое².

¹ Е.П. Крупник, *Психологическое воздействие искусства*, Институт психологии РАН, Москва 1999, s. 735.

² *Теория хаоса*, <http://www.trimax.ru/information/chaos.php>, s. 1-14. Режим доступа: 15.02. 2011.

При этом повторимся, фрактал становится действенным инструментом познания (и творения) теории хаоса. Поясним сказанное на примере работы музыкального сознания человека.

С позиции теории хаоса (Э. Лоренц, Б. Мандельброт) в музыкальном сознании ярко проявляются его основные свойства: парадоксальность, актуальность, неаддитивность компонентов и рефлексивность. Так, на наш взгляд, музыкальное сознание вполне может быть рассмотрено как своего рода некоторая «аномалия», парадокс в развитии человеческого знания о музыке.

Парадоксальность музыкального сознания видится в следующих ракурсах. Первый – чем больше мы узнаём о музыкальных произведениях И.С. Баха, В.А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шопена, Ф. Листа и других гениальных мастеров, тем дальше от нас отходит их идеальный, онтологический смысл. С одной стороны «знаниевое приближение» к постижению музыкальных шедевров удаляет от нас их истинное, смыслово-эмоциональное содержание. С другой стороны, существование «неявных смыслов» музыкального сознания ценно для нас тем, что отражает и представляет грани *Homo musicus*, его идеалы, вкусы, взгляды, музыкальные ценности. Второй – срабатывание эффекта «ненасыщаемости» эмоциональной потребности человека в музыке. Чем более интенсивно мы стремимся утолить потребность в музыке, тем менее это происходит. Музыкальное произведение высоких художественных достоинств нельзя познать до конца, также как невозможно вычерпать океан.

Актуальность музыкального сознания состоит в том, что оно всегда действует «здесь и сейчас». Каждое наше восприятие или исполнение даже одного и того же музыкального произведения невозможно буквально повторить, они неизбежно будут разными.

Неаддитивность компонентов музыкального сознания заключается в их несводимости друг к другу. Так, к примеру, музыкально-эстетическое чувство индивидуально, субъективно, личностно, включает в себя «в снятом виде» весь опыт человека, выявляя особенности его душевной конституции. Синтезируя, с одной стороны, музыкальное переживание, а с другой стороны оценку (нравится – не нравится) данного музыкального произведения, его формы и содержания, музыкально-эстетическое чувство выступает связующим звеном между эмоциональным и рациональным уровнем музыкального сознания. Музыкальный вкус ярко демонстрирует процесс взаимодействия (диффундирования) сознательного и бессознательного, эмоционального и художественно-интеллектуального в музыкальном сознании. Музыкальный вкус как научная категория и жизненная реальность неразрывно связан с представлениями человека об идеале. Эстетический идеал и музыкальный вкус могут быть представлены как своего рода взаимодействие эталона и музыкального вкуса, проявляющегося через реакцию, то есть индивидуального отношения

к нему. Именно идеал, намечая и открывая путь к прекрасному в искусстве, выступает мерой различных категорий и оценок, служит импульсом, волевым началом, активизирующим художественно-эстетические устремления и потребности человека. Музыкально-эстетическое чувство, музыкальный вкус, эстетический идеал получают своё адекватное воплощение в эстетических взглядах личности. Главными элементами эстетических взглядов человека являются его представления о прекрасном, безобразном, возвышенном, низменном, трагическом, комическом и т.д. Они существуют в виде некоей условной шкалы, которая формируется не только в результате ассимиляций определенных знаний в области эстетической науки, но, главным образом, на основе личного (индивидуального) опыта восприятий и переживаний человеком различных явлений окружающего мира. Та же закономерность действует и на уровне музыкально-эстетического сознания, и его природа детерминируется воздействиями и контактами с окружающей средой.

Рефлексивность как свойство музыкального сознания проявляет себя в двух ракурсах: как способность к рефлексии и как способность к пониманию себя. Причём, если рефлексия выступает в виде анализа собственных психических состояний, возникающих в различных видах музыкальной деятельности, то способность к пониманию себя протекает как полное сомнений, противоречий размышление. В данном контексте доказывається справедливость и ценность высказывания М.М. Бахтина, что „художественное событие (музыкальное произведение – В.М.) не может развёртываться в плане одного и единого сознания, но предполагает два неслияющихся сознания, событие, существенным конститутивным моментом которого является отношение одного сознания к другому сознанию именно как к другому”³ [2, с. 52]. То есть в данном смысле музыкальное сознание способно проявить себя как мышление, переходить в мышление (как и наоборот).

В контексте концепции „фрактальной геометрии природы” (Б. Мандельброт) само существование музыкального сознания подчиняется определённым закономерностям, обусловленных двумя главными позициями:

1. Музыка выступает в виде последовательности основных тонов некоего эталонного музыкального произведения, представленного только очень суженными функциями.
2. Музыка может быть рассмотрена как масштабно-инвариантный шум, в виде структуры, основные компоненты которой прослеживаются вплоть до времени звучания одной ноты”⁴.

³ Е.П. Крупник, *Психологическое воздействие искусства*, Институт психологии РАН, Москва 1999, s. 52.

⁴ Б. Мандельброт, *Фрактальная геометрия природы*, Институт компьютерных исследований, Москва 2002, s. 494-495.

В качестве комментария к первому утверждению (позиции) отметим, что музыкальное произведение, условно говоря, выступает в виде асимптоты, математической прямой, к которой неограниченно приближаются точки некоторой кривой, по мере того как эти точки удаляются в бесконечность⁵. Так наше музыкальное сознание, бесконечно приближаясь к познанию содержания музыкального произведения, открывает в нём всё новые смыслы и обладает способностью раскрывать их бесконечно.

В качестве пояснения второй позиции обратимся к конкретным музыкальным примерам из произведений современных композиторов: Л. Берио, В. Екимовского, С. Райха, А. Шнитке, К. Штокхаузена и других. Анализ их творчества с позиции фрактальной теории привёл нас к выводу о существовании неких общих эффектов в музыкальном сознании современного *Homo musicus*.

Первый – самоподобие, изоморфность как способность музыкального сознания быть подобным самому себе.

Второй – неупорядоченность, неправильность формы.

Третий – масштабная инвариантность.

Четвёртый – коллажность.

Пятый – симультанность.

Дж. Освальд в композиции «Спектр» на протяжении пяти минут на основе взятого обертонового ряда одного звука конструирует новую художественную реальность. Музыкальный звук предстаёт здесь в виде Вселенной, роль частей которой (фракталов – В.М.) выполняют обертоны. Композитор сначала даёт звучание целого тона, затем предлагает его расщепление на составные части – обертоны. Структура звука выступает, при этом, подобной себе. То есть, мы «наблюдаем» здесь одно из главных свойств фрактала – самоподобие, потому что обертоновый ряд всегда находится в одних и тех же пропорциональных соотношениях его составляющих: октава, квинта, кварта, большая терция, малая терция, малая терция, большая секунда, большая секунда, большая секунда, большая секунда, малая секунда, малая секунда, большая секунда, малая секунда, малая секунда. Так работает принцип, когда «малое – подобно великому». В роли малого выступает обертоновый звукояд (натуральный звукояд), поскольку все его части существуют в природе.

В музыке для ударных инструментов, голосов и электрооргана С. Райха также акцентируется главное свойство фрактала – самоподобие. В композиции, состоящей из четырёх структур (общее время звучания – 18 минут 31 секунда), в каждой из частей (структур) идёт вариантный повтор одной и той же метроритмической фигуры, чем и создаётся эффект самоподобия и достигаются медитативные эффекты при восприятии музыки.

⁵ Современный словарь иностранных слов, Рус. язык, Москва 1993, s. 68.

В электронной музыке «Гимны» К. Штокхаузена, созданной на основе шумов радиоприёмника, включающей в себя фрагменты «Интернационала», оперной арии в стиле русских композиторов XIX века и т.д. явственно наблюдаются (слышатся) такие свойства фрактала как масштабная инвариантность – происхождение музыки из шума и неупорядоченность, неправильность формы.

В одном из фрагментов первой симфонии А. Шнитке на музыку в стиле венской классической школы накладываются электронная музыка, интонации марша, танца и т.д. В музыкальном сознании композитора действует эффект звукового коллажа в виде наслаивания на классическую основу (музыка венских классиков – В.М.) других музыкальных жанров, отличающихся по музыкальной «цветности», фактуре, элементам формы. Так используется методы стилизации и «псевдоцитаты», при отсутствии прямых музыкальных цитат, цитирования законченных музыкальных тем.

В музыке В. Екимовского «Полёты воздушных змеев» для 4 блок-флейт (5 минут 56 секунд) используется одна и та же мелодия, в основе её один и тот же пассаж, применяется принцип канона. В произведении «В созвездии Гончих псов» для 3-х флейт и магнитофонной ленты (7 минут 17 секунд) композитор воспроизводит шумы, которые ассоциируются в сознании слушателя с межпланетной пылью, голосом Космоса, мерцанием далёких звёзд, космическим пространством. Здесь действует эффект аттрактора – музыка возникает из точки, ноты, даже обертона и в конце концов стремится «вернуться» в эту же точку, демонстрируя симультанность музыкального сознания композитора.

В произведении В. Ульянича „Звёздный ветер Кассиопеи” работает иной принцип построения. Звук при помощи компьютерной программы сначала расщепляется на отдельные призвуки, которые не являются обертонами. Из этих «призвучков» создаётся произведение. Звук трансформируется почти до уровня шума, а затем возвращается в музыкальный тон. По утверждению автора „тематический материал первой части – своеобразные темброинтонационные сгустки, представляющие собой медленно изменяющиеся и непрерывно расширяющиеся ладогармонические созвучия с громкостно-ритмическим видом интонирования – это как бы модель внутренней динамической жизни гармоник в звуке”⁶. В этом сочинении композитор при помощи использования своеобразных фракталов «микровзвоннов» (выражение В. Ульянича) приближается к познанию принципов Вселенной, которые заключены в самом звуке.

⁶ Н. Гуляницкая, *INTERACTION: Взаимодействие науки и музыки в творчестве В. Ульянича*, „Музыкальная академия” 2000, № 1, с. 56.

В итоге исследования можно сделать следующие выводы.

Музыкальное сознание – это не просто совокупность специфически музыкальных представлений, образов, идей, связанных с реалиями окружающего мира, являющихся своеобразными откликами (эмоциональными по своей природе) на эти реалии. Музыкальное сознание весьма сложное, неоднозначное понятие. Оно двойственно по своей природе. Его двойственность заключается в том, что оно способно «поворачиваться» к нам с разных сторон. С одной стороны оно представляет собой вполне материальные факторы (интересы, вкусы, ценности, идеалы личности), которые можно и нужно изучать. С другой стороны музыкальное сознание не поддаётся изучению, будучи феноменом, лежащим за пределами нашей психики, неким «фантомом» нашего воображения.

Музыкальное сознание – эйдетично (образно), однако это не только совокупность специфически музыкальных представлений, образов, идей, связанных с реалиями окружающего мира, становящихся своеобразными откликами (эмоциональными по своей природе) на эти реалии. Музыкальное сознание интенционально, то есть направлено на конкретное бытие музыки. Оно представляет собой переживание и конструирование предметности музыки человеком в единстве деятельности сознательного и бессознательного в нашей психике.

С позиции фрактальной теории музыкальное сознание современного человека ярко демонстрирует такие свойства как парадоксальность, актуальность, присутствие «здесь и теперь», неаддитивность компонентов, смыслов. Сознание *Homo musicus*, исходя из главного принципа фрактальной теории, самоподобия, способно к пониманию себя, саморефлексии, осмыслению себя и самопорождающих в музыкальной деятельности смыслов.

В музыкальном сознании человека срабатывает эффект неупорядоченности, неправильности формы. При этом музыкальное сознание композитора, исполнителя, слушателя, музыкального критика конструирует окружающую реальность в виде специфических акустических структур, например «микрозвоннов», проявляя себя через жанрово-стилевые особенности звучащей музыки.

Фрактальная теория музыкального сознания становится в начале XXI века одним из эффективных инструментов познания человеком окружающей действительности и нахождения своего места в ней.

Литература:

- Н. Гуляницкая, *INTERACTION: Взаимодействие науки и музыки в творчестве В. Ульянича*, „Музыкальная академия” 2000, nr 1, s. 51-58.
- Е. П. Крупник, *Психологическое воздействие искусства*, Институт психологии РАН, Москва 1999.
- А. Ф. Лосев, *Самое само: Сочинения*, ЗАО Изд-во ЭКСМО Пресс, Москва 1999.(Серия „Антология мысли”).
- Б. Мандельброт, *Фрактальная геометрия природы*, Институт компьютерных исследований, Москва 2002.
- Современный словарь иностранных слов*, Рус. язык, Москва 1993.
- Теория хаоса*, <http://www.trimax.ru/information/chaos.php>, s. 1-14. Режим доступа: 15.02. 2011.