

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.3.18>

Кульбижек Виктор Николаевич

Знаковая специфика аудиального мышления

Основная проблема статьи - исследование специфики звука как элемента аудиального мышления, его отличие от звука как физического феномена. Поскольку о характере и особенностях аудиального мышления можно судить по опредмеченности в знаковых системах, то цель заключалась в выяснении того, как в знаковой форме опредмечен сам процесс аудиального мышления. Выяснено, что смысловое наполнение возможно лишь в определенной структуре, первичным элементом которой выступает интонационный комплекс. Обнаружено, что музыкальная творческая деятельность, оплотненная в знаковой системе, формирует и трансформирует аудиальные ментальные построения, то есть музыкальный мислеобраз вызревает, генерируется одновременно с процессом создания интенциональных объектов и интонационных комплексов в процессе формообразования и изменяется одновременно с ним.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2020/3/18.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 3. С. 93-96. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2020/3/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

Эстетика

Aesthetics

УДК 111.852(07); 7.038.6

Дата поступления рукописи: 30.01.2020

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.3.18>

Основная проблема статьи – исследование специфики звука как элемента аудиального мышления, его отличие от звука как физического феномена. Поскольку о характере и особенностях аудиального мышления можно судить по опредмеченности в знаковых системах, то цель заключалась в выяснении того, как в знаковой форме опредмечен сам процесс аудиального мышления. Выяснено, что смысловое наполнение возможно лишь в определенной структуре, первичным элементом которой выступает интонационный комплекс. Обнаружено, что музыкальная творческая деятельность, оплотненная в знаковой системе, формирует и трансформирует аудиальные ментальные построения, то есть музыкальный мысльобраз вызывает, генерируется одновременно с процессом создания интенциональных объектов и интонационных комплексов в процессе формообразования и изменяется одновременно с ним.

Ключевые слова и фразы: аудиальное мышление; знаковая система; симультанный образ; интенциональный объект; интонационный комплекс; смысл; звуковое выражение.

Кульбижеков Виктор Николаевич, к. филос. н.

Сибирский федеральный университет, г. Красноярск

*Сибирский государственный университет науки и технологий имени академика М. Ф. Решетнёва, г. Красноярск
oolam@yandex.ru*

Знаковая специфика аудиального мышления

Проблема мышления, связанная с продуктивной творческой деятельностью в условиях стандартизации, унификации практически всех сторон жизнедеятельности человека, является важной научной проблемой, востребованной социальными условиями современной цивилизации. Аудиальное мышление является умственной смыслопорождающей деятельностью, в основе которой лежит интеллектуальное оперирование семантически определенными блоками, опредмеченными в знаковой специфике художественного текста [8].

Цель: выявить знаковую специфику аудиального мышления, его особенности и роль в когнитивных процессах.

Актуальность. Изучение знаковой специфики аудиального мышления необходимо для понимания важнейших смыслообразующих механизмов музыкального творчества, выраженных в невербализованной форме в структуре музыкального текста. Звуковой код эпохи эксплицирует скрытые, неявленные сущности в художественную форму. Рождение смыслов предполагает выход за рамки субъективно-человеческого на уровень всеобщего, что невозможно без определенной системы, языка и, следовательно, создания знаковой системы.

Главной задачей любой формы мышления является процесс познания и самопознания. Но этот процесс невозможен без создания определённых смыслообразующих механизмов, которые в обязательном порядке должны отражаться в определенной знаковой системе, в определенном языке как репрезентанте мыслительных процессов.

Научная новизна. Вскрыто взаимовлияние интонационно-артикуляционной материи и идеального смысла, дающее представление о глубинных процессах, происходящих как в мире, так и в сознании человека, определяющих особенности, характеристики той или иной культуры.

Результаты:

– обоснована специфика музыкального звука в отличие от звука как физического феномена, звука как такового;

– дифференцирован звук как знак, как сигнал и как интенциональный объект;

– выявлена взаимозависимость и взаимообусловленность смысловой наполненности звука как автономного феномена, репрезентанта внеположной звуку реальности, и звука как элемента музыкальной грамматики.

Аудиальное мышление [Там же] есть сфера смыслообразования в специфической невербализованной форме, оно способствует новому видению и пониманию мира, подводит к осознанию скрытой, объективно не явленной сущности. Являясь одной из разновидностей синтетического мышления, аудиальное мышление

обладает внутренне независимой структурой, выражаемой посредством определенных знаков-символов. Известно, что многообразие звуков, существующих в природе, не поддается какой-либо удовлетворительной классификации. Существуют звуки с точно фиксируемой высотой и звуки с неопределённой звуковысотностью [3]. Первые, как правило, используются в конструировании музыкального произведения, а вторые признаются «немузыкальными», исключение составляют лишь звуки ударной и шумовой группы инструментов. Однако понятие «точно закрепленной высоты» далеко не столь однозначно. Любой изолированно взятый тон содержит в себе совокупность обертонов, из которых большая часть является ведущей, определяющей собственно высоту этого тона. Даже абсолютный слух не в состоянии выделить основной чистый тон и обертоны, которые он даёт. На этом принципе основана так называемая «зональная природа слуха», разработанная профессором Н. А. Гарбузовым [2-5]. Любой тон в определённой зоне звуковых колебаний и частот может быть идентифицирован слухом как именно этот и никакой другой. Чем тоньше слух у музыканта, тем больше градаций он может уловить в плане тончайших изменений высоты звука (1/8 тона, 1/16 тона и т.д.).

Такая соотнесённость, субординация звуков в плане их высоты способна породить определённую структуру. Нам же следует рассмотреть зарождение собственно музыкального звука. Чтобы входить в определённую структуру, быть её клеточкой, звук должен восприниматься как некий предмет, объект. Отношение к звуку как к объекту, рядоположенному обычным пространственным предметам, даёт возможность манипулирования им примерно в том же ключе, как и с опредмеченными визуальными образами.

Любая художественная сущность, чтобы стать объектом исследования, должна быть материализована, опредмечена, то есть наглядно явлена не только художнику-творцу, но и зрителю, слушателю. Однако существуют довольно жёсткие различия в понимании звука как интенционального объекта, звука как сигнала и звука как знака. Первоначально звук (любой) всегда воспринимается как сигнал. Так, скрип двери, шум дождя указывают нам на источник их возникновения, причём, что важно отметить, необходимость в идентификации источника звукового раздражения возникает тогда, когда обнаруживается нехватка или отсутствие зрительной, визуальной информации. Подобный звук обычно трактуется как перцептивно-звуковой сигнал. С помощью звука как экспрессивного сигнала маленькие дети, еще не умеющие говорить, способны «общаться» друг с другом.

Когда же источник звука нам неизвестен, вступает в силу несколько иной механизм восприятия, и тогда звук будет восприниматься нами как знак. Слух стремится найти и идентифицировать источник раздражения. В этом случае особое внимание уделяется характеру звука: тембровые, динамические, колористические особенности. По мнению исследователей, эта неопределённость источника звука сохраняется до той поры, пока нет возможности найти, сформировать первичное эстетическое отношение к звуку без соотнесённости с прагматическими целями и мотивами. Таким образом, здесь мы имеем обратный процесс, а именно распредмечивание звуковых комплексов. Этот момент и является исходным импульсом возникновения музыкального искусства.

Тем не менее не только звук-сигнал, но и звук-знак, как правило, отсылают нас к иной сущности, в которой звук есть лишь «соединительное звено». Самостоятельность музыкального звука заключается в том, что он не отсылает к какому-то объекту, физическому или духовному, но сам являет собой единство звука и смысла. В этом случае звук предстает как интенциональный объект. Это качественно новый уровень звуковой организации, характеризующий собой феномен аудиального мышления.

Следует отметить, что появление звука как интенционального объекта возможно лишь в результате длительной эволюции первоначальных форм музыкальной грамматики. В феномене звукового интенционального объекта воплощена вся предшествующая наработка музыкального искусства, и сложиться он мог лишь на достаточно высокой ступени организации звукового материала. Звук здесь понимается как объект, следовательно, он опредмечен, материален. И в то же время он есть знак, указывающий на иную сущность. И в этом смысле он распредмечен, нематериален. Интенциональный объект объединяет в себе отдельные качества звука-сигнала и звука-знака, не являясь, однако, в то же время ни тем, ни другим. Бесспорно, что это объект, но такой объект, который указывает лишь на самого себя, не имея вне себя никакой иной цели и содержания. Когда мы слышим музыкальное произведение и определяем тембр, инструмент, на котором исполняется эта мелодия, мы еще не находимся в музыке. В музыке мы находимся лишь тогда, когда слышим само музыкальное произведение и понимаем смысл того, что нам посредством его сообщается.

Звуковое пространство, окружающее человека, поистине беспредельно. Но для конструирования музыкального произведения используется лишь часть звуков, воспринимаемых человеком, но есть звуки, нами объективно не воспринимаемые (инфразвуки, ультразвуки и др.). И здесь наблюдается очень интересная ситуация. Изолированно взятый тон не является еще элементом музыкального мышления, потому что человек изначально начинает оперировать сразу целостными структурами и сегментами, которые в дальнейшем рассматриваются в качестве первоначальных единиц аудиального мышления. В современном музыкальном языке такими сегментами являются октавы, в Древней Греции это были тетрахорды [6]. Таким образом, мы видим, что прежде чем создавать определённую конструкцию, необходимо обозначить пространство, в котором будет разворачиваться сам процесс звукотворчества.

По сути этим и объясняется стремление разных народов создать свою самобытную музыкальную систему. Музыковедение уделяет внимание главным образом внутреннему строению различных музыкальных комплексов. Задача же эстетики и философии музыки состоит в том, чтобы выявить факт взаимосвязи между внутренним строением музыкального произведения и внешними историко-культурными, мировоззренческими, социальными факторами, которые тем или иным образом содействуют созданию именно этих звуковых сегментов и звуковых комплексов. Подобное исследование позволяет вскрыть специфику аудиального мышления. Сейчас всё очевиднее становится тот факт, что философское обоснование различных творческих актов, потенциалов имело место не просто в качестве элемента, описывающего, интерпретирующего уже

имеющиеся артефакты, но в качестве побудительного начала для создания произведений искусства [9]. Философское (а часто и религиозное) начало регламентировало и структуру художественного произведения. Поэтому философский элемент не есть что-то внешнее по отношению к художественному творчеству, но часто является источником вдохновения для художника-творца. Как уже отмечалось, музыкальное мышление начинает оперировать в рамках определенных сегментов. Таким изначальным семантическим элементом в музыке является интонационный комплекс. Не изолированно взятый тон, а интонация является первичным знаковым элементом музыкального мышления. Фольклорное начало – основа создания первичных интонационных зерен, которые характеризуют национальную специфику народа. Любой человек, обладающий минимальным музыкальным слухом, отличит русскую песенность от восточных оборотов, негритянский спиричуэлс от хорального пения. Устойчивые интонационные сочетания закладывают основу аудиального мышления народа, целой эпохи, по которым мы безошибочно можем определить, когда и где создано то или иное музыкальное произведение. Согласно музыковедческим данным, в создании интонационных комплексов опосредованно участвуют и иные виды мышления, а именно наглядно-образное, вербальное и др.

К примеру, интонация *la mento* есть типическое обобщение культового ритуального действия, сакрального смысла, человеческих эмоций. Эта интонация приобретает семантическое значение плача, вздохов, скорби и в дальнейшем становится типическим знаком, уже готовой смысловой ячейкой, которая используется для построения сложных развернутых композиций. Важно подчеркнуть, что сама интонация *la mento* появилась не как данность, взявшаяся неизвестно как: она появилась путем сложных логико-ассоциативных операций, как результат работы аудиального мышления. В дальнейшем все ее предшествующее генетическое развитие опускается, и она сама начинает функционировать как элементарный смысловой элемент, используемый как «кирпич» в постройке более сложных структур. Далее эти более сложные структуры (мотивы, фразы) берутся уже как цельные образования в архитектонике музыкального сочинения. Действительно, композитор, как правило, мыслит не отдельными звуками или даже отдельными мотивами, а более сложными и развернутыми музыкальными построениями – темами.

То есть, по определению З. В. Эвальд, речь идет о синтетических «образах-интонациях» [12, с. 20], что напрямую подтверждает наше положение о том, что аудиальное мышление есть разновидность синтетического мышления. Сказания, предания, быт народа, социальная структура входят, преломляясь, в саму специфику звукотворчества. З. В. Эвальд пишет: «...при изучении явления в музыке как выражения в специфической (звуковой) форме определенного содержания, простейшими элементами музыки являются не абстрактные категории (ритм, лад, метр, тоническая схема), а интонационные комплексы, определённым образом осмысливаемые данной социальной средой» [Там же, с. 19]. Это очень глубокое замечание в плане осмысления исходных предпосылок создания музыкальной системы. Любая музыкальная конструкция есть все же вторичное образование. Это обобщение, итог изначального интонационного комплекса. Интонационный комплекс не обладает фиксированным семантическим значением. Речь не идет о том, что в разные исторические эпохи, у разных народов одно и то же интонационно-тематическое зерно обладало совершенно своеобразным смыслом. Даже в точно определённый отрезок времени у одного народа интонационная основа способна отражать порой противоположный смысл. Как же в этом случае возможно выявить специфику аудиального мышления? Гораздо важнее выявить смысл произведения как целого. Только исходя из целого возможен анализ отдельных мелодико-ритмических формул, смысл которых зависит от целостного образа. Только таким образом мы можем понять неоднозначность и неоднородность отдельных элементов музыкальной ткани в зависимости от целостного сюжетного слоя произведения. Подобную зависимость частных от общего можно проследить и в сфере вербальных искусств. По отдельной фразе, отрывку часто невозможно установить с абсолютной ясностью смысл художественного сочинения. Здесь текст так же целиком зависит от общего контекста. В плане исполнения произведения, например, театрального, смысл произносимой фразы зависит от того, каким тоном, с какой интонацией это произнесено. Можно сказать «да» таким тоном, что всем станет ясно, что на самом деле подразумевается «нет». Примеры здесь можно продолжать. Поэтому нас не должна смущать полифункциональность интонационных структур, которая может представлять известные трудности в плане осознания феномена музыкально-аудиального мышления, но не является камнем преткновения в исследовании. В отношении того, что любую структуру художественного творчества следует рассматривать с точки зрения целостной организации, также нет ничего необычного. Сами композиторы неоднократно подчеркивали, что основной замысел произведения ещё до того, как они начали воплощать его в музыкальную ткань, представлялся им в виде целостного образа. А. Эйнштейн писал: «Моцарт никогда не записывает отдельные звуки или отрывки, одинаково обрабатывая в них все голоса, а только целое. наброски и переписка набело сливаются при этом в единый процесс, черновиков у Моцарта нет» [13, с. 150]. Сам Моцарт в одном из своих писем писал: «Когда я чувствую себя хорошо и нахожусь в хорошем расположении духа, или же путешествую в экипаже, или прогуливаюсь после хорошего завтрака, или ночью, когда я не могу уснуть, – мысли приходят ко мне толпой и с необыкновенной лёгкостью. Откуда и как приходят они? Я ничего об этом не знаю. Те, которые мне нравятся, я держу в памяти, напеваю... После того, как я выбрал одну мелодию, к ней вскоре присоединяется, в соответствии с требованиями общей композиции, контрапункта и оркестровки, вторая, и все эти куски образуют “сырое тесто”. Моя душа тогда воспламеняется, во всяком случае, если что-нибудь мне не мешает. Произведение растёт, я слышу его всё более и более отчётливо, и сочинение завершается в моей голове, каким бы оно ни было длинным» [Цит. по: 7, с. 15]. Известно, что Л. Бетховен, прежде чем приступить к созданию музыкального сочинения, основную идею записывал в записную книжку. Подобный эффект иногда обозначают как «симультантный образ» [1]. Здесь наблюдается очень любопытный эффект: слуховые представления, переживаемые одномоментно, способны перевести временные

отношения в пространственные. Это еще один аргумент в пользу того, что аудиальное мышление есть разновидность синтетического мышления. Мы также наблюдаем тут реальность сближения некоторых особенностей аудиального мышления с визуальным мышлением. Э. Курт, в частности, пишет: «... в то время как собственно звуковые процессы связываются с ощущениями движения, в восприятии нашем чисто звуковые впечатления лишаются своей беспредметности, и из самого по себе невещественного мира звуков, свободного от пространственной протяженности и массы, мало-помалу возникает ощущение предметности, чего-то вещественного, осязаемого. Свободное от пространства и массы чувственное впечатление звучания, хотя и в очень слабой степени... приближается к ощущению преобразования в материю. Перед нами психологический процесс, который лучше всего определить как объективацию или материализацию воспринимаемых слухом звуковых впечатлений... Там, где отсутствует пространственное становление, мы создаём себе пространство. Форма в музыке есть перенесение на пространство ощущение движения» [10, с. 56-57].

Выводы. Исследование дуальной структуры «означающего – означаемого» в паре «смысл – звуковое выражение» потребовало комплексного подхода. Для изучения речевого аспекта аудиального мышления необходимы усилия лингвистики [11], для изучения музыкального – музыковедения [7]. Но определить методологические ориентиры для изучения знакового аспекта аудиального мышления, обобщить существующие наработки, сделанные частными науками, невозможно без философии и эстетики [9].

Таким образом:

- никакая аудиальная смысловая структура практически никогда не может реально существовать, не будучи опредмеченной, не имеющей «материальной оболочки»;
- в процессе опредмечивания смысловых образований в звуко-артикуляционные конструкции решающее значение имеет поиск знаковых форм, выбирающих наиболее подходящую звуковую оболочку для того или иного смысла;
- работа аудиального мышления является тем интенсивнее, чем абстрактнее был её смысл. Если смысл выражает какое-либо природное явление, реальный физический объект, то аудиальное мышление использует набор ассоциативных связей и даже трансформированные звукоподражательные моменты (имитация). Если смысл выражает некое абстрактное отношение, связь, то требуются более сложные механизмы аудиального мышления, задействующие визуальный и вербальный уровни сознания, психики;
- изначальным знаково-семантическим элементом в музыке является интонационный комплекс;
- появление автономных звуковых коррелятов для обозначения определенной сущности, определенного смысла явилось результатом длительной эволюции музыкального языка, когда звук переосмысливался и трансформировался из сигнала через знак в интенциональный объект.

Список источников

1. **Адмакина Т. А.** Симультианность и сукцессивность музыкального образа // Теоретическое наследие Л. М. Веккера: на пути к единой теории психических процессов: материалы Научного симпозиума, посвященного 90-летию со дня рождения Л. М. Веккера / отв. ред. М. А. Холодная и М. В. Осорина. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2008. С. 158-159.
2. **Гарбузов Н. А.** Зонная природа динамического слуха. М.: Музгиз, 1955. 108 с.
3. **Гарбузов Н. А.** Зонная природа звуковысотного слуха. М. – Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1948. 84 с.
4. **Гарбузов Н. А.** Зонная природа тембрового слуха. М.: Музгиз, 1956. 71 с.
5. **Гарбузов Н. А.** Зонная природа темпа и ритма. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1950. 72 с.
6. **Герцман Е. А.** Античное музыкальное мышление: исследование. Л.: Музыка, 1986. 224 с.
7. **Денисов Э.** О композиционном процессе // Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Советский композитор, 1986. С. 10-18.
8. **Кульбижеков В. Н.** Аудиальное мышление в структуре художественного познания // Манускрипт. 2019. Т. 12. № 11. С. 164-167.
9. **Кульбижеков В. Н.** Рациональные основания музыкального творчества. Механизмы мысленного эксперимента в классической западноевропейской музыке Нового времени. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2016. 200 с.
10. **Курт Э.** Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха / пер. с нем. З. Эвальд. М.: Музгиз, 1931. 304 с.
11. **Потапова Р. К., Потапов В. В.** Речевая коммуникация: от звука к высказыванию. М.: Языки славянских культур, 2012. 464 с.
12. **Эвальд З. В.** Социальное переосмысление живых песен белорусского Полесья // Этнографическое обозрение. 1934. № 5. С. 17-39.
13. **Эйнштейн А.** Моцарт. М.: Музыка, 1977. 454 с.

Sign Features of Audial Thinking

Kul'bizhekov Viktor Nikolaevich, Ph. D. in Philosophy
 Siberian Federal University, Krasnoyarsk
 Reshetnev Siberian State University of Science and Technology, Krasnoyarsk
 oolam@yandex.ru

The paper aims to analyse specificity of sound as an element of audial thinking and to show how it differs from sound as a physical phenomenon. Since features of audial thinking manifest themselves in sign systems, the research objective includes identifying how the process of audial thinking is objectified in the sign form. It is shown that meaningful filling is possible only within a certain structure, the primary element of which is intonation complex. The findings indicate that musical creativity represented by signs forms and transforms audial mental structures, i.e. the musical mental image is generated simultaneously with the creation of intentional objects and intonation complexes in the process of form-generation and transforms simultaneously with this process.

Key words and phrases: audial thinking; sign system; simultaneous image; intentional object; intonation complex; meaning; acoustic form.