

МЕРНОСТЬ ФУНКЦИЙ ИНФОРМАЦИОННОГО МЕТАБОЛИЗМА В МУЗЫКЕ

Предложен соционический анализ принципов организации составляющих музыкальной ткани: ритмики, мелодии, гармонии, интонационности, их информационной размерности в рамках теории размерности функций А.В.Букалова.

Ключевые слова: музыкальная ткань, соционика, мерность, информационное пространство, ритмика, мелодия, гармония, интонационность.

Для начала я хотел бы высказаться по поводу споров о первенстве между теоретиками соционики, утверждающими ее абстрактность, и эмпириками, желающими видеть в ней позитивную науку, в последнее время зачастую разгорающихся на семинарах. Мне кажется, что подобные споры происходят от того, что представители этих двух групп не ощущают между собой достаточной связи, будучи разделены некоей мертвой зоной и взаимодействуя лишь путем формальных ссылок друг на друга. Причина этой взаимной изоляции видится в том, что сама структура соционического сообщества, состоящая из эмпириков, обращающих свою деятельность в пользу коммерческой респектабельности соционики, и теоретиков, обязываемых или заниматься лишь проблемами идентификации ТИМов, не может обеспечить соционике статус нормативной науки в силу своей односторонности. Действительно, теоретические положения соционики сложно верифицировать экспериментальным путем, однако можно позаботиться о более тесном соприкосновении ее с природой изучаемого ею предмета. Как мне кажется, в соционике существуют четыре тенденции, две из которых легализованы, две же прочие проявляются вполне стихийно и, в основном, воспринимаются как сопутствующие явления, хотя на деле могли бы иметь достаточно конструктивное значение для усовершенствования организации соционической институции. Я имею в виду экстрасенсорику и культурологию — дисциплины, на мой взгляд, способные в будущем сформировать соответственно технологический и исследовательский корпуса, столь необходимые для естественных наук. Первая — поскольку оперирует с предметом размышления социоников, вторая — поскольку изучает его объективацию, являющуюся структурой куда более имманентной нашей психике, чем движение планет и созвездий. За know-how соционики в условиях этого взаимодействия опасаться не стоит, ибо ни одна из них самостоятельно не сможет быть нормативной наукой, являясь выражением с одним неизвестным: экстрасенс осознает свои энергетические потенции и интенции, опираясь на вполне мифологическое представление своего объекта-материала, культурологи работают с конкретными текстами, не сходясь в методике их интерпретации — т.е. имея инструмент, не имеют объективации материала и наоборот (при том, что сущность и того и другого едина). Лишь уравнив оба выражения с теоретическим строением соционики, можно получить систему, обеспечивающую гносеологическую достоверность результата:

$x : \text{инструмент} = \text{теория}$

$\text{материал} : x = \text{теория}$

Причина моего обращения к музыке как к предмету соционического анализа не только в том, что в ней я себя считаю специалистом в большей мере, чем в соционике. На мой взгляд, понимание музыки в свете теории информационного метаболизма настолько органично, что будь соционика действительно абстрактной наукой, ее можно было бы считать наукой о музыке. Действительно, если для идей психоанализа испытательным полигоном была мифология, то для соционики подобно значение может иметь музыкальная традиция¹, как наиболее выразительная субстанция ИМ. Ибо, в

¹ — Под традицией мною понимается не просто совокупность исторических или этнографических текстов, но некая ментальная универсалия, характерная для того или иного вида искусства, этноса или эпохи, отклонения от которой определяются как результат заимствования выразительных средств других традиций — в противоположность информационному тотуму культуры как множеству памятников и документов, по отношению к которой сами традиции, образующие культуру, являются некими модусами ее индивидуации. Мне эта пара видится диалектически взаимосвязанной, потому культуру я склонен понимать как выражение традиций,

отличие от архитектуры и изобразительного искусства, ее план выражения достаточно свободен от технологии исполнения, в отличие от изобразительных и описательных искусств, она, по сути, свободна от семантической обусловленности — однако, будучи абстракцией, она, в отличие от архитектуры, выражает непосредственно субстанцию человеческой психики.

Стоит сказать пару слов о подходе в связи с упоминанием термина «метаболизм», который, будучи поставлен в музыкально-теоретический контекст, без необходимых предварений превращается в жаргонное словцо. К сожалению, соционический узус этого термина я представляю себе не очень хорошо, но мне известно, что в биологии им обозначается общность изменений, испытываемых живым организмом посредством составляющих его субстанций при взаимодействии с окружающей средой, и что в понятии метаболизма выделяются два аспекта: реакции синтеза химических соединений, поддерживающие материальную структуру организма, и реакции расхода энергии, сопровождающие реакции синтеза — соответственно анаболизм и катаболизм. Т.о. в первом случае мы рассматриваем метаболизм как процесс, обеспечивающий непрерывность существования организма в его статичной форме, во втором — непрерывность энтропии, определяющей динамику развития организма и ведущей его, в конце концов, к гибели. Как видно, традиционное соционическое представление ИМ соответствует первому аспекту, будучи пониманием изменения в смысле констатируемого различия, но не в смысле наблюдаемого процесса. Второму аспекту стали уделять внимание лишь с недавнего времени в связи с разработками А.В.Букаловым теории мерности, к которым я и намереваюсь здесь присоединиться.

Основу понятийной схемы моей концепции составляет разграничение понятий структуры и системы, периодически актуализирующееся в общетеоретических выступлениях В.Д.Ермака. Поскольку традиция употребления этих терминов весьма противоречива, а для обоснованного утверждения своего понимания необходимо развернутое исследование, мне придется излагать свое мнение в декларативной форме. В обоих случаях нам дана некая устойчивая эмпирическая реальность и определенный модус ее интерпретации. Модус структурной интерпретации выражается межэлементными отношениями, определяющими значение элементов дефинитивно; модус системной интерпретации выражается отдельной субстанцией — парадигмой, трансцендентной интерпретируемой ею реальности, но проявляющейся в членах системы функционально. Согласно представлениям лондонской школы в структурной лингвистике, структура конституирует синтагматические связи, система же — парадигматические², т.о. речь идет не об отсутствии или наличии самого феномена связи, но о его субстанциализации: коммуникация внутри структуры обеспечивает ее целостность, внутри системы — ее целесообразность, цельность (общение и обобщение). Но если мы видим в феномене коммуникации действительно появление этой интерпретационной парадигмы, то можно предположить и другие формы коммуникативной организации эмпирической реальности. Начнем с того, что реальность всегда каким-то образом интерпретируется — такой термин, как «агрегат», применительно к нерасчлененному множеству, условно объединяемому в один объект, есть такая же абстракция, как и сама интерпретирующая субстанция вне своего субстрата — личность. Для того, чтобы информационная полнота коммуниканта соответствовала константной полноте эмпирической реальности, при том, что бытие самого коммуниканта не могло бы мыслиться вне этого соответствия, мы должны представлять себе коммуникант независимым от этой реальности, но эквивалентно ее выражающим. Такой формой является язык — как конвенциональная система знаков, независимых от обозначаемых ими понятий (в этом заключается отличие знака от символа)³, он трансцендентен интерпретируемой им реально-

но не в отрыве от нее — в противном случае это не культура, а информация о ней.

² — Кубрякова Е.С. Из истории английского структурализма / в кн. «Основные направления структурализма». — М., 1964.

³ — Фердинанд де Соссюр. Заметки по общей лингвистике. — М., 1990, стр. 91-94, 101-103. Впрочем, мы можем лишь исходя из прагматической очевидности утверждать произвольность знака на основании независимости его структуры от структуры денотата — однако структура, обозначающая сложное понятие, как правило, повторяет структуру описываемого явления. Как фонема, знак представляет собой множества, конституируемое языком в качестве единого агрегата. Но достаточно взглянуть на знак как на слово (семему) — и он предстанет пред нами в виде символа, выражающего определенную парадигму (этимологическую, морфологическую

сти — но, в отличие от системы в собственном смысле, он децентрализован, и его описание можно начинать с любого места. Язык сам по себе не выражает никакой концепции, будучи неким понятийным пассивом, оформляющимся в смысловое высказывание через актив речевой дискурсии. Как целое язык неосознаваем в своей целостности одновременно, будучи реальностью нового уровня, воспроизводящей объективную реальность практически во всей ее тотальности. Формой коммуникации, актуализирующей пассив языка, является последовательность — термин весьма удобный, ибо обозначает как множество, организованное одномерными имплицативными связями, так и сам принцип импликации, причинности, благодаря которому из пассив-реальности языка избирается определённая общность элементов, целостное осознание которой манифестирует ее как структуру; сведение ряда структур к общей парадигме образует систему, система парадигм есть язык. При этом каждый последующий уровень включает в себя предыдущие, говоря словами А.Ф.Лосева, «чем менее проявлено неявляемое, тем более понятно и просто то, что явилось; чем более проявлено неявляемое, тем сильнее оно постигается и переживается, но тем загадочнее и таинственнее то, что явилось»⁴. Это квартерность последовательности, структуры, системы и языка фиксирует четыре основных модуса обработки информации, описывая отношение двух величин — энергии и осознания. Увеличение мерности осознания редуцирует мерность энергии — в этом наблюдается выражение энтропии (здесь я солидаризуюсь в докладом А.В.Букалова о мерности языков). Ниже данная модель будет конкретизована при анализе принципов организации музыкальной ткани (МТ).

В качестве отправной точки концептуализации феномена музыкальной традиции как определенной информационной структуры, я намерен положить идею немецкого органолога Курта Закса в изложении его ученика Х.-Х.Дрегера. По их мысли, общее информационное пространство музыкальной ткани есть некая стопроцентная полнота, и отличие культур заключается не в степени их информационной насыщенности, «развитости», но в распределении этой полноты между основными принципами организации МТ. Принципы эти поляризованы дихотомией «этос-пафос», соответствующей структуре музыкального инструмента и намерению исполнителя. Т.о. деление К.Заксом инструментов на аэрофоны (духовые), ходофоны (струнные) и идиофоны (шумовые, в том числе и мембранофоны — ударные) имплицитно деление информационных функций МТ на мелодику, гармонию и ритмику⁵. Каждая традиция представляет характерное соотношение этих функций. На примере индийской раги мы можем проследить взаимодействие мелодики и ритмики в пределах одной композиции.

Рага начинается со свободного мелодического высказывания солиста — «алапа». В следующей части — «чизе» или «крити» — вступают табы, и, в дальнейшем, информационный баланс регулируется сложнейшими канонами взаимодействия ритмических модусов («тала») и мелодических (собственно «рага»). Затем может следовать свободная ритмическая импровизация табл на фоне монотонно повторяемой солистом краткой мелодической фигуры⁶. Разумеется, если бы совмещение ритмической и мелодической сфер было произвольным, произошла бы информационная «перегрузка», и музыкальная ткань обрела бы иное информационное качество (ибо сознание реципиента все равно ограничено). С другой стороны, следует отметить, что, чем свободнее организация ткани, тем сильнее абсолютизируется доминантный принцип ее организации.

Однако, помимо мерностной относительности функциональной доминанты мы, по всей видимости, вправе говорить о некоей «удельной энергоемкости» самих функций ИМ в музыке. Сделать этот вывод нам помогает один достаточно конкретный показатель — степень письменной

и пр.). Но вряд ли символы в состоянии образовать язык — здесь скорее можно говорить о каком-то ритуальном субстрате, мифологической системе.

⁴ — Лосев А.Ф. *Философия имени*. — М., 1990, стр.108-109.

⁵ — Дрегер Г.Г. Принципы систематики музыкальных инструментов / в кн. «Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка 2-й том.

⁶ — Б.Чайтанья-Дева. *Индийская музыка*. — М., 1980.

фиксации музыкального текста.

Так, ритмическая культура Африки держится на одной лишь устной конвенции, вовсе не нуждаясь в письменности. Мелодическая азиатская музыкально-теоретическая традиция славится своими трактатами, канонизирующими процесс импровизационной обработки и развития музыкального текста — сами же тексты, в основном, передаются устно. Строгая фиксация текстов характерна лишь для европейской традиционной культуры, столь же, впрочем, богатой и серьезными теоретическими дисциплинами, такими как, например, генерал-бас или контрапункт. Как видно, одна лишь устная традиция не в состоянии сохранить объем информации, необходимый для организации музыкальной традиции с более энергоемкой информационной парадигмой, стимулирующей развитие музыкальной письменности в виде фиксации как самих музыкальных тестов, так и канонов их организации⁷.

Исходя из этих соображений, мы вправе представить функции ИМ в следующем порядке:

1) Удельная одномерность ритмики, коренящаяся в природе необратимости времени, которое она структурирует, деля на равные отрезки, точнее, манифестируя вновь и вновь основную метрическую единицу. Поэтому главный принцип ритмики — повторение, ибо объект может существовать лишь в настоящем, прошлое уже не есть сущее. Неравномерность ритмического движения означает наличие другой структурной доминанты.

2) Удельная двухмерность мелодики — к вектору времени здесь присовокуплен скаляр звуковысотности. Определенная структура ординат этого скаляра образует модус, по ступеням которого скользит мелодический рисунок. Если связи между ступенями данного модуса начинают регулироваться случайной альтерацией этих ступеней (повышением или понижением высоты тона), имея в инварианте некий унифицированный лад, воспроизводимый от любой высоты (тональность), можно говорить о подчинении мелодии гармоническому принципу.

3) Удельная трехмерность гармонии характеризуется наличием пространства резонанса, в котором каждый тон мелодии может получить различную сонорную, функциональную и динамическую интерпретацию. Если в пределах модуса тон был достаточно свободен, то здесь в нем заключена определенная интенция (намерение), детерминируемая, с одной стороны, отношением представляемой им гармонической функции к тоническому трезвучию, выражающему парадигму данной тональности, с другой — детерминирующая функцию, следующую за ней. На сонорном уровне эта интенция проявляется как разрешение диссонанса в консонанс, на функциональном (мелодическом) — как тяготение неустой к устою, на динамическом (ритмическом) — детерминация гармонии метрической структурой (последняя оформляет процесс стандартными блоками, грани которых подчеркиваются гармоническими средствами). Кризис гармонии отмечается, когда, с одной стороны, любое созвучие или отношение созвучий может организовать свою собственную «субсистему», с другой — когда интенция текущей функции не реализуется «кинетически» в стереотипном разрешении в последующую, — эти стереотипные последовательности опускаются, в результате чего образуются цепи неустойчивых гармоний (эллипсис). Так выглядит представление о гармонии в европейской традиции. Однако если нас интересует описание гармонии как функции ИМ, мы вынуждены расширить свое понимание гармонии, точнее — просто понять, что это такое. Ибо если дисциплина, именовавшаяся в европейской традиции как «генерал-бас», полностью узурпирует миссию гармонизации текста, то все неевропейские традиции следует признать «негармоничными». Считать же, например, индийскую музыку негармоничной, равно как утверждать, что между гармонией во вселенной и гармонией в музыке нет прямой зависимости, может только музыковед. Действительно, европейская гармония является наиболее аутентичным выражением

⁷ — С другой стороны, можно отметить также и зависимость от энергоемкости информационной парадигмы разотождествления «народной» и «профессиональной» традиции, в европейской фольклористике очень часто противопоставляющихся. С этим обычаем я не солидарен: во-первых, я рассматриваю культуру как личность в ее творческом проявлении, и уже потому подобное противопоставление неуместно. Во-вторых, я не утверждаю, что именно письменность направляет развитие культуры, «достижения» которой по мере поступления интериоризируются в устной культуре — это процесс гораздо более сложный. Я скорее склонен считать, что усложнение народного сознания стимулирует развитие письменности. Толстовские представления о народе здесь совершенно ни при чем.

соответствующего принципа организации МТ, — в этом качестве интересно было бы сопоставить ее с христианством — но все же не единственным. Например, на функционально-динамическом уровне таким средством гармонизации может быть орнаментика, сообщающая тону характерную мелодическую интенцию, «завязывая» его в цельность мелодического текста. И хотя между мелодикой и орнаментикой границы размыты, функционально их можно различить весьма определенно. На динамико-сонорном уровне акустическим выразителем гармонической интенции является тембр (тембральной организации музыкальной ткани посвящена целая дисциплина — инструментовка). Впрочем, данное понятие также необходимо расширить, ибо тембры инструментов симфонического оркестра являются выразительными средствами самого оркестра как инструмента, также как регистры органа составляют общность его акустической символики, а приемы звукоизвлечения при игре на скрипке выражают интенции скрипача. В это понятие также следует включить и силу звука — динамику, лежащую в основе перечисленных явлений (например, уже в ренессансном оркестре существовало деление инструментов на «громкие» и «тихие», а в любом сольном музицировании динамика и звукоизвлечение неразрывно связаны). Именно в этом качестве гармония корректирует ритмику, предлагая вместо регулярного метра новый, волновой принцип организации ритмической структуры. Разумеется, я не ратую за отмену традиционного понимания гармонии, — просто в связи с представлением гармонии как функции ИМ в музыке необходим пересмотр этого понятия. Здесь следует искать аналогию с дефинициями структуры и системы и представлять себе гармонию не как саму систему, но как парадигму потенциальной интерпретации мелодического текста; от того, на каких из перечисленных трех уровней — аккордовом, орнаментальном или тембровом — происходит эта интерпретация, зависит мерность самой интерпретации — субстанция же гармонии, как парадигма интерпретации, трансцендентна интерпретируемому ею тексту. Предварительно сформулировать такую «информационную» интерпретацию гармонии можно так: **гармония есть канонизированная система интенций, трансцендентная мелодическому тексту и интерпретирующая его структуру в виде единой пространственно-временной композиции.**

4) Удельная четырехмерность интонационности — здесь определяющей является четырехмерность формы (в терминологии А.Веберна «*Fassligkeit*» — «схватываемость»). В отличие от вводимых мною в терминологический оборот «интенций», интонации не образуют ни систему (наподобие системы аккордов), ни структуры (орнаментальные фигуры как микротематические модели — нормы их распределения в тексте), ни последовательности (набор инструментов, регистров и пр.), являясь языковыми единицами, непосредственно передающими психическое состояние, обозначающими некий образ и обеспечивающими цельность формообразования. Эту формообразовательную роль мы наблюдали и ранее как одну из функций гармонии, теперь же она настолько неотделима от самих явлений, что можно говорить об интонации и форме как о единой субстанции. Мы отличаем главную партию сонатной формы от побочной не столько по их тональному соотношению, сколько по интонационному отличию, равно как объединяем в принадлежности к одному произведению по их интонационному единству. Все интонационные инновации связаны с формообразованием — лейтмотивы Вагнера образуют смысловой каркас открытой формы его опер, монотематизм Листа влечет к переосмыслению сонатно-симфонического цикла, додекафония Шенберга обеспечивает интонационное единство произведения и скрытую смену «интонационного поля» путем трансформации генерирующего его двенадцатитонового ряда. Принцип интонационного мышления можно выразить, перефразируя название фундаментального исследования интонации академика Б.Асафьева «Музыкальная форма как процесс»: **процесс как музыкальная форма.** Благодаря этому принципу, Моцарт может в одно мгновение услышать симфонию, а я могу бегло перелистать клавиш какой-нибудь оперы, вместо того, чтобы часами ее слушать. В связи с этим уместно привести высказывание⁸ П.Успенского о четвертом измерении: «Временем мы называем расстояние, разделяющее события в порядке их последовательности и связывающее их в различные целые. Это расстояние лежит по направлению, не заключающемуся в

⁸ — Успенский П.Д. *Tertium organum*. — СПб, 1992, стр.27.

трехмерном пространстве. Если мы будем мыслить это направление в пространстве, то это будет четвертое измерение пространства».

Однако стоит подчеркнуть еще одну странную закономерность в духе каббалистического учения; эта четырехмерность одновременно является и нольмерностью. Сказанное можно подтвердить следующим примером: француз Ксенакис для организации своих произведений пользуется сложными расчетами из теории вероятностей, термодинамики и т.д., поляк Пендерецкий строит свои сочинения на тех же сонорных эффектах, но обходясь без расчетов, а немец Штокхаузен обходится вообще без фиксации текста — на слух же их результаты мало чем отличаются друг от друга.

Как видите, у музыкантов есть определенные преимущества в постижении мистических парадигм, ибо последние, будучи сверхъестественными в эмпирической реальности, в то же время вполне эмпирически реализуются в музыке. Более того, они нам настолько привычны, что мы не удивляемся, внимая непрерывному порождению временем пространства и дальнейшему его схлопыванию в одновременность формы до тех пор, пока не отважимся сравнить музыкальную реальность с эмпирической. Из приведенного выше примера видно, каким образом максимализм устремляется к бесконечности — ибо стремление проявить в музыкальной ткани все, что только возможно, ведет к такому обобщению музыкального языка, что единственной формой, выражающей максимум его потенций, является первозданный хаос. Такой хаос, будучи дан единойжды и не будучи ничем ограничиваем, не может быть подвержен никаким изменениям. С другой стороны, и минимализм в своей крайности так же статичен и так же априорно бесконечен, ибо бесконечное повторение одного и того же мотива редуцирует к нему всю вселенную музыки, — т.е. за пределами этого мотива невозможно помыслить существование ничего иного, пока мотив не изменится. Сукцессивность рождает ограничение — эта же заведомая ограниченность средств создает ощущение бесконечности в каждой точке сукцессии — мы непосредственно вовлекаемся в музыкальный поток с уверенностью, что радикальных изменений не будет. Напротив того, симультанность эсхатологична — любая точка симфонии устремлена к ее финалу, присутствие которого в еще не явленном будущем каждый ощущает как должное, пребывая в ожидании следующих событий, но лишь как их созерцатель. Здесь можно вспомнить слова Борхеса: «...жизнь слишком бедна, чтобы не быть бессмертной. Но и в бедности нашей мы не можем быть уверены, коль скоро время, легко опровергаемое нашими чувствами не так-то просто опровергнуть разумом, в самой основе которого заложена идея временной последовательности»⁹. Действительно, существует время, где точка настоящего движется с определенной скоростью по циферблату часов, фиксируя неуловимую границу между небытием прошлого и будущего, и есть вечность — одновременное существование всех точек времени как абсолютного и безграничного настоящего. Оба эти представления вкоренены в саму нашу природу, порождая опыт временной интенсивности, определяемой балансом между ними — иначе говоря, субъективное время. В вышеизложенной классификации мы видим постепенную смену сукцессивного понимания времени симультанным — через плоскостную одновременность модуса, последовательно выявляемого развитием мелодии, через пространственную одновременность гармонии, дающей в одном трезвучии информацию обо всей тональности, но не обо всех возможных в ней созвучиях — к одновременности музыкальной формы, суммирующей изменение пространства в течение определенного времени.

Как мне кажется, музыкальная наука позволила достаточно хорошо выявить и уточнить многие постулаты соционики, что доказывает общность их предмета. Остается лишь самая малость — идентифицировать полученные результаты с функциями ИМ психики.

Очевидно, что функции ИМ музыки, определенные выше как ритмика, мелодика, гармония и интонация, мы можем с полным правом разделить на следующие две пары. Первая из них — мелодика и интонация — выражает аспект организации МТ. Мелодия есть не что иное, как организация интонации. Мелодика, будучи выразительной эссенцией музыки, есть чистая абстракция, не существующая в природе, по крайней мере в перцептивной форме, — для того, чтобы

⁹ — Борхес Х.Л. История вечности. — СПб, Коллекция, 1992, стр.94.

человек вместо того, чтобы говорить, начал петь, необходимо абстрактное осознание речевой интонации в качестве самостоятельного символа. Разумеется, что, хотя интонация сама по себе достаточно стихийна и произвольна, она также может иметь достаточно строгую организацию — как, например, додекафония — но такая организация всегда остается внешней, зачастую механичной (ибо ее основой является последовательность), и не способной качественно преобразить природу интонации. Впрочем, и мелодия сохраняет свою интонационность, символизируя определенные движения души (но не изображая их), однако, тот факт, что в мелодии дана изначально четкая и ясная структура, а не вспомогательное структурирование интонаций, заставляет видеть отличие пения от интонирования в изначальной структурированности мелодической материи, в ее упорядоченности, хотя и пение, и интонирование в своей основе прагматично (рационально). Потому смело уподоблю эту пару дихотомии «логика — этика», где логической субстанцией будет, конечно же, мелодика.

Вторая пара: ритмика и гармония или моторика и сонорика, выражает аспект функционирования музыки, в котором она взаимодействует с психологией восприятия. Составляющие ее полюсы идентифицировать еще проще: двигательная функция — сенсорика — выражается характером движения МТ, ее связностью; созерцательная — интуиция — ее красотой и выразительностью (неподходящие слова для научных определений, однако речь идет о психологии восприятия).

В качестве резюме я должен выделить четыре проблемы, разрабатываемые в статье в контексте теории мерности:

1) Мерность функций ИМ — возможность построения иерархии от наиболее энергоемких, сложных ТИМов (■△ (ЭИЭ) и ▢▲ (ЭИИ)) — к простейшим, но наиболее энергетическим (●□ (СЛЭ) и ○■ (СЛИ)).

2) Быть может, несколько метафорическая систематизация мерностной парадигмы на примере музыки — впрочем, в силу своей значительной абстрактности эти представления могут быть фрактально транспонируемы буквально во все соционические квартеты — от функций ИМ до квадр.

3) Отношение сукцессивного и симультанного (энергии — осознания), определяющее динамику становления мерностной модели и взаимодействие между ее полюсами — наиболее позитивное значение этой темы видится в применении к модели Аушры как одной из интерпретации взаимодействия «Я» и «Оно» в человеческой психике посредством их гармонизации в «точке сборки» на границе между «СверхЯ» и «СверхОно».

4) Парадигма информационного анализа музыкальной традиции как способа изучения информационной структуры этноса и, в конце концов, всего человечества.

Здесь, пожалуй, стоит закончить мою статью, быть может, несколько утомительную для соционика, но дающую исследователю культуры если не сам инструмент в качестве практической доктрины, то хотя бы точильный брусок для его рихтовки в качестве гипотезы. Да не сочтут мое умалчивание соционического подтекста в ходе моих пространных размышлений, лишь к концу статьи приближаемых к лону соционической науки, за свидетельство того, что сами размышления имеют очень косвенное отношение к соционике. Имеющий уши да услышит — если и есть в тексте какие-либо недомолвки и безапелляционные утверждения, если я и не конкретизирую свои наблюдения в виде однозначного соционического правила, то лишь затем, чтобы акцентировать внимание читателя более глубоко.