

А.С. Клюев

ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ
Избранные статьи и материалы



2008
Санкт-Петербург

Александр Сергеевич Ключев
Философия музыки.
Избранные статьи и материалы

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=4887796

А.С.Ключев. Философия музыки. Избранные статьи и материалы: Астерион; Санкт-Петербург;
2008

ISBN 978-5-94856-499-9

Аннотация

В издание вошли отдельные статьи и другие публикации, посвященные философским проблемам музыки. Представлен список работ, имеющих отношение к теме.

Предназначено студентам средних и высших музыкальных учебных заведений, изучающим философские (методологические) вопросы музыкознания, а также всем тем, кого интересует философская проблематика музыки.

Содержание

От автора	5
Статьи: музыкальное искусство как звуковое явление	6
Музыка как модель мироздания	17
Музыкальное искусство в человеческом измерении	27
Музыкальное искусство как система	36
Конец ознакомительного фрагмента.	40

Александр Сергеевич Ключев

Философия музыки

Избранные статьи и материалы

Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена

Факультет музыки

Кафедра музыкального воспитания и образования

Кафедра музыкально-инструментальной подготовки

Рецензенты: д. ф. н., проф. Уваров М.С. (РГИСПбГУ) д. иск., проф. Коннов В.П.
(РГПУ им. А.И. Герцена)

От автора

В предлагаемой книге собраны отдельные статьи, тезисы выступлений на конференциях и пр. (с небольшой редактурой), посвященные философским проблемам музыки (музыкального искусства). Название работы тематически связано с названием опубликованной мной монографии: Философия музыки. СПб.: СПГУВК, 2004. – 367 с. И это, разумеется, не случайно. Данную работу я хотел бы представить как своего рода дополнение к монографии, вызванное к жизни двумя обстоятельствами. Первое: небольшой ее тираж (500 экз.); второе – желание показать стороны (аспекты и т. д.) проблематики, не учтенные или не достаточно освещенные в тексте указанной монографии, но отмеченные в других моих публикациях.

И еще. Мне показалось целесообразным дополнить издание списком опубликованных мной работ, касающихся проблемы, заявленной в названии данной работы.

Надеюсь, что книга, которую можно назвать «Книга статей и материалов», будет интересна и полезна читателю.

Август, 2008 г.

Статьи: музыкальное искусство как звуковое явление

Музыка – сложное звуковое явление. Прежде всего это связано с организацией элементов музыкальных произведений: музыкальных интервалов, мотивов, фраз.

Композитор, желая создать *действительно музыкальные (т. е. художественно ценные) произведения*, обязательно должен руководствоваться требованиями организации элементов музыкальных произведений, при этом очевидно, что автор музыкальных сочинений должен превосходно владеть самими этими элементами, знать особенности их проявления и т. д. (отметим, что создание музыкальных произведений в соответствии с законами организации элементов музыкальных творений отнюдь не исключает возможности обладания этих произведений самобытностью, неповторимостью и т. п.).¹

Очевидно, уже сказанного было бы достаточно для того, чтобы показать непростую природу музыкального искусства. Вместе с тем необходимо отметить следующее: структура – организация элементов – музыкальных произведений осуществляется по общим законам структурирования звуковых явлений в природе вообще. Например – звуковых излучений биологических организмов: насекомых, млекопитающих, птиц и т. д. Хотя, естественно, звучание биологических существ нельзя назвать музыкой, то, что организация биологических звуковых явлений соответствует «законам структуры» музыкальных сочинений, позволяет рассматривать его если и не как музыку, то как предмузыку и на этом основании входящим в состав музыкального искусства.² В свою очередь то, что музыка включает в себя предмузыку, предопределяющую более широкий спектр связей музыки с действительностью, вне всякого сомнения, дополнительно усложняет музыкальное искусство.

Указанным общим законам организации звуковых явлений подчинено и звучание физических объектов – не только то, которое не улавливается нами без специального акустического прибора, но и то, которое доступно человеческому слуху: скрип, скрежет, свист и т. п. Это звучание, следуя логике вышеприведенных рассуждений, можно считать уже предпредмузыкой и так же, как и биологическое звучание – предмузыку, входящим в музыкальное искусство.³ Вхождение в музыку, наряду с предмузыкой, предпредмузыки, еще более расширяющей спектр контактов музыки с миром, бесспорно, с новой силой усложняет последнюю.

¹ О сложности музыки в указанном аспекте см.: Кулаковский Л.В. Музыка как искусство. М., 1960; Рыжкин И.Я. Назначение музыки и ее возможности. М., 1962; Кремлев Ю.А. О месте музыки среди искусств. М., 1966; Раппопорт С.Х. Природа искусства и специфика музыки // Эстетические очерки. Вып. 4. М., 1977. С. 39-78 (см. также: Эстетические очерки. Избранное. М., 1980. С. 63-102); Лукьянов В.Г. Музыка как вид искусства. Л., 1980; Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: В 2 ч. М., 1990-1991; Бонфельд М.Ш. Музыка. Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. М., 1991; Каган М.С. Музыка в мире искусств. СПб., 1996; Haydon G. On the meaning of music. A lecture delivered by Glen Haydon, November 28, 1947. Washington, 1948; Zuckerkandl V. The sense of music. Princeton. N. J., 1959; L'art de la musique. Par Guy Bernard. P., 1961; Kivy P. 1) The Corded Schell. Refections on Musical expression. Princeton – New Jersey, 1980; 2) Sound and Semblance. Refections on Representation in Music. New Jersey, 1984 и др.

² Музыка и предмузыка исключительно близки. Свидетельством их близости, с одной стороны, может служить то, что в древности люди слушали пение цикад и других биологических организмов, т. е. предмузыку, как мы сейчас слушаем музыкальные произведения (об этом см. напр.: Уколов В.С., Рыбакина Е.Л. Музыка в потоке времени. М., 1988. С. 17), с другой стороны, то, что отдельные животные, например некоторые виды обезьян, способны издавать звуковые последовательности – предмузыку, идентичные звукорядам, используемым в человеческой музыке: так называемые «хроматические гаммы» (об этом см., в частности: Булич С.К. Музыка // Брокгауз Ф.А. и Ефрон И.А. Энциклопедический словарь: Репринт. Т. 39. М., 1992. С. 130). Показательно в этом плане, что иногда в истории развития культуры предмузыку практически отождествляли с музыкой.

³ По всей видимости, именно в этом смысле надо понимать слова Ромена Роллана о том, что звучит «даже камень». Цит. по: Урицкая Б.С. Ромен Роллан – музыкант. 2-е изд., доп. Л., 1974. С. 11.

Наличие трех уровней (слоев и т. д.) звучания музыкального искусства (собственно музыки, предмузыки и предпредмузыки) интересно подтверждают рассуждения на эту тему известного венгерского ученого Петера Секе, изложенные им в его книге «Происхождение музыки и три ее мира: физический, биологический и человеческий», вышедшей в 1982 г. в будапештском издательстве «Магвете».⁴

В этой работе автор, занимающийся необычной наукой – орнитомузыковедением, т. е. наукой, изучающей «музыку» птиц, приходит к выводу о том, что существуют три мира музыки: человеческая, биологическая и физическая. Причем если человеческую музыку мы воспринимаем как действительно музыку, то биологическую и физическую мы таким образом не воспринимаем, поскольку для этого необходимо «расшифровать» биологическое и физическое звучание. Что это значит?

П. Секе утверждает, что если прослушать в замедленном темпе – в 2, 4, 8, 16, 32 и более раз – пение птиц, голоса зверей, а также звуки, издаваемые физическими предметами – скрипы, шумы и т. д. (ученый называет свой метод «микроскопией звука»), то мы услышим, правда не всегда, в связи с этим Секе говорит о «музыкальности» явлений природы, звучания, по структуре своей (т. е. организации) соответствующие человеческой музыке. Но послушаем самого П. Секе: «Если записать голоса разных птиц в природных условиях (или в специальных) с учетом всех необходимых акустических требований, а затем объединить два магнитофона и замедлять записи в 2, 4, 8 и так далее до 64 раз, можно услышать неожиданные звуки. Одни из них подобны реву, другие визгу, вою, но немало записей в таком замедленном исполнении напоминают звуки знакомых нам с детства любимых народных инструментов и народные мелодии. Музыкант легко обнаружит в этих звуках музыкальные интервалы и музыкальную структуру».⁵ И далее: «Хотя “птичья музыка”, конечно, не искусство, а средство акустической коммуникации, это явление крайне интересно с точки зрения биологической и музыковедческой».⁶ Наиболее «музыкальными» Секе считает птиц из отряда воробьиных. Самая же «музыкальная» птица в мире, полагает ученый, – живущий в Северной Америке пестрый дрозд.

А вот рассказ П. Секе об открытии им «музыки» в собачьем лае и скрипе телеги, которые он предварительно записал на магнитофонную пленку. «Когда на следующий день я стал прослушивать в лаборатории собачий лай – сначала так, как я его слышал, без замедления, потом с замедлением в 32 раза, на несколько октав ниже, я с удивлением обнаружил, что никакой какофонии на пленке не было, собачий лай исчез, а тот скрип, который нестерпимо резал ухо, в этом замедленном воспроизведении превратился в долгие, чистые, мелодичные звуки, гармонические трезвучия, с четкими музыкальными интервалами. Звук, растянутый во времени, позволил увидеть его музыкальную структуру».⁷

Таким образом, обнаруживаемые в музыке три звуковых уровня, назовем их в таком порядке: предпредмузыка, предмузыка и собственно музыка, соответственно связаны с физической, биологической и человеческой (социальной) реальностью. Но что представляют собой эти, перечисленные в вышеприведенной последовательности, типы реальности? А представляют они собой этапы (стадии и т. д.) мирового эволюционного процесса или,

⁴ Szoke P. A zene eredete es harom vilaga. Az elet elotti. Az allati es az emberi let szinijen. Budapest, 1982.

⁵ Цит. по: Васильева Л. Петер Секе: «Существовала ли музыка до возникновения жизни на земле?» // Иностранная литература. 1983. № 9. С. 204.

⁶ Там же. С. 205.

⁷ Там же. С. 206. – К сожалению, книга П. Секе не переведена на русский язык. Однако существуют опубликованные на русском языке авторские комментарии к ней, цитированные нами выше (по статье Л. Васильевой), знакомство с которыми поможет читателям составить представление об указанной книге. Полезным в этом смысле окажется также обращение читателей к двум напечатанным по-русски статьям П. Секе: Секе П. 1) Музыкальность птиц // Природа. 1972. № 5. С. 101-103; 2) Звукомикроскопия и биологическая «музыкальность» голоса птиц // Вестн. МГУ. Сер. VI: «Биология, почвоведение». 1973. № 1. С. 28-36.

иначе, эволюции Вселенной. Вот как пишет об этом Е.П. Левитан: «Материалистический подход к объяснению наблюдаемого единства человека и Вселенной основан на представлении о том, что мы живем в эволюционирующей Вселенной. Да, говорят ученые-материалисты, в иной Вселенной разумная жизнь (в привычной для нас форме) возникнуть бы не могла. Появление жизни и разума в нашей Вселенной стало возможным на определенном этапе эволюции Вселенной».⁸

Поскольку высшим этапом эволюции оказывается человеческий (социальный) уровень действительности, музыку (уровни звучания которой, рассмотренные в последовательности: предпредмузыка – предмузыка – собственно музыка «выстраиваются» в рамках эволюционного движения материи по принципу: физическая – биологическая – человеческая⁹) необходимо понимать как звуковое отражение человека.¹⁰ Причем в силу того, что человек, будучи «вершиной» эволюции, включает в себе все уровни, этапы и т. д. эволюционного развития (как бы предстает в качестве «свернутой» эволюции), музыкальное искусство следует трактовать как отражение – в указанном выше смысле – не только человека, но и мира (Вселенной) в целом. Учитывая же то, что мир в единстве его уровней, слоев и пр. (т. е. в единстве проявлений) есть живое, жизнь,¹¹ можно в конечном счете следующим образом определить, что такое музыкальное искусство. *Музыка, музыкальное искусство – есть звуковое отражение человека-мира/жизни.*

Собственно так всегда и понималось музыкальное искусство в истории развития человечества, правда на отдельных этапах этого развития доминировало представление о музыке как прежде всего о соответствующем отражении человека и только потом – мира, жизни, на других этапах наоборот – мира, жизни и лишь потом – человека. Проиллюстрируем сказанное.

В эпоху древних цивилизаций (древних государств: Египта, Ассирии, Индии, Китая, Греции и др.) музыка главным образом понималась в качестве звукового отражения мира, жизни (и уже затем – человека).¹² Это проявилось в двух существовавших в данное время истолкованиях музыкального искусства: 1) как образа (подобия и т. п.) божественного по своему происхождению космоса и 2) как непосредственной причины, источника возникновения Вселенной.

Что касается первого истолкования музыки, то в рамках его не только отдельные музыкальные произведения, музыкальные инструменты, но даже отдельные звуки ладов, лежащие в основе музыкальных сочинений, четко соотносились с космическими явлениями: естественно-природными, общественными. К примеру, древнеиндийские раги были сезонными, т. е. исполняемыми в определенное время года (весенние, летние и т. п.), суточными, звучащими в то или иное время суток (утренние, дневные и пр.). Отдельные же звуки, как правило 7-ступенного лада раг, соотносились с явлениями социального порядка: главный

⁸ Левитан Е.П. Эволюционирующая Вселенная. М., 1993. С. 135. Об этом см. также: Глобальный эволюционизм: философский анализ. М., 1994; Озима М. Глобальная эволюция Земли: пер. с англ. М., 1990.

⁹ В этом плане последовательность предпредмузыка – предмузыка – собственно музыка выступает в качестве эволюционного движения звуковой материи мира.

¹⁰ Отметим, что говоря о человеке, мы имеем в виду – в полном согласии с принятыми в связи с этим нормами в специальной литературе – не только отдельного человека, человеческую индивидуальность, но и различные человеческие объединения: группу, класс людей, нацию (или народ, что, в известном смысле, то же самое) и т. д., т. е. человеческий коллектив.

¹¹ Такая наша позиция базируется на утверждаемой в научной литературе мысли о том, что мир (в единстве его проявлений) есть живое, т. е. жизнь. Об этом см., напр.: Франтов Г.С. 1) Геология и живая природа. Л., 1982; 2) Занимательные аналогии в мире природы. СПб., 1994. – Идея о том, что мир – живое (жизнь), по-своему просматривается еще в высказываниях многих мыслителей, ученых прошлого: Эпиктета, Парацельса, Дж. Бруно, И.В. Гете и др.

¹² Далее, представляя трактовки музыки в последующие за эпохой древних цивилизаций исторические периоды, для удобства будем говорить о музыке просто как «отражении...» (вместо «звуковым отражением...»).

звук назывался «правитель», второй по значению звук – «министр», группа подчиненных звуков – «помощники» и, наконец, диссонирующий звук – «враг». Подобная картина представлена и в древнекитайской музыке, где 5 звуков лежащего в основе древнекитайских музыкальных сочинений так называемого пентатонического лада означали явления природы: 1-й звук – гром, 2-й – шум ветра в ветвях, 3-й – потрескивание дров в огне, 4-й и 5-й – журчание ручья, общественные явления: 1-й звук – правителя, 2-й – чиновников, 3-й – народ, 4-й – деяния, 5-й – объекты.

Если говорить о втором истолковании музыкального искусства, кстати, по всей видимости, оно было более древним по сравнению с предыдущим, то показательны, например, представления о музыке ассирийцев – как о силе, способствующей победе света Луны над «драконом тьмы», индийцев – как о деятельности божества (Брахмана, в некоторых случаях – Атмана) по созданию всего сущего и др. Однако наиболее полное выражение эта точка зрения находит в Древней Греции в учении Пифагора и его последователей – пифагорейцев – о «гармонии сфер» (причем элементы этого учения имели место во многих древних государствах: Египте, Китае и др.). Согласно этому учению, существует космическая музыка – «гармония сфер», вызванная движением планет вокруг Земли, математически строгим законом которой подчиняется все мироздание. Вот как говорят позднейшие пифагорейцы об этом, созданном их предшественниками, учении: «...От кругового движения светил возникает гармонический звук... мы не слышим этого звука... причиной этого является то, что тотчас по рождении имеется этот звук, так что он вовсе не различается от противоположной ему тишины. Ибо различие звука и тишины относительно и зависит от отношения их друг к другу. Таким образом, подобно тому как медникам, вследствие привычки, кажется, что нет никакого различия между тишиной и стуком при работе их, так и со всеми людьми бывает то же самое при восприятии гармонии сфер».¹³

В период европейского средневековья музыка так же, как и в эпоху древних цивилизаций, прежде всего понималась как отражение мира, жизни и только после этого – человека, причем, вследствие религиозного деления мира на две сферы: высшую (божественную) и низшую (земную), – понимание музыки как отражения мира, жизни было связано с истолкованием музыкального искусства как отражения божественного и земного проявления жизни.

Божественную жизнь (Бога, ангелов) преимущественно воплощала открытая еще Пифагором математически строгая космическая музыка или «гармония сфер», которую, по словам одного из «отцов церкви» – Григория Нисского, творит «пестрое смешение вещей в мировом целом, повинувшись некоему стройному и нерушимому ладу и согласуясь само с собой через соподчинение частей».¹⁴

Земную жизнь отражала музыка, связанная с существованием человека, выступавшая в 2-х видах. Музыка первого вида – сознательно созданная человеком: вокальная и инструментальная. Что интересно, она считалась взаимосвязанной со звучанием всевозможных биологических организмов, населяющих земной мир. Например, ученый монах Беда по прозвищу Достопочтенный, писал: «Ведь говорят, что Давид освободил царя Саула от злого духа искусством мелодий (исполняя их на музыкальном инструменте под названием псалтериум. – А.К.). Также и животные – ползающие, обитающие в воде, летающие – услаждают себя собственной музыкой».¹⁵ Примечательно в связи с этим и вопрошание в одном из своих сочинений крупнейшего мыслителя этого времени Августина (Августин под видом Настав-

¹³ Цит. по: Античная музыкальная эстетика. М., 1960. С. 134.

¹⁴ Цит. по: Шестаков В.П. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. М., 1975. С. 82.

¹⁵ Цит. по: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. М., 1966. С. 183.

ника вопрошает Ученика): «Скажи мне... прошу тебя: разве не кажутся тебе подобными... соловью все те, кто хорошо поет по чутью.?...».¹⁶

Музыка второго вида – бессознательно созданная человеком, так называемая «человеческая музыка», источником которой, как полагалось, является сочетание различных частей человеческого организма (т. е., как мы бы назвали ее в наше время, «организмическая музыка»).

Важно отметить, что такое общее для эпохи понимание содержания музыки все-таки представлено по-разному у различных мыслителей, теоретиков рассматриваемого исторического периода. Так, у одного из авторитетнейших из них – Боэция оно выступает в учении о трех формах музыки: мировой, проявляющейся в «гармонии сфер», взаимодействии природных элементов и связи времен года, человеческой, происходящей из сочетания элементов человеческого организма, и инструментальной, написанной человеком и исполняемой на определенных музыкальных инструментах.¹⁷ У другого – Регино из Прюма – в идее о существовании музыки естественной, включающей в себя «гармонию сфер», звучание живых (биологических) существ и человеческое пение, и искусственной, исполняемой на уже изобретенных человеком (т. е. искусственных) музыкальных инструментах и т. д.

В эпоху Возрождения музыкальное искусство интерпретировалось прежде всего как отражение человека, причем человека – человеческой индивидуальности, и как следствие этого – отражение мира, жизни. Такое «видение» музыки в данную эпоху было обусловлено господствующим в это время представлением об особом статусе человеческой личности, индивидуальности, рассматривавшейся в качестве своеобразного «вместилища» мира, т. е. явления, заключающего в себе все богатство мирового бытия. Как подчеркивает известный отечественный ученый А.Ф. Лосев, возрожденческая культура «базировалась на стихийном самоутверждении человеческой личности в ее творческом отношении как ко всему окружающему, так и к себе самой. Жизнь и мир существовали в пространстве. Надо было побороть это пространство и творчески подчинить его себе».¹⁸ И затем: «Стихийный человеческий субъект, восторжествовавший в период Ренессанса и бывший, в конце концов, вполне земным субъектом (хотя сам за собою он это часто отвергал) “искал” выгодный для себя принцип, позволявший ему быть и чем-то земным, каким-то вполне самостоятельным стихийным самоутверждением и жизнеутверждением и в то же самое время разрешавший и даже оформлявший для него любое космическое стремление и любую жажду охватить мир в целом».¹⁹ По существу такое понимание человека (человеческой индивидуальности) сводилось к представлению о человеке как о микрокосмосе по отношению к миру – космосу. Кстати, именно такое представление, например, принадлежит виднейшему швейцарскому теоретику музыки эпохи Возрождения Джозеффо Царлино. «Бог, – пишет Царлино, – создал человека по подобию мира большего, именуемого греками космос... в отличие от того названного *mikrokosmos*».²⁰ Очевидно, что указанное представление о человеке «говорит» о том, что последний в это время, фактически, рассматривался исключительно как физико-пластическое существо. В этом плане, когда отмечали, что музыка есть отражение человека – человеческой индивидуальности (мира, жизни), человек понимался именно как физико-пластическое явление.²¹

¹⁶ Там же. С. 124.

¹⁷ Подробнее об этом см. в книге: Герцман Е.В. Музыкальная боэциана. СПб., 1995.

¹⁸ См.: Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М., 1982. С. 69.

¹⁹ Там же. С. 72.

²⁰ Цит. по: Эстетика Ренессанса. Антология: В 2 т. Т. 2. М., 1981. С. 605.

²¹ Не случайно в эпоху Возрождения считалось, что наиболее полное отражение человека осуществляется не в музыке, тяготеющей к передаче внутренней, духовной жизни человека (что закономерно предопределяет и обозначение музыки как выразительного искусства), а в искусствах, по преимуществу предназначенных для воспроизведения внешнего облика

Необходимо подчеркнуть, что отмеченное понимание смысла и назначения музыки совмещалось в представлениях ученых эпохи Возрождения, как и ученых европейского средневековья, когда речь шла о музыке, созданной человеком, с утверждением близости музыкального искусства звучаниям, существующим в природе, в частности – биологической. Например, любопытным свидетельством сближения музыки со звучаниями биологической природы являются слова Адама из Фульда: «Обычная вокальная музыка – это воспроизведение голоса, лишенное принципов, с помощью которых можно было бы ею управлять, это простонародное пение, которое можно связать с природным инстинктом не только у людей, но и у неразумных существ».²² Наиболее же ярко связь музыки со звучаниями природы (причем важно отметить, не только биологической, но и физической) утверждается уже упоминавшимся выше Джозеффо Царлино. Как полагает Царлино, все в природе «полно музыкальных звучаний. Во-первых, в море есть сирены, которые (если верить писателям) действуют на слух мореходов так, что они, побежденные их гармонией и плененные их звуками, теряют то, что дороже всего всем живущим. А на земле и в воздухе одинаково поют птички, которые своими звуками веселят и укрепляют не только души, утомленные и полные докучливых мыслей, но также и тело, потому что часто путник, утомленный долгим путешествием, укрепляет душу, дает отдых телу, забывает минувшую усталость, слушая сладкую гармонию лесного пения стольких птичек, что невозможно их пересчитать. Ручьи и источники, тоже созданные природой, доставляют обычно приятное удовольствие тем, кто окажется вблизи них, и часто как бы приглашают для восстановления сил сопровождать его простое пение своими шумными звуками».²³

В XVII – XVIII вв. музыка вновь рассматривалась преимущественно как отражение мира, жизни (а отсюда – и человека), при этом в характерной, специфической форме: в качестве отражения природы (истолковываемой как вся имеющаяся в наличии действительность, включающая в себя и человека). О подобном понимании музыки наиболее наглядно, на наш взгляд, свидетельствуют слова известного немецкого теоретика музыкального искусства этого времени Иоганна Маттесона: «Искусство звуков черпает из бездонного кладезя природы».²⁴

Трактовка музыки в указанное время как отражения природы или, как чаще говорили, подражания природе, была представлена тремя подходами. Первый из них заключался во взгляде на музыку как на подражание различным явлениям, в первую очередь звуковым, биологической и физической природы. В связи с этим показательно суждение английского философа Джеймса Хэрриса. «В неодушевленной (физической. – А.К.) природе, – пишет Хэррис, – музыка может подражать плавному движению, журчанию, шуму и реву, а также всем другим звукам, которые издает вода в фонтанах, водопадах, реках, морях и пр. То же относится к грому и ветру, который может быть слабым и ураганным со всеми промежуточными градациями. В животном мире музыка может подражать голосам отдельных животных, в первую очередь – пению птиц».²⁵

Второй подход, при этом исторически предшествовавший первому, представлял собой истолкование музыкального искусства как подражания различным аффектам. Так, авторитетный французский ученый Марен Мерсенн писал: «Важно, чтобы мы выражали не только

человека: скульптуре, графике и живописи (именуемых изобразительными искусствами). Об этом свидетельствуют высказывания многих выдающихся деятелей художественного творчества эпохи Ренессанса: Бенvenuto Челлини, Микеланджело, Альбрехта Дюрера, Леонардо да Винчи и др. См.: Мастера искусства об искусстве: В 7 т. Т. 2. Эпоха Возрождения. М., 1966.

²² Цит. по: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. С. 359-360.

²³ Цит. по: Эстетика Ренессанса. Антология: В 2 т. Т. 2. С. 605.

²⁴ Цит. по: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII веков. М., 1971. С. 252.

²⁵ Цит. по: Из истории английской эстетической мысли XVIII века: Поп. Аддисон. Джерард. Рид. М., 1982. С. 323.

наши мысли и чувства, весьма существенно выражать страсти других людей... Вот почему музыка – подражательное искусство в такой же мере, как поэзия и живопись».²⁶

Наконец, третий подход сводился к пониманию музыки как подражания интонациям человеческой речи. Наиболее отчетливо этот подход утверждался в работах выдающегося французского философа, писателя, теоретика искусства и композитора Жан-Жака Руссо (на которого в этом смысле повлиял другой французский философ, ученый – его современник Жан Д'Аламбер²⁷). Руссо подчеркивает: «Мелодия, подражая модуляциям (имеются в виду интонации. – А.К.) голоса, выражает жалобы, крики страдания и радости, угрозы, стоны. Все голосовые изъятия страстей ей доступны. Она подражает звучанию языков и оборотам, существующим в каждом наречии для отражения известных движений души. Она не только подражает, она говорит. И ее язык, нечленораздельный, но живой, пылкий, страстный, в сто раз энергичнее, чем сама речь. Вот в чем сила музыкальных подражаний, вот в чем источник власти напева над чувствительными сердцами».²⁸

Первая половина XIX в. – опять переориентация в истолковании музыки. Музыка, как и в эпоху Возрождения, вновь интерпретируется главным образом в качестве отражения человека, человеческой индивидуальности (и в связи с этим – мира, жизни), однако, в отличие от подобной интерпретации в эпоху Ренессанса, – человека, человеческой индивидуальности не как телесно-пластического существа, а душевного (духовного).²⁹ (Между прочим, «концепция» музыки первой половины XIX в. просматривается уже в отмеченных нами ранее втором и особенно третьем подходах к интерпретации музыки в XVII – XVIII вв.) Обратимся к популярным для того времени высказываниям о музыке.

Например, один из ярчайших представителей философской и художественно-критической мысли указанного времени немецкий автор В.-Г. Вакенродер утверждает: «Она (музыка. – А.К.) описывает человеческие чувства сверхчеловеческим языком, ибо она показывает все движения нашей души в невещественном виде...».³⁰ А вот суждение его соотечественника – философа и поэта Новалиса (псевдоним Фридриха фон Гарденберга): «Слова и звуки суть подлинные образы и отпечатки души. Искусство дешифровки. Душа состоит из чистых гласных и из закрытых».³¹

О том же, что подобный взгляд на музыку, в конце концов, сводился к интерпретации ее (через осознание в виде отражения человека) как отражения мира, жизни, свидетельствует то, что душа (дух) человека выступала (соответственно – выступал) как мировое начало: в этом смысле точка зрения об однородности человека и мира, существовавшая в первой половине XIX в., была близка той, которая имела место в эпоху Возрождения, только если тогда эта однородность усматривалась в их физически-пластическом строении, сейчас – в душевно-духовной сущности. Показательны в связи с этим, например, рассуждения немецкого философа К.В.Ф. Зольгера: «В звучании (Laut) выражается вообще всеобщая душа, нераздельное понятие бытия существующих вещей. Как линия составляет первое измерение материальной природы, так звучание – первое измерение духовной». При этом «наше чувство растворяется... в цельности живой идеи», а сознание – «в восприятии вечного».³²

²⁶ Цит. по: Шестаков В.П. Вступительная статья // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII веков. С. 40.

²⁷ Об этом см.: Золтаи Д. Этос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля: пер. с нем. М., 1977. С. 232.

²⁸ См.: Руссо Ж.-Ж. Об искусстве. Статьи, высказывания, отрывки из произведений: пер. с фр. Л.: М., 1959. С. 254-255.

²⁹ В первой половине XIX в. душевный уровень проявления человека, по сути, приравнивался к духовному.

³⁰ Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве. М., 1977. С. 163.

³¹ Цит. по: Музыкальная эстетика Германии XIX века. Антология: В 2 т. Т. 1. М., 1981. С. 316.

³² Там же. С. 149, 150.

Надо сказать, что зачастую в это время музыка непосредственно понималась как отражение жизни. В связи с этим можно привести, например, высказывания немецких философов И.В. Риттера: «Вся музыка как сама жизнь – по крайней мере, образ жизненного»,³³ К.К.Ф. Краузе: «Музыка – звукожизнь»³⁴ и др.

Во второй половине XIX в. музыка по существу продолжала интерпретироваться как отражение человека (и на этой основе – мира, жизни), вместе с тем существенное изменение в рамках указанной интерпретации претерпела сама трактовка человека. Человек в данном случае стал пониматься как определенная группа людей, а точнее – нация (народ).³⁵ О том, что трактовка музыки в это время как отражения человека – нации означала одновременно и понимание музыки как отражения мира, свидетельствует тот факт, что само национальное бытие в эту эпоху, в силу возведения его в ранг общедуховного, возвышалось до уровня мирового явления. При этом важно отметить, что если в первой половине XIX в. «законодателем» существовавшей точки зрения в отношении музыкального искусства главным образом была Германия, во второй половине XIX в. – Россия, в которой имевшаяся трактовка музыки (представленная именами таких выдающихся философов, мыслителей, теоретиков и творцов искусства, как В.Ф. Одоевский, А.Н. Серов, В.В. Стасов, Г.А. Ларош и др.) была прежде всего связана с теоретическими положениями видного отечественного мыслителя и теоретика искусства этого времени В.Г. Белинского.

Как отмечает Ю.А. Кремлев, «известно, что идея национального как общедуховного, а не только (или не столько) подражательно-этнографического, принадлежит Белинскому. Применение этой идеи находим у Одоевского, Мельгунова, а позднее – у Лароша, Чайковского и других».³⁶

В России мысль об отражении в музыке национального существования (и в связи с этим – жизни) утверждалась на примерах творчества композиторов, принадлежавших к различным национальным культурам: польской – Ф. Шопена, немецкой – Л. ван Бетховена, норвежской – Э. Грига и др., особенно же – русской и в первую очередь на примере творческой деятельности родоначальника русской композиторской школы М.И. Глинки. Творчество Глинки в этом смысле привлекалось в двух значениях. Во-первых, как ярчайшее отражение народной, национальной природы. В этом плане, в частности, можно привести суждение о заключительном хоре «Славься» из оперы Глинки «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») А.Н. Серова. «Великолепный хор эпилога «Славься, славься, Святая Русь», – пишет Серов, – одно из высших бессмертных созданий Глинки и вместе одно из полнейших выражений русской народности в музыке. В этом, очень простом сочетании звуков... вся Москва, вся Русь времен Минина и Пожарского!».³⁷

Во-вторых, творчество М.И. Глинки привлекалось как своеобразный «эталон» отражения русской народности, национальности в музыке, на который должны равняться, но который должны и качественно улучшать, развивать в процессе своей художественно-творческой деятельности русские композиторы, творившие после Глинки. В связи с этим, например, характерно сравнение оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов» с оперой М.И. Глинки «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») В.В. Стасова (причем, на наш взгляд, даже с некоторым незаслуженным принижением глинкинского шедевра). В.В. Стасов говорит: «Сцены и личности в “Борисе Годунове” без сравнения “историчнее” и реальнее всех личностей в “Жизни

³³ Там же. С. 334.

³⁴ Там же. С. 221.

³⁵ О возможности такого понимания человека указывалось выше.

³⁶ Кремлев Ю.А. Русская мысль о музыке. Очерки истории русской музыкальной критики и эстетики в XIX веке: В 3 т. Т. 1. 1825–1860. Л., 1954. С. 193.

³⁷ Серов А.Н. Статьи о музыке. Вып. 4. 1859–1860. М., 1988. С. 187.

за царя”: эти ее переполнены идеальностями и состоят иногда из общих контуров. Опера “Борис Годунов” есть вообще необычайно крупный шаг оперного дела вперед. Каждая личность в “Борисе” полна такой жизненной, национальной и бытовой правды, какая прежде не бывала никогда воплощаема в операх». ³⁸

В XX в. доминирует уже имевшее место в истории культуры представление о музыке как отражении мира, жизни (и как следствие – человека), однако проявляющееся в новых аспектах. Во-первых, в возникновении наук о музыке – с сохранением музыковедения, – основанных на соединении музыковедения с различными научными дисциплинами, в целом представляющими науки о жизни: этнография – этномузыковедение, ³⁹ антропология – антропология музыки, социология – социология музыки, психология – музыкальная психология, эстетика – музыкальная эстетика, археология – музыкальная археология, биология – биомузыковедение, в частности, упоминаемое выше, орнитомузыковедение, физика – музыкальная акустика и т. д. Во-вторых, в существовании в рамках музыковедения и этих образовавшихся наук о музыке трактовок музыкального искусства, по существу являющихся интерпретациями музыкального искусства как отражения жизни, иначе говоря – трактовок музыки, в силу той или иной науки, а также того или иного представляющего ее ученого, приобретающих специфическую форму истолкования музыкального искусства как отражения жизни. Если соединение музыковедения с науками о жизни говорит само за себя, приведем некоторые примеры своеобразных по форме, но, по сути, выступающих в качестве трактовок музыки как жизнеотражения истолкований музыки в ряде только что указанных наук о музыкальном искусстве.

Так, в самом музыковедении отмеченное понимание музыки оригинально раскрывается в работах В.В. Медушевского. В одной из них автор говорит следующее: «Звук – часть космоса, природы, уплотнение ее математических и физических законов, единство дискретного и континуального... в нем запрограммировано единство двух механизмов восприятия – интонационного и аналитического (которое, в свою очередь, есть отражение фундаментальных свойств мира)... Словом, музыкальный звук – это Все, отразившееся в прозрачной капле музыки. Углубляясь до бесконечности в звук, мы обнаруживаем в нем космос, социум, культуру, человека». ⁴⁰ Эта позиция утверждается ученым также в другой его работе, в которой он подчеркивает: «В великой музыке всегда ощущается некая космичность, целомудренность, мудрость целостности – даже в произведениях, кажущихся чисто лирическими (например, в музыке непостижимо чистой нежности *fs-moll'*ного адажио концерта *A-dur* Моцарта). Не следует усматривать в высочайшей вознесенности над обыденностью, в своеобразной надмирности высокой музыки отлет от жизни, игнорирование актуальных социальных проблем... Ибо космизм есть последняя глубина музыки, откуда истекает ее цельность и чистота, ибо этот вселенский океан художественной целомудренности предохраняет и самого человека от превращения в функционера, ибо поверхность распадается без глубины и вырождается в цинизм». ⁴¹

Близкой в этом смысле точки зрения придерживаются и другие музыковеды: Ю.Н. Холопов, Е.В. Назайкинский, а также зарубежные, в частности немецкие, исследователи. ⁴²

³⁸ Стасов В.В. Статьи о музыке. Вып. 3. 1880-1886. М., 1977. С. 182.

³⁹ Этнография теснейшим образом связана с фольклористикой, отсюда этномузыковедение часто именуют музыкальной фольклористикой.

⁴⁰ Медушевский В.В. Сущностные силы человека и музыка // Музыка. Культура. Человек. Свердловск, 1988. С. 47.

⁴¹ Медушевский В.В. Музыкальное мышление и логос жизни // Музыкальное мышление. Сущность. Категории. Аспекты исследования. Киев, 1989. С. 24.

⁴² См.: Холопов Ю.Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982. С. 52-104; Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. М., 1988; Kneif T. Die Idee der Natur in der Musikgeschichte // AfMw. XXVIII. 1971; Danckert W. Musik und Weltbild. Morphologie der abendländischen

В этномузыковедении об отражении мира, жизни в музыке (на примере отражения жизни народа, нации, т. е. развивая в этом плане представление о музыке, сложившееся у отечественных мыслителей второй половины XIX в.) свидетельствуют многие высказывания И.И. Земцовского. Например, в одной из статей ученый указывает на то, что фольклор, понимаемый им как область народного искусства, состоящая из различных взаимосвязанных компонентов – видов искусства: музыки, литературы, хореографии и т. д. – и представляющая собой отражение жизни народа, может и должен изучаться фольклористами определенной специализации, в частности музыковедческой, при условии рассмотрения ими музыки не только в узкомузыковедческом ключе, но и в неразрывном соединении со всеми остальными компонентами фольклора. В таком указании, безусловно, хотя и косвенно, но вполне определенно присутствует мысль о том, что музыка в фольклоре (как и другие его компоненты: литература, хореография и пр.) является моделью, квинтэссенцией фольклора, а значит – отражением народной жизни. «Ведь, в самом деле: мы хотим, например, не только проанализировать музыкальную систему и мышление народа, – пишет И.И. Земцовский, – но и понять его художественно целостное восприятие действительности, эстетическую систему и ее эволюцию, хотим осмыслить музыкальный язык народа в связи с его этногенезом и историей. Центробежные традиции изучения фольклора (т. е., если говорить о музыковедении – узкомузыковедческий подход. – *А.К.*) очень значительны и понятны, но все определеннее дают о себе знать сегодня и центростремительные силы (иными словами, в отношении музыковедения – изучение музыкального искусства в единстве с другими компонентами фольклора. – *А.К.*)». ⁴³ В своеобразном преломлении об отражении жизни в музыке говорится и в зарубежных этномузыковедческих работах, в первую очередь в трудах американских и польских ученых. ⁴⁴

Интересно этот вопрос решается в антропологии музыки. Причем здесь важную роль прежде всего играют зарубежные исследования, наиболее значительные из которых, в силу близости антропологии музыки этномузыковедению (антропология музыки включает в себя этномузыковедение), американские и польские. ⁴⁵ В этих исследованиях зарубежные ученые – антропологи музыки, интерпретируя музыку как символическое выражение общественной и культурной жизни, считают возможным трактовать ее более расширительно – как символическое выражение глубочайших оснований природы, жизни вообще. Так, по мнению известнейшего американского специалиста в этой области А.П. Мерриам, «музыке могут быть приписаны даже более широкие символические роли в обществе и культуре (по сравнению с символическим выражением общественного и культурного бытия. – *А.К.*), роли, в которых музыка, взятая сама по себе, символизирует ценности и даже страсти наиболее специфической, наиболее фундаментальной природы». ⁴⁶ Чтобы не утомлять дальше читателя большим количеством фамилий и цитат, отметим, что подобное отношение к музыке присутствует и в остальных, перечисленных выше, науках о музыкальном искусстве.

Итак, рассмотрение трактовок музыки, имевших место в историческом становлении культуры (от эпохи древних государств до XX в.), на наш взгляд, убедительно свидетельствует о том, что действительно во все исторические времена музыка понималась как зву-

Musik. Bonn, 1979.

⁴³ Земцовский И.И. Фольклористика как наука // Славянский музыкальный фольклор. Статьи и материалы. М., 1972. С. 18.

⁴⁴ См.: Nettl B. References Materials in Ethnomusicology. Detroit, 1961; Ze studiow nad metodami etnomuzykologii. Wrocław, 1975; Чекановска А. Музыкальная этнография. Методология и методика: пер. с польск. М., 1983.

⁴⁵ См.: Merriam A. The anthropology of music. Evanston, 1964 (7-th print. – 1978). – См. также: Мерриам А. Антропология музыки: понятия // Homo musicus'95. Альманах музыкальной психологии. М., 1995. С. 29-64; Bielawski L. Strefowa teoria czasu i jej znaczenie dla antropologii muzycznej. Kraków, 1976.

⁴⁶ Merriam A. The anthropology of music. 7-th print. Evanston, 1978. P. 241.

ковое отражение человека-мира/жизни. Такой взгляд предопределяет возможность использования новых нетрадиционных подходов к изучению музыкального искусства.

(Музыкальное искусство как звуковое явление // Философский век. Альманах. Вып. 7. Между физикой и метафизикой: наука и философия. СПб.: ИЧ РАН, 1998. С. 390-405)

Музыка как модель мироздания

Одним из отчетливо представленных в истории культуры направлений сущностного – онтологического рассмотрения музыкального искусства является интерпретация музыки как отражения (модели) мира, мироздания. Важнейшим понятием здесь, лежащим в основании различных подходов, выступает понятие *числа*. В этом смысле все базирующиеся на понятии числа соответствующие представления о музыке, на наш взгляд, можно считать своеобразными мотивами (темами и т. д.) постижения музыки как отражения мира. К таким мотивам мы отнесли бы трактовки музыки как: 1) «образа» мировой гармонии;⁴⁷ 2) «овеществления» лежащих в основании мира единиц математического исчисления; 3) специфического средства измерения динамики становления (развития) мира.

Наиболее распространенным и последовательно представленным в культуре (начиная с эпохи древних государств до настоящего времени включительно) оказался первый мотив, т. е. истолкование музыки как «образа» мировой гармонии, нашедший конкретное претворение прежде всего в идее подобия звучания музыки звучанию космоса или, иначе, так называемой «гармонии сфер».

Возникновение идеи о подобии музыки «гармонии сфер» и в этом смысле воплощении мировой гармонии исследователи обычно связывают с деятельностью Пифагора и его последователей – пифагорейцев.⁴⁸ Роль числа у пифагорейцев раскрывается в результате следующих рассуждений.

Каждая из несущихся с огромной скоростью планет порождает определенный звук. Отношения между этими звуками (с точки зрения их высотности) совпадают с музыкальными интервалами: октавой, квинтой, квартой и т. д., что вызвано соответствием расстояний между звучащими планетами делениям источника музыкального звучания, в частности струны. Эти же расстояния (и деления) измеряются числами. Вот как данное представление выглядит у Платона, максимально его «отточившего» (в изложении А.Ф. Лосева): «В центре космоса... находится Земля, а вокруг нее движется Луна. Если Луну считать за 1, а Солнце за 2, то ясно, что расстояние от Луны до Солнца равняется октаве (2/1). За Солнцем движется Венера, следовательно, отношение между Венерой и Солнцем равняется квинте (3/2). И дальше, соответственно, мы получаем: отношение между Меркурием и Венерой есть кварта (4/3), между Марсом и Венерой – опять одна октава (8/4), между Юпитером и Марсом – один тон (9/8), между Сатурном и Юпитером – октава и большая секста (27/9 = 3/1)».⁴⁹ Очевидно, что при таком понимании и музыка, и мир, «образом» которого она является, обладают упорядоченностью, соразмерностью, организованностью и т. д.⁵⁰

Дальнейшее развитие мысль о подобии музыки «гармонии сфер», а значит, и мировой гармонии, получает в эпоху европейского средневековья, причем прежде всего на Западе, в трактатах Боэция, Регино из Прюма, Николая Орема и др. Особенно значительной в этом

⁴⁷ Под «гармонией» здесь понимается главным образом математическая гармония. Обращаем на это внимание, поскольку помимо математической, как известно, существуют еще эстетическая и художественная гармонии. О наличии трех указанных типов гармонии см., напр.: *Шестаков В.П.* Гармония как эстетическая категория. Учение о гармонии в истории эстетической мысли. М., 1973.

⁴⁸ Об этом см.: *Золтаи Д.* Этос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля: пер. с нем. М., 1977; *Лосев А.Ф.* Античная музыкальная эстетика // Античная музыкальная эстетика. М., 1960. С. 11-116; *Шестаков В.П.* 1) Гармония как эстетическая категория. Учение о гармонии в истории эстетической мысли. М., 1973; 2) От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. М., 1975 и др.

⁴⁹ *Лосев А.Ф.* Античная музыкальная эстетика. С. 44.

⁵⁰ Эта идея Пифагора получила научно-объективное обоснование в математических исследованиях В.И. Кузьмина (см.: *Горячкина Е.А.* Земное эхо космической гармонии // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры: Сб. трудов. Вып. 129. М., 1994. С. 49).

смысле явилась разработка данной темы «последним римлянином» Боэцием в его трактате «Наставления к музыке», предопределившая последующие интерпретации западноевропейских мыслителей.

В названном сочинении Боэций говорит о существовании трех видов музыки: мировой (*mundana*), человеческой (*humana*) и инструментальной (*instrumentalis*). Мировая музыка, по Боэцию, выявляется в «гармонии сфер» (а кроме того, как считает мыслитель, во взаимодействии природных элементов и связи времен года); человеческая – во взаимосвязи души и тела человека; инструментальная – в звучании музыкальных инструментов. Таким образом, прежде всего с «гармонией сфер» у Боэция «соприкасается» мировая музыка. Вместе с тем, в силу неоднократно отмечаемой Боэцием опоры мировой, человеческой, инструментальной музыки на одни и те же числовые закономерности,⁵¹ можно сказать, что по существу и человеческая, и инструментальная музыка, в интерпретации Боэция, также имеют отношение к «гармонии сфер».⁵²

Таким образом, действительно, в учении Боэция рассматриваемый нами мотив изучения музыки находит дальнейшее своеобразное развитие.⁵³

Из наиболее значительных мыслителей западноевропейского средневековья, непосредственно за Боэцием развивавших идею о соответствии музыки «гармонии сфер», иначе говоря, мировой гармонии, был Регино из Прюма.

В своем трактате «Об изучении гармонии» Регино отказался от предложенного Боэцием деления музыки на мировую, человеческую и инструментальную, выдвигая новый принцип ее деления: на естественную и искусственную. При этом под естественной музыкой Регино понимал ту, «которая не производится никаким музыкальным инструментом, никаким касанием пальцев, ударом или прикосновением, но, навеянная божественным повелением... модулирует⁵⁴ сладостные мелодии с помощью природы». Эта музыка, по Регино, «производится или движением неба, или человеческим голосом, или, как добавляют некоторые, звуком или голосом неразумного создания».⁵⁵ Под искусственной же он понимал ту, «которая изобретена искусством и человеческим умом и которая осуществляется посредством каких-либо инструментов».⁵⁶

Таким образом, трактуя указанную нами тему, Регино фиксирует дополнительные (по сравнению с отмеченной Боэцием) области проявления музыки, в которых последняя «сопрягается» с «гармонией сфер»: звучание человеческого голоса, а также голоса биологического существа – «неразумного создания», по терминологии Регино. Как нам представля-

⁵¹ Об этом см.: *Зубова М.В.* Раннее Средневековье // История эстетической мысли: В 6 т. Т. 1: Древний мир. Средние века в Европе. М., 1985. С. 273-298.

⁵² Интересно, что мировая музыка, будучи, по Боэцию, наиболее «сближенной» с «гармонией сфер» сравнительно с человеческой и инструментальной, занимает в его представлении высшее место в выстроенной им иерархии видов музыкального искусства (за мировой музыкой, как считает мыслитель, идет человеческая, за человеческой – находящаяся на самой низкой ступени иерархической лестницы – инструментальная). Мы хотели бы особо отметить эту идею Боэция о иерархическом строении «мира» музыки, поскольку такое видение музыки, на наш взгляд, можно рассматривать как одну из первых попыток истолкования музыкального искусства в качестве специфического *системного образования*.

⁵³ Некоторые авторы (например, В.П. Шестаков) отмечают, что в области теории музыки Боэций не был оригинальным мыслителем, его историческое значение заключается лишь в том, что он изложил и определенным образом систематизировал музыкальную теорию поздней античности. В целом соглашаясь с такой оценкой музыкально-теоретической деятельности Боэция, мы все же считаем возможным говорить и об известном новаторстве Боэция в этой сфере.

⁵⁴ Термин «модуляция» заимствован Регино у Аврелия Августина, у которого этот термин (образованный им от слова «modus» – мера), по сути, означал некую в числовом отношении выверенность (меру) движения музыки. «Музыка, – полагал Августин, – есть наука хорошо соразмерять (“модулировать”)». Цит. по: *Бычков В.В.* Эстетика Аврелия Августина. М., 1984. С. 90.

⁵⁵ Цит. по: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. С. 190.

⁵⁶ Разделяя музыку на естественную и искусственную, Регино особо подчеркивал значимость искусственной или, другими словами, инструментальной музыки (об этом см.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. С. 193).

ется, эта фиксация, бесспорно, свидетельствует о новом этапе развития интересующего нас аспекта постижения музыки.

Следующий «виток» в проработке идеи соответствия музыки «гармонии сфер» и, следовательно, гармонии мира связан с именем Николая Орема.

Своеобразие его подхода, нашедшего воплощение в трактате «О соизмеримости и несоизмеримости движений неба», заключалось в том, что если все мыслители, обращавшиеся к данной теме до него (от Пифагора до Боэция), в своих рассуждениях оперировали только отношениями целых чисел, так называемыми рациональными отношениями, Орем, не исключая применения отношений данного типа чисел, стал использовать и отношения нецелых, дробных чисел или, иначе, иррациональные отношения (связано это было с обнаружением Оремом существования планет не только «по законам» отношений целых чисел – рациональных, но и дробных – иррациональных; эти отношения, соответственно, автор именует «соизмеримыми» и «несоизмеримыми», что и обусловило название его работы).⁵⁷ В этом плане «вклад» Орема в развитие рассматриваемого нами мотива изучения музыки можно определить как выявление более сложных числовых отношений, одновременно лежащих в основе и музыки, и «гармонии сфер», а значит, и мировой гармонии в целом.⁵⁸

В эпоху Возрождения, в связи с активным развитием музыкальной практики, мысль о музыке как отражении «гармонии сфер» – гармонии мира играла меньшую роль, чем в предыдущие эпохи, в частности в эпоху европейского средневековья. Отношение к этой отвлеченно-теоретической идее в эпоху Ренессанса порой доходило до полного ее неприятия. Показательно высказывание Томазо Кампанеллы. В своем сочинении «Поэтика» Кампанелла пишет: «Напрасно Платон и Пифагор представляют гармонию мира наподобие нашей музыки – они безумствуют в этом как тот, кто стал бы приписывать Вселенной наши ощущения и запахи... Если существует гармония в небе и у ангелов, то она имеет иные основания и созвучия, нежели кварта, квинта или октава».⁵⁹

Вместе с тем в эпоху Возрождения существовали теоретики, обращавшиеся в своих трудах к идее «соположенности» музыки «гармонии сфер» – гармонии мира и по-своему ее развивавшие. Из числа таких мыслителей в первую очередь необходимо назвать представителя Раннего Возрождения немецкого теоретика музыки Адама из Фульда и известного итальянского композитора и теоретика музыкального искусства, творившего в период Высокого Возрождения, Джозеффо Царлино.

Адам из Фульда в своем сочинении «О музыке» фактически соединил деление музыки на мировую, человеческую, инструментальную, предложенное Боэцием, и на естественную и искусственную, о котором говорил Регино из Прюма: по Адаму из Фульда, мировая и человеческая музыка принадлежат естественной, а инструментальная – к ней мыслитель добавлял еще вокальную – искусственной,⁶⁰ полагая, что естественную музыку должны изу-

⁵⁷ Как указывает М.В. Зубова, подчеркивая значимость открытых Оремом иррациональных («несоизмеримых») отношений, одновременно «заявляющих о себе» и в музыке, и в «жизни» планет, эти отношения у Орема «есть средство расширить эстетические каноны, обогатить их нюансами, внести звучности, необходимые для полноты музыкальных звуков, необходимые столь же, как “несовершенные существа и уроды” (цитата из трактата «О соизмеримости...» – А.К.) для гармонии Вселенной» (Зубова М.В. Позднее Средневековье (XIII – XIV вв.) // История эстетической мысли: В 6 т. Т. 1. С. 313).

⁵⁸ Очень интересные сведения о трактовке музыки как подобия «гармонии сфер» (мировой гармонии) малоизвестными средневековыми теоретиками: Варфоломеем Английским, Робертом Килвардби, Майклом Скоттом и др., приводятся в работах А.В. Пильгуна (см.: Пильгун А.В. 1) Гармония сфер. Древний мир в зеркале средневековой и ренессансной культуры // Научно-технический семинар «Синтез искусств в эпоху НТР»: Тезисы докладов. 20-30 сентября 1987 г. Казань, 1987. С. 69-71; 2) Понятие гармонии в западноевропейской музыкальной теории и философии XII – начала XIV вв.: Автореф. канд. дис. Л., 1989).

⁵⁹ Цит. по: Шестаков В.П. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. С. 147. – В связи с этим см. также высказывание нидерландского композитора и теоретика музыки этого времени Иоанна Тинкториса, цитируемое в изд.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. С. 363.

⁶⁰ На наш взгляд, в феномене объединения (интеграции) немецким теоретиком музыки в рамках своей позиции «разде-

чать ученые (мировую – математики, человеческую – физики), а искусственную – музыканты-практики.⁶¹

По нашему мнению, именно замечание Адама из Фульда о необходимости привлечения науки (математики и физики) к изучению музыки – главным образом согласно используемым им терминам, как естественной – мировой и человеческой, так отчасти и искусственной – инструментальной и вокальной, указывает на дальнейшее развитие анализируемого мотива постижения музыки.

Что касается Джозеффо Царлино, то прежде всего обращает на себя внимание его особо уважительное отношение к высказанной еще пифагорейцами идее подобия музыки «гармонии сфер», а значит, и гармонии мира, что в эпоху Возрождения, как мы уже подчеркивали, не было популярным. Так, в первой части своего сочинения «Установление гармонии» Царлино пишет: «Насколько музыка была прославлена и почиталась священной, ясно свидетельствуют писания философов и в особенности пифагорейцев, так как они полагали, что мир создан по музыкальным законам...».⁶²

Итальянскому теоретику, как нам представляется, принадлежат здесь два «нововведения». Первое из них заключается в интерпретации музыки как сущностного начала всего упорядоченного, гармоничного, совершенного. «Музыка, – подчеркивает в названном сочинении Царлино, – ... имеет то свойство, что все то, к чему она присоединяется, она делает совершенным».⁶³ И второе – учет собственно звуковой материи музыки, трактовка музыкального искусства как искусства звучащего числа. «Предметом ее (музыки. – А.К.), – пишет в том же сочинении Царлино, – является... звучащее число».⁶⁴ Нельзя не признать, что отмеченные «нововведения» Царлино, безусловно, явились «знаком» дальнейшего становления рассматриваемой нами идеи изучения музыки.⁶⁵

Заметное движение концепции о подобии музыки «гармонии сфер» и в связи с этим – гармонии мира наблюдается в европейской культуре XVII столетия. Многие мыслители, теоретики музыки этого времени вносят свой вклад в ее развитие. Так, эта тема получает «новую жизнь» в теоретическом наследии выдающегося астронома, математика, физика и философа XVII в. Иоганна Кеплера.

В рассуждениях Кеплера на данную тему в V книге трактата «Гармония мира» появляются два новых «поворота». Во-первых, в контексте развития возрожденческих идей (прежде всего Адама из Фульда) о значении естественных наук, главным образом математики, но отчасти и физики в раскрытии «тайны» общности музыки и «гармонии сфер» (гармонии мира) ученый «включает» в состав таких наук еще одну дисциплину: астрономию. Во-вторых, по всей видимости, уже в рамках эволюции музыкально-творческой практики в эту эпоху Кеплер соотносит звучание планет с типами вокальных голосов: басом, тенором,

лений» музыки Бозция и Регино отчетливо проявились *синергетические закономерности* развития представлений о музыке (о синергетике см., в частности, ст.: *Князева Е.Н., Курдюмов С.П.* Синергетика и новое мировидение: диалог с И. Пригожиным // Вопросы философии. 1992. № 12. С. 3-20).

⁶¹ «Отдаляя» так называемую искусственную (инструментальную и вокальную) музыку от науки, а значит, тем самым, как бы от «измерения числом», Адам из Фульда все же признавал зависимость последней от числовых закономерностей. Это выражалось в подчеркивании немецким мыслителем особой значимости порядка, пропорциональности и т. д. инструментальных и вокальных сочинений (об этом см.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. С. 359-362).

⁶² Цит. по: Эстетика Ренессанса. Антология: В 2 т. Т. 2. С. 603.

⁶³ Там же. С. 605.

⁶⁴ Там же. С. 613.

⁶⁵ С Адамом из Фульда и Дж. Царлино, в плане их заинтересованного отношения к пифагорейской идее уподобления музыки «гармонии сфер» – гармонии мира, были солидарны некоторые композиторы эпохи Возрождения: Л. Пауэр, Дж. Данстейбл, Г. Дюфаи, Й. Окегем, Я. Обрехт и др., преломлявшие эту идею в своей музыкально-творческой деятельности.

альтом и др. Приведем два высказывания мыслителя, с нашей точки зрения, иллюстрирующие отмеченные новации.

«Марс, — пишет Кеплер, — посредством некоей амплитуды расширения достигает октавы с более высокими тонами, поскольку собственный его интервал очень велик. Меркурий получил интервал только для того, чтобы со всеми вступать во все гармонические отношения в течение одного своего периода, который не превышает трех месяцев. Земля же, а тем более Венера имеют очень мало гармонических отношений не только с прочими, но и друг с другом, поскольку их собственные интервалы очень тесны... А что касается согласованности всех шести планет (имеются в виду четыре вышеназванных, а также Сатурн и Юпитер. — *А.К.*), то не знаю, может ли повториться такой огромный промежуток времени при правильной эволюции. Пусть это лучше покажет некий общий принцип Времени, от которого проистек весь возраст мира...».⁶⁶

«Сатурн и Юпитер на небе каким-то путем обладают теми свойствами, которые природа дала и обычай приписал басу, а свойства тенора мы находим на Марсе, свойства альты — на Земле и Венере, те же свойства, что и дискант, имеет Меркурий, если не в равенстве интервалов, то, несомненно, в пропорциональности...».⁶⁷

Интересный новый акцент в развитие темы «музыка — “гармония сфер” — гармония мира» внес известный французский ученый и теоретик музыки XVII в. Марен Мерсенн.

Так, в целом разделяя позицию мыслителей, проявивших интерес к этой теме до него, особенно Иоганна Кеплера, имея в виду его идею о подобии звучания планет тесситурам человеческих голосов, Мерсенн в своем сочинении «Трактат об универсальной гармонии» соотносит — и это делается впервые — звучание человеческих голосов, связанное со звучанием планет, с основными ступенями бытия: баса — с неорганической природой, более высоких голосов — с органическими (биологическими) существами.⁶⁸

Понятно, что предложенные мыслителями XVII столетия (прежде всего Кеплером и Мерсенном) новые ракурсы рассмотрения соответствия музыки «гармонии сфер» и гармонии мира не могли не сказаться на дальнейшей разработке данного аспекта постижения музыки.

Своеобразная эволюция идеи об отражении музыкальным искусством «гармонии сфер», а также гармонии мира имела место в XIX в. в рамках работ различных, преимущественно немецких мыслителей, в частности, таких как Й. Геррес, И. Риттер, А. Шопенгауэр.⁶⁹

Й. Геррес в «Афоризмах об искусстве» отмечал, что «Пифагор перенес анализ из внутренней сферы души во внешнюю сферу мироздания» и ратовал за то, что «кто-нибудь другой может попытаться перенести геометрию внешнего пространства в сферу души».⁷⁰

И. Риттер в одной из заметок сборника, озаглавленного им «Фрагменты из наследия молодого физика», полагал, что поскольку «у других планет, видимо, другие пропорции, которые, в свою очередь, находятся между собою в весьма гармонических соотношениях», «наверное, возможно, чтобы целые ритмически-периодические системы, “целые концерты”, в свою очередь, разрешались на более высоком уровне в один — более высокий — тон, точно так, как уже каждый из наших тонов есть система тонов».⁷¹

⁶⁶ Цит. по: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII — XVIII веков. С. 184-185.

⁶⁷ Там же. С. 185. — О взглядах И. Кеплера относительно уподобления музыки «гармонии сфер» (гармонии мира) см., напр.: Данилов Ю.А. Иоганн Кеплер и его «Гармония мира» // Узоры симметрии: Сб. материалов: пер. с англ. М., 1980. С. 256-269.

⁶⁸ Об этом см.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII — XVIII веков. С. 357.

⁶⁹ В известной степени развитию этой идеи «отдали дань» также Новалис, Ф.В.Й. Шеллинг и даже Г.В.Ф. Гегель.

⁷⁰ Цит. по: Эстетика немецких романтиков: Сб. М., 1987. С. 183.

⁷¹ Цит. по: Музыкальная эстетика Германии XIX века. Антология: В 2 т. Т. 1. С. 337.

Но наиболее, на наш взгляд, мощный импульс развитию указанной темы придал А. Шопенгауэр, предложив в своем знаменитом труде «Мир как воля и представление» трактовку музыки как «мировой воли» или, иначе говоря, как космического, мирового начала. При этом Шопенгауэр в сущности обобщил достижения всех мыслителей, разрабатывавших данную тему до него, от Пифагора до Риттера.⁷² Приведем некоторые, по нашему мнению, особенно показательные суждения философа.

«В самых низких тонах гармонии (музыки. – А.К.), – пишет мыслитель, – в басу, который служит основой, я узнаю низшие ступени объективации воли, неорганическую природу, массу планеты... Таким образом, основной бас в гармонии для нас то, что в мире неорганическая природа, самая грубая масса, на которой все покоится и из которой все возникает и развивается... Те голоса, которые ближе к басу, – более низкие ступени, еще неорганические, но уже различным образом проявляющие себя тела; находящиеся выше представляют собой, по моему мнению, растительное и животное царства... И, наконец, в мелодии, в высоком, поющем главном голосе, который ведет за собой все и в ничем не стесняемом произволе с начала до конца движется в непрерывной, полной значения связи единой мысли и дает изображение целого, я... узнаю высшую ступень объективации воли, осмысленную жизнь и стремление человека».⁷³

Говоря о развитии идеи отражения музыкой «гармонии сфер» (гармонии мира) в XIX в. немецкими мыслителями, нельзя все же не отметить и интереса в указанное время к данной теме и в других странах, например, в России: на эту тему размышлял известный русский ученый-ориенталист, журналист, критик, изобретатель О.И. Сенковский.⁷⁴

Тема «сближенности» музыки и «гармонии сфер», иными словами, гармонии мира, продолжает привлекать внимание и в XX в. Причем в ее трактовке выделяются два подхода.

Первый, по сути имеющий своим источником собственно философские представления мыслителей прошлого, связан с постижением некоего идеального начала, осознаваемого как объективно заданное условие «союза» музыки и «гармонии сфер» (а значит, и гармонии мира). Этот подход «оформляется» прежде всего трудами А. фон Ланге, Э. Мак-Клайна, М. Толбота, Р. Штайнера и др. Так, по мнению Р. Штайнера, существуют «идеальные силы, которые кроются за материальным миром». Они «действуют способом, наиболее полно воплощаемым музыкой. Их конструктивная деятельность – музыка сфер...».⁷⁵

Для второго подхода, в определенном смысле наследующего идеи «ученого мира», прежде всего И. Кеплера, характерно обращение к данной теме (причем преимущественно в контексте специального исследования «гармонии сфер») с позиции современного научного знания. Например, Д. Годвин, один из сторонников данной точки зрения, пишет о том, что в

⁷² В этом обобщающем движении мысли Шопенгауэра мы вновь встречаемся с проявлением *синергетических закономерностей* в развитии представлений о музыке.

⁷³ Шопенгауэр А. О четверояком корне...; Мир как воля и представление. Т. 1; Критика кантовской философии: пер. с нем. М., 1993. С. 367-368. Об этом см. также: Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Т. 2: пер. с нем. М., 1993. С. 467-475.

⁷⁴ Подробнее см.: Блинова М.П. Научные интересы Глинки (естествознание и география) // М.И. Глинка: Сб. статей. М., 1958. С. 327 – Внимание к пифагорейским идеям взаимосвязи музыки и «гармонии сфер» (гармонии мира) проявляли и композиторы XIX столетия. Например, Ф. Лист писал: «Где тот артист, чью душу не охватывал бы трепет при воспоминании о поразительной музыкальной проницательности Пифагора?» (см.: Лист Ф. Избранные статьи: пер. с нем., фр. М., 1959. С. 24). А вот мнение Р. Вагнера: «Числа Пифагора можно... понять как нечто живое – только из музыки» (см.: Вагнер Р. Бетховен: пер. с нем. 2-е изд. М.; СПб., 1912. С. 126-127).

⁷⁵ Цит. по: Чередниченко Т.В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики: к анализу методологических парадоксов науки о музыке. М., 1989. С. 68. – По своему выразительны и суждения близкой «по духу» Р. Штайнеру А. фон Ланге. «Весь духовный организм человека, – отмечает исследовательница в своей книге «Человек, музыка и космос», – в котором бессознательно покоится глубина музыкального переживания, образуется из космоса при посредстве гармонии сфер». Цит. по: Lange A. von. Mensch, Musik und Kosmos: anregungen zu einer goethenistischen Tonlehre. Bd I. Freiburg i. Br., 1956. S. 364.

наше время, когда «физики усомнились в предположениях своих предшественников» (отсутствуют взаимобратимость массы и энергии, времени и пространства, влияние субъекта на объективный эксперимент), когда «единственной достоверностью остается концепция универсальной периодической вибрации», т. е. когда «мы обитаем уже не в мире Декарта или Ньютона, но, скорее, – в универсуме Иоганна Кеплера, вполне естественным оказывается “возрождение спекулятивной музыки”». ⁷⁶ По существу о том же пишет отечественная исследовательница Л.Г. Бергер, которая полагает, что в настоящее время физики-теоретики и астрофизики доказали, что ведущее значение в формировании структур Вселенной принадлежит гармоническим звуковым волнам, т. е. имеющим постоянную частоту колебаний, воспринимаемым нами как звуки определенной, постоянной высоты, «которые и служат основным материалом искусства музыки...». ⁷⁷

Развитие взглядов на музыку как «гармонию сфер» в XX столетии, с точки зрения двух отмеченных подходов, бесспорно, явилось важной вехой дальнейшего становления осмысливаемой нами идеи постижения музыкального искусства. ⁷⁸

Итак, мы проследили динамику движения первого, в нашем понимании, мотива онтологического исследования музыки – интерпретацию музыки как «образа» мировой гармонии. Обратимся теперь ко второму: истолкованию музыки как «овеществления» лежащих в основании мира единиц математического исчисления.

Что касается второго мотива (напомним, что каждый из рассматриваемых здесь мотивов изучения музыки базируется на понятии *числа*), то, вероятно, его источником, так же как и первого, надо считать идеи Пифагора и пифагорейцев, в частности, их мысль о значении священного для них числа «10». Такой вывод можно сделать на основании утверждения пифагорейцев о том, что все числовые параметры движения планет или, что, по мнению пифагорейцев, одно и то же – «гармонии сфер» являются производными от числа «10»: количества планет. В связи с этим нельзя не согласиться с А.Ф. Лосевым, подчеркивавшим, что представления пифагорейцев о числовых закономерностях «гармонии сфер» (а значит, и

⁷⁶ Godwin I. The Revival of Speculative Music // The Musical Quarterly. 1982. Vol. 68. No 3. P. 374.

⁷⁷ Бергер Л.Г. Звук и музыка в контексте современной науки и в древних космических представлениях: пространственный образ как модель художественного стиля. Тбилиси, 1989. С. 9-10. – В связи с этим суждением обращает на себя внимание мысль, высказанная П. Хиндемитом. «Беседуя с физиками, биологами и другими учеными, – подчеркивал композитор, – можно не переставать удивляться тому, до какой степени они оперируют построениями, аналогичными музыкальному творчеству». Анализ этих построений «приводит нас к убеждению, что есть некоторые основания в древней идее о Вселенной, регулируемой музыкальными законами, или, если выразиться более скромно, Вселенной, законы строения и движения которой дополняются своим духовным отражением в музыкальных организмах». (Hindemith P. A composer's world: horizons and limitations. Cambridge, 1953. P. 101-102). В свете сказанного неудивительно появление с начала XX в. огромного количества музыкальных произведений («музыкальных организмов»), отражающих вселенскую гармонию: «Гармония мира» П. Хиндемита, «Учение о гармонии» Дж. Адамса, «Вселенная» Ч. Айвза, «Макрокосмос» Дж. Крама, «От каньонов к звездам» О. Мессиана, «Атмосферы» Д. Лигети, «Звучащее пространство» В. Лютославского, «Перцепция» С. Губайдулиной и многие другие.

⁷⁸ Помимо рассмотрения музыки как «образа» мировой гармонии в аспекте уподобления *целостного музыкального искусства* «гармонии сфер» (гармонии мира) в истории культуры просматривается еще одна линия интерпретации: трактовка *отдельного музыкального произведения* как подобия «гармонии сфер» (гармонии мира). По всей видимости, эта тема присутствует уже у пифагорейцев в связи с отмечаемым ими «числовым подобием» музыки (в целом) отдельным музыкальным произведениям. К сожалению, эта идея пифагорейцев не получила в дальнейшем систематического развития. В известном смысле ее развитием можно считать лишь возникший в конце XIX в. и отчетливо заявивший о себе уже в XX столетии подлинный «математический бум» в исследовании формально-организационного строения музыкальных сочинений: упорядоченности, законченности, пропорциональности и т. д., особенно с точки зрения построения по закону золотого сечения (см.: Виннер Ю.Ф. Золотое деление как основной морфологический закон в природе и искусстве. Открытие профессора Цейзинга. М., 1876; Розенов Э.К. Закон золотого сечения в поэзии и в музыке // Розенов Э.К. Статьи о музыке. Избранное. М., 1982. С. 119-157; Сабанеев Л.Л. Этюды Шопена в освещении закона золотого сечения. Опыт позитивного обоснования законов формы // Искусство. 1925. № 2. С. 132-145; 1927. № 3. Кн. II. III. С. 32-56; Мазель Л.А. Опыт исследования золотого сечения в музыкальных построениях в свете общего анализа форм // Музыкальное образование. 1930. № 2. С. 24-33; Марутаев М.А. Гармония как закономерность природы // Шевелев И.Ш., Марутаев М.А., Шмелев И.П. Золотое сечение: три взгляда на природу гармонии. М., 1990. С. 130-233).

музыки) были обусловлены размышлениями последних о «жизни» «основных космических тел, издающих при своем движении определенного рода тоны с гармоническим сочетанием этих тонов в одно прекрасное и вечное целое».⁷⁹

Подлинный же расцвет суждения о музыке как «овеществлении» лежащих в основании мира чисел, в силу особой роли утверждаемой в это время числовой символики, приходится на эпоху европейского (западного) средневековья (кстати, здесь же, в эту эпоху, оно практически и «угасает», в некотором смысле сохраняясь в дальнейшем лишь в специальных теологических учениях, где, по сути, не получает серьезного развития).⁸⁰

В самом общем виде указанное представление о музыке в это время получило разработку у Аврелия Августина.

В книге VI своего сочинения «О музыке» Августин различает пять видов чисел, проявляющихся в музыке: 1) звучащие (*sonantes*), находящиеся в самих звуках, независимо от того, слышит их кто-нибудь или нет; 2) числа, находящиеся в сознании воспринимающего (*occursores*); 3) числа движущиеся (*progressores*), т. е. воспроизводимые в воображении даже в отсутствии реального звучания и восприятия; 4) числа, хранимые памятью (*recordabiles*) – о которых мы не вспоминаем, но которые позволяют нам узнавать услышанную ранее мелодию; 5) числа судящие (*judiciales*) – те, благодаря которым бессознательно оцениваются все остальные числа с точки зрения их «приятности» и «неприятности» (любопытно, что при этом Августин отмечает способность восприятия данных чисел и у животных: птиц, млекопитающих и т. д.).⁸¹

Необходимо отметить, что в эпоху западноевропейского средневековья (у различных мыслителей, теоретиков) существовали представления и о конкретных числах в их связи с музыкой, где эти числа означали: «1» – музыку как целое; «2» – деление музыки на небесную (естественную) и земную («порожденную» человеком, т. е. инструментальную и вокальную); «3» – начало, середину и конец музыкального произведения; «4» – количество нотных линеек; «7» – мистическую связь музыки со Вселенной и т. д.⁸²

Что касается третьего мотива изучения музыки в рамках понимания музыкального искусства как модели мироздания – осознания музыки в качестве специфического средства измерения динамики становления мира, то он, так же как и рассмотренные нами выше первые два, впервые наблюдается уже у пифагорейцев. Сказанное подтверждает то, что пифагорейцы, трактуя число в качестве основания уподобления музыки миру, мирозданию (см. об этом выше), понимали такое число как число становящееся. Мысль пифагорейцев о подобии музыки мирозданию, обусловленном становящимся числом, на наш взгляд, прекрасно раскрывает следующее утверждение А.Ф. Лосева: «Эстетическая сущность музыки, – пишет ученый, – заключается у пифагорейцев не в чем ином, как в числовом становлении пласти-

⁷⁹ Лосев А.Ф. Античная музыкальная эстетика. С. 31.

⁸⁰ Сказанное, по всей видимости, и предопределило понимание музыки в данное время как научной дисциплины, по существу – как науки о числах. См. яркие определения музыки, данные западноевропейскими средневековыми мыслителями: Алкуином, называвшим музыку «наукой, говорящей о числах, которые в звуках обретаются», и Рабаном Мавром, согласно которому «число составляет сущность и значение музыки». Цит. по: Шестаков В.П. Музыкальная эстетика средневековья и Возрождения // Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. С. 15, 22.

⁸¹ См. в связи с этим: Бычков В.В. Эстетика Аврелия Августина. С. 220-241; История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. Т. 1. Античность. Средние века. Возрождение. М., 1962. С. 260 и др. – По нашему мнению, данную «числовую концепцию» музыки Августина можно так же, как и «конструкцию» музыки Бозция, о чем уже речь шла выше, считать одним из первых проявлений *системного* видения музыки. Причем, по сути, системное рассмотрение музыки Августином, по сравнению с указанным нами выше подобным рассмотрением музыки Бозцием, во временном отношении оказывается более ранним. Справедливо высказывание В.В. Быčkova: «Здесь (автор имеет в виду приведенные нами рассуждения Августина о числах, проявляющихся в музыке. – А.К.) Августин, конечно, непоследователен, но заслуга его состоит в том, что он предпринял попытку системно, сказали бы мы теперь, подойти к проблеме творчества и восприятия, и попытку далеко не безрезультатную». См.: Бычков В.В. Эстетика Аврелия Августина. С. 228.

⁸² Об этом см.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения.

ческого предмета (каковым является прежде всего космос в целом, а затем и все входящие в него вещи)».⁸³

Указанное положение пифагорейцев, замечательно «высвеченное» А.Ф. Лосевым, развивается во многих своих трудах сам А.Ф. Лосев. Среди данных трудов в этом смысле, безусловно, наиболее ценной является его работа «Музыка как предмет логики», опубликованная философом еще в 1927 г. Развитие обозначенного нами суждения пифагорейцев в монографии «Музыка как предмет логики» было связано с решением в этой работе задачи, которую автор определил для себя как логико-структурный анализ музыки.⁸⁴ Проследуем за теоретическими построениями ученого.

Как полагает А.Ф. Лосев, «музыка есть искусство *времени*, и музыкальная форма есть прежде всего временная форма».⁸⁵ Но что такое время, задается вопросом ученый. Время, по Лосеву, «есть становление числа... только повторение числа, воплощение и осуществление числа, подражание числу».⁸⁶ В связи с этим «жизнь чисел – вот сущность музыки», – утверждает философ.⁸⁷ Вместе с тем, пишет Лосев, возникает вопрос, а что такое число, и приходит к выводу, что «число есть подвижной покой самотождественного различия смысла... или: число есть единичность... данная как подвижной покой самотождественного различия».⁸⁸ Таким образом, в результате аналитико-теоретической проработки темы А.Ф. Лосев «выходит» на следующее понимание музыки, или музыкального предмета, в его терминологии. «Музыкальный предмет, – пишет Лосев, – есть чистое число, т. е. единичность (смыслового) подвижного покоя самотождественного различия, данная как подвижной покой». «Подобно тому, как число диалектически переходит во время, – время диалектически переходит в *движение*. Музыка есть искусство и числа, и времени, и движения. Она дает не только идеальное число, но и реальное воплощение его во времени, и не только реальное воплощение числа во времени, но и качественное овеществление этого воплощенного во времени числа, т. е. *движение*». «Так, – отмечает ученый, – возникает музыка как искусство времени, в глубине которого (времени) таится идеально-неподвижная фигурность числа и которое снаружи зацветает качествами овеществленного движения».⁸⁹

Выявленная А.Ф. Лосевым в указанной работе логико-математическая модель музыки, к сожалению, долго после выхода книги из печати не получала должного признания ни у философов, ни у музыковедов. Только в наше время начинает осознаваться ее подлинное значение. Подтверждение тому, например, – восторженный отзыв А.В. Михайлова об исследо-

⁸³ Лосев А.Ф. Античная музыкальная эстетика. С. 31.

⁸⁴ Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Форма – Стиль – Выражение. М., 1995. С. 261.

⁸⁵ Лосев А.Ф. Указ. соч. С. 512.

⁸⁶ Там же. С. 525.

⁸⁷ Там же. С. 467.

⁸⁸ Там же. С. 531.

⁸⁹ Там же. С. 545. – К сказанному необходимо добавить, что в рамках глубокой и всесторонней разработки в книге отмеченной пифагорейской идеи, представляющей собой, на наш взгляд, трактовку пифагорейцами музыки в качестве специфического средства измерения динамики становления мира, А.Ф. Лосев вносит в теоретический постулат пифагорейцев новый, отсутствовавший в нем нюанс: мыслитель рассматривает форму музыкального произведения (с его точки зрения, «реализующую» музыку) как своеобразную личность, имеющую специфически-индивидуальное выражение. Особенно ярко это отношение Лосева к форме музыкального произведения (в связи с обращением философа к анализу художественной формы) фиксирует, по нашему мнению, его высказывание о художественной форме в работе «Диалектика художественной формы». Художественная форма (а значит, и форма музыкального сочинения), указывает Лосев, «есть *личность... как символ... или символ как личность*» (Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы // Лосев А.Ф. Форма – Стиль – Выражение. С. 46-47). В связи с этим интересно отметить, что И.С. Бах советовал своим ученикам смотреть на инструментальные голоса многоголосного инструментального произведения как на личности, беседующие в этом произведении между собой, при этом наставлял учеников следить за тем, чтобы каждая из них «говорила хорошо и вовремя, а если не имеет что сказать, то лучше бы молчала или ждала, пока до нее не дойдет очередь...» (цит. по: Эйзенштейн СМ. Избранные произведения: В 6 т. Т. 3. М., 1964. С. 38).

вании А.Ф. Лосева. Книга А.Ф. Лосева «Музыка как предмет логики», отмечает А.В. Михайлов, «совершенно уникальна во всей мировой философской литературе».⁹⁰

Интерпретация музыкального искусства как модели мироздания внесла исключительно важный вклад в познание фундаментальных оснований музыки.

(Музыка как модель мироздания // Мысль. Ежегодник Санкт-Петербургского философского общества. № 4. СПб., 2000. С. 134-144)

⁹⁰ Михайлов А.В. «Архитектура как застывшая музыка» // Античная культура и современная наука. М., 1985. С. 238.

Музыкальное искусство в человеческом измерении

Еще одно из определенно заявивших о себе в истории культуры направлений основополагающего, онтологического постижения музыки (наряду с трактовкой ее как модели мироздания) – истолкование музыкального искусства как отражения человека. Базовым понятием здесь, обуславливающим различные подходы, выступает понятие *чувства*. В этом плане все, опирающиеся на понятие чувства трактовки музыки, мы полагаем, можно считать своеобразными мотивами «видения» музыки как отражения человека. К данным мотивам, на наш взгляд, можно отнести трактовки музыки как: подобия человеческому нраву (характеру и т. д.); воплощения страстей (аффектов) человека; подражания человеческим страстям (аффектам), а также акцентам и интонациям человеческой речи; выражения эмоциональных переживаний человека.

Интересно, что все эти мотивы в культуре возникали последовательно. По всей видимости, исторически первым мотивом здесь, зародившимся еще в эпоху древних государств, явилась трактовка музыки как подобия нраву, характеру и т. п. человека. По мнению большинства исследователей, идея сопоставления музыки и человеческого характера имеет древнегреческое происхождение. В силу того, что нрав, характер в древнегреческом языке означало понятие «этос»,⁹¹ мысль о подобии музыки человеческому характеру легла в основу разработанного в Древней Греции учения о музыкальном этосе.

Согласно названному учению, любой элемент, образующий музыку как вид искусства – лад, ритм, метр, тембр, мелодия и даже отдельное музыкальное произведение в целом, обладает этосом, т. е. неповторимым характером. Наиболее детальную разработку в этом плане получили у древних греков лады. Древнегреческими философами, теоретиками музыкального искусства прежде всего выделялись следующие лады: дорийский, полагавшийся древнегреческими мыслителями мужественным и сдержанным, лидийский – плачевным, фригийский – оргиазмическим, миксолидийский – страстно-жалобным, ионийский – легким, доступным и эолийский – глубоким, выражающим чувства любви (свое название эти лады получили по названию древних народностей, главным образом живших на территории Древней Греции: дорийцев, лидийцев и т. д., т. е. можно сказать, что характер этих ладов представлял характер соответствующих этнических групп). Подлинно греческим античные авторы считали дорийский лад, звучание которого, по их представлению, как было указано выше, характеризовалось мужественностью и сдержанностью. Так, например, Аристотель подчеркивал: «Что касается дорийского лада, то все согласны в том, что ему свойственно наибольшее спокойствие и что он по преимуществу отличается мужественным характером. Сверх того... мы всегда отдаем предпочтение середине перед крайностями и, по нашему утверждению, к этой середине и должно стремиться, дорийский же лад среди прочих отличается именно этими свойствами».⁹²

Хотя внутри древнегреческого учения о музыкальном этосе музыка и сближалась с психической жизнью человека, т. е. уподоблялась нраву, характеру человека, это сближение, как верно отмечал В.П. Шестаков, «имело определенные пределы, оно не выходило за рамки

⁹¹ См.: Лосев А.Ф. Этос // Философская энциклопедия: В 5 т. Т. 5. М., 1970. С. 590.

⁹² Аристотель. Политика // Аристотель. Соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1983. С. 643. – Значимость для древнего грека дорийского лада в связи с особой ролью скульптуры в художественном мире древнегреческого общества интересно отмечает А.Ф. Лосев: «Дорийский лад – это скульптурный стиль греческой музыки». Звучание дорийского лада представляет собой «величественную, неувядающую и вечно юную, но в то же время внутренне сдержанную, притушенную, задумчивую и печальную музыку. Так задумчива, печальна и благородна вся греческая скульптура». – Лосев А.Ф. Античная музыкальная эстетика. С. 85.

чисто внешних, динамических сторон психики, внешней, физической стороны жизни».⁹³ Вместе с тем именно эта природа соотношения музыки и человека обеспечила в Древней Греции способность музыки влиять на настроение и характер человека, «который она или ослабляет или укрепляет»,⁹⁴ иными словами, стать исключительно мощным средством все-стороннего (магического, медицинского, воспитательного) воздействия на человека.

Следующим этапом развития мотива подобия музыки человеческому характеру, и в этом смысле эволюции древнегреческого учения о музыкальном этосе, стала интерпретация данной темы в эпоху европейского средневековья (причем главным образом на Западе).

В этот исторический период рассматриваемая тема прошла два этапа своего развития. В раннем средневековье акцентировалось обладание элементами музыки (а чаще всего – музыкального произведения в целом) благочестивым характером, что объяснялось особым вниманием, уделяемым средневековыми авторами морально-очистительному воздействию музыки на человека. Так, Рабан Мавр отмечает, что «пение – средство, приводящее верующих к сокрушению сердца», поскольку «слова не доходят до них в полной мере». По мнению Василия Великого, «псалом есть божественная и музыкальная гармония; он содержит в себе слова, не слух увеселяющие, но низлагающие и укрощающие лукавых духов, которые смущают души, подверженные их нападкам».⁹⁵ В более позднее время диапазон характеров (настроений и пр.), усматриваемых в музыке, расширяется. Наиболее отчетливо это проявилось в средневековом учении о ладах.

Средневековые теоретики создали учение о восьми так называемых «церковных» ладах, в котором претворились принципы античной музыкальной теории. Так, в состав указанных ладов вошли четыре уже известных древнегреческих лада: дорийский, фригийский, лидийский и миксо-лидийский, названные средневековыми мыслителями автентическими, а также дополнительно еще четыре лада: гиподорийский, гипофригийский, гиполидийский и гипомиксолидийский, именуемые средневековыми теоретиками плагальными. Все эти восемь ладов были носителями строго определенных характеров, состояний и пр., причем «определенность» характеров данных ладов была еще более строгой, чем ладов у древних греков. Первый лад считался серьезным и подвижным. Второй – мрачно-торжественным. Третий – гневным. У четвертого лада, полагали, приятный характер. У пятого – радостный. Шестой лад чаще всего определялся как грустный и страстный. Седьмой – подвижный, энергичный. Наконец, восьмой лад, по мнению средневековых авторов, был возвышенным, размеренным.⁹⁶ Различие характеров ладов предопределяло и соответствующее воздействие этих ладов на человека. Объясняя данный факт, известный средневековый теоретик музыки Гвидо из Арrezzo отмечал: «Разнообразие ладов прилагивается к разным требованиям духа: одному нравятся скачки 3-го лада, другому – ласковость 6-го, третьему – болтливость 7-го, четвертый высказывается за прелесть 8-го тона; то же можно сказать и об остальных ладах. Не удивительно, что слух находит удовольствие в разных звуках, так же и зрение – в разных красках».⁹⁷

Своеобразное развитие рассматриваемый нами мотив подобия музыки человеческому характеру получил в эпоху Возрождения, и связано это развитие было прежде всего с именем Джозеффо Царлино.

⁹³ Шестаков В.П. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. С. 46.

⁹⁴ Закс К. Музыкально-теоретические воззрения и инструменты древних греков // Музыкальная культура Древнего мира. Л., 1937. С. 134.

⁹⁵ Цит. по: Шестаков В.П. Музыкальная эстетика средневековья и Возрождения. С. 17.

⁹⁶ Об этом см.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения.

⁹⁷ Цит. по: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. С. 203.

В части II (гл. 8) своего сочинения «Установление гармонии» Царлино, опираясь на популярное в его время учение о темпераментах, пишет о том, что характер (в терминологии теоретика – страсть) человека образует сочетание четырех материальных элементов: холодного, горячего, влажного и сухого. Преобладание какого-либо из них определяет специфику этого характера (страсти). Подобие музыки и характера, по Царлино, есть, как он это называет, «соразмерное соотношение» между открытыми еще в Древней Греции музыкальными ладами (по Царлино – гармониями) и характерами (страстями) человека, основанными на своеобразном сочетании четырех, указанных выше, материальных элементов. «Те же самые соотношения, – подчеркивает Царлино, – которые имеются у вышеописанных качеств (влажности, сухости и т. д. – *А.К.*), имеются также в гармониях, ибо у одного и того же результата не может не быть одной и той же причины; а эта причина у вышеназванных качеств и у гармонии – соразмерное соотношение... Следовательно, можно сказать, что соотношения вышеназванных качеств, являющихся причиной гнева, страха или другой страсти, те же самые, что и в гармониях, вызывающих подобные же действия».⁹⁸ Таким образом, по словам теоретика, характер (страсть) подобен ладу (гармонии), отражает «телосложение» (понятие Царлино) лада (гармонии). Все это, по Царлино, объясняет, каким образом тот или иной лад (гармония) может воздействовать на человека.⁹⁹

Разработка мотива подобия музыки человеческому характеру Дж. Царлино, с одной стороны, завершила «историю развития» этого мотива, т. е. первого мотива изучения музыки как отражения человека, с другой стороны, подготовила почву для рождения пришедшего ему на смену второго мотива: рассмотрения музыки как воплощения страстей (аффектов) человека. (В этом смысле совершенно справедлива, на наш взгляд, позиция тех исследователей, которые усматривают в идее воплощения в музыке человеческих страстей ее античное происхождение.)

Второй мотив осмысления музыки (напомним, в рамках трактовки музыки как отражения человека) – интерпретация музыкального искусства как воплощения страстей (аффектов) человека – впервые наиболее активно заявил о себе в XVII в. Одна из первых его систематических разработок принадлежит основоположнику рационалистической философии Рене Декарту.

В своих сочинениях «Компендиум музыки», а также «Трактат о страстях» Декарт высказывает мысль о том, что любое музыкальное сочинение – это носитель определенного эмоционального состояния (аффекта), однако специфика восприятия (переживания) данного состояния зависит от психофизиологических особенностей слушателя. Точка зрения Декарта была поддержана в дальнейшем различными мыслителями (в частности, М. Мерсенном¹⁰⁰).

В XVIII в. оформляется третий мотив рассмотрения музыки как отражения человека – интерпретация музыкального искусства как подражания человеческим страстям (аффектам), а также акцентам и интонациям человеческой речи.¹⁰¹

⁹⁸ Цит. по: Эстетика Ренессанса. Антология: В 2 т. Т. 2. С. 619.

⁹⁹ Там же. С. 619 и сл.

¹⁰⁰ См.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII веков. С. 363–364. – О способности музыки вызывать в нас аффект (удовольствие) оригинально размышляет Г. Лейбниц. «Музыка, – указывает философ, – нас очаровывает, хотя красота ее состоит лишь в соотношениях чисел и в счете ударов или колебаний звучащих тел, повторяющихся через известные промежутки, в счете, который мы не замечаем и который душа наша непрестанно совершает». Цит. по: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. Т. 2: Эстетические учения XVII – XVIII веков. М., 1964. С. 444–445. См. также: Хаазе Р. Лейбниц и музыка: к истории гармонической символики: пер. с нем. М., 1999.

¹⁰¹ При этом если истолкование музыки как подражания акцентам и интонациям речи человека представляло собой, по существу, новаторское явление в музыкально-теоретической мысли того времени, то взгляд на музыку как на подражание страстям (аффектам) человека имел свою предысторию. Тенденцию рассматривать музыкальное искусство таким образом мы наблюдаем уже у некоторых мыслителей античности (Аристотель), средних веков (Гвидо из Арrezzo), Возрождения

Что касается трактовки музыки в XVIII в. как подражания человеческим страстям (аффектам), то она обнаруживает своеобразные национальные варианты. Так, в Германии эта идея разрабатывается выдающимся теоретиком музыки и композитором Иоганном Маттесоном.

В трактате «Совершенный капельмейстер» Маттесон указывал на то, что музыка способна представить различные переживания человека. «Можно прекрасно изобразить с помощью простых инструментов, – пишет Маттесон, – благородство души, любовь, ревность и т. д. Можно передать движения души простыми аккордами и их последованиями без слов так, чтобы слушатель схватил их и понял ход, сущность и мысль музыкальной речи...». ¹⁰² Вслед за Маттесоном об этом говорят другие немецкие теоретики и практики музыкального искусства: И. Шейбе, К.Ф.Э. Бах и др. ¹⁰³

В английской теоретической литературе идею подражания в музыке человеческим страстям (аффектам) наиболее отчетливо высказывал философ Джеймс Хэррис.

В «Трактате о музыке, живописи и поэзии», отстаивая мысль о возможности подражания в музыке человеческим страстям, Хэррис отмечает важное последствие такой возможности: способность музыкального искусства вызывать у слушателя взаимообуславливающие друг друга определенные аффекты и идеи. «Музыка, – указывает английский философ, – может вызвать в человеке ряд аффектов. Одни звуки пробуждают в нас печаль, другие – радость, третьи – воинственность, четвертые – нежность и т. д.». «При этом, – отмечает автор, – происходит взаимодействие между нашими аффектами и нашими идеями; на основе внутреннего естественного сродства определенные идеи возбуждают в нас определенные аффекты, под воздействием которых, в свою очередь, возникают соответствующие идеи». ¹⁰⁴ Позицию Джеймса Хэрриса разделял и другой английский мыслитель – Даниэль Уэбб. ¹⁰⁵

Значительное внимание вопросу подражания в музыке человеческим страстям уделяли в XVIII в. и в России. В связи с этим показательны появившиеся в это время статьи (без указания автора) «Письмо о производимом действии музыкою в сердце человеческом», «О музыке», трактат херсонесского епископа Евгения Булгариса «О действии и пользе музыки» и др. ¹⁰⁶

(Дж. Царлино), особенно же у теоретиков XVII в., прежде всего у М. Мерсенна. Мерсенн подчеркивал, что «музыка полна энергии и может передать слушателям движения души, мысли и чувства певца или музыканта», потому «музыка – подражательное искусство в такой же мере, как поэзия и живопись». Цит. по: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII веков. С. 363, 364. Все это говорит о том, что анализируемый нами мотив изучения музыки как отражения человека последовательно «вырастает» из первого и второго.

¹⁰² Цит. по: Шестаков В.П. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. С. 261.

¹⁰³ Этой идее «отдал дань» не «жалующий» музыку И. Кант. В его «Критике способности суждения» читаем: «Так как модуляция есть как бы всеобщий, всем людям понятный язык ощущений, то музыка сама по себе пользуется ею как языком аффектов со всей выразительностью и так по закону ассоциации естественным образом сообщает всем связанные с этим эстетические идеи». См.: Кант И. Соч.: В 6 т. Т. 5. М., 1966. С. 347.

¹⁰⁴ Цит. по: Из истории английской эстетической мысли XVIII века: Поп. Аддисон. Джерард. Рид. М., 1982. С. 326.

¹⁰⁵ В работе Уэбба «Наблюдения о соответствии между поэзией и музыкой» отчетлива тенденция осознания музыки не только как подражания человеческим страстям (аффектам), но и как их выражения. Иначе говоря, у английского теоретика мы находим уже новый – четвертый мотив постижения музыки как отражения человека: трактовку музыкального искусства как выражения душевной (эмоциональной) жизни человека. Так, в частности, Уэбб отмечает, что живопись и скульптура – искусства чисто подражательные, они могут вызвать в нас аффект только с помощью подражания. Музыке же свойственно двоякое воздействие: она «наряду с подражанием вызывает непосредственные ощущения» (цит. по: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII веков. С. 608). Данный факт, на наш взгляд, свидетельствует об органичности «вырастания» четвертого мотива изучения музыки (как отражения человека) из третьего. Подчеркнем, что, таким образом, исторически выстраиваемая «цепочка» из четырех рассматриваемых нами мотивов исследования музыки, где каждый последующий мотив является своеобразной ступенью (стадией и т. п.) развития предыдущего, по нашему мнению, позволяет говорить о проявлении синергетических закономерностей в развитии самой идеи о музыке как отражении человека в истории культуры.

¹⁰⁶ Музыкальная эстетика России XI – XVIII веков. М., 1973. С. 202-205, 218-221 и др. – Может возникнуть представление (и для этого, на наш взгляд, есть известные предпосылки), что трактовка музыки как воплощения человеческих

Если говорить о трактовке музыки в XVIII столетии как подражании акцентам и интонациям человеческой речи, то такая точка зрения возобладавала у французских мыслителей и теоретиков искусства: Жан-Жака Руссо, Жана Д'Аламбера, Дени Дидро.

Одним из первых, кто высказал мысль о подражании музыки человеческой речи, был Ж.-Ж. Руссо. В сочинении «Опыт о происхождении языков, в котором говорится о мелодии и музыкальном подражании» Руссо отмечает: «Мелодия, подражая модуляциям голоса, выражает жалобы, крики страдания и радости, угрозы, стоны. Все голосовые изъятия страстей ей доступны. Она подражает звучанию языков и оборотам, существующим в каждом наречии для отражения известных движений души. Она не только подражает, она говорит. И ее язык, нечленораздельный, но живой, пылкий, страстный, в сто раз энергичнее, чем сама речь».¹⁰⁷

Идея подражания в музыке страстям (аффектам) человека, а также акцентам и интонациям человеческой речи, с такой отчетливостью проявившаяся в XVIII в., в XIX в. практически исчезает. Ее «ренессанс» приходится уже на XX столетие, где она получает активную разработку в трудах различных философов, теоретиков искусства, в частности, таких, как Дж. Бенсон, С. Лангер, Э. Липпмен, А. Пайк, Дж. Хоаглунг, Г. Эпперсон и др.

Исключительно ярко, на наш взгляд, эта разработка осуществлена в исследованиях американского философа Сьюзен Лангер. Полагая в рамках своей семантической философии искусства, что структурная организация музыкального произведения воплощает «структурную архитектонику» определенного эмоционального проявления человека, в работе «Чувство и форма» С. Лангер указывает, что «музыка – это звуковая аналогия нашей эмоциональной жизни».¹⁰⁸ Наиболее фундаментально свою позицию С. Лангер обосновывает в книге «Философия в новом ключе». Приведем некоторые характерные высказывания автора.

«Движение музыки, ее *crescendo* и *diminuendo*, *accelerando* и *ritardando*, выражает внутреннее метаморфозы состояний человека». «Что может музыка действительно отразить, так это только морфологию чувства... Музыка передает основные формы чувства». «Музыка – миф о нашей внутренней жизни – молодой, энергичной, значащий миф настоящего вдохновения и поступательного его развития».¹⁰⁹

страстей в XVII в. по сути сближается с характеристикой музыкального искусства как подражания человеческим страстям, популярной уже в XVIII столетии. Однако, по нашему убеждению, это различные подходы к интерпретации музыкального искусства. Если точка зрения на музыку как воплощение страстей человека фиксирует заключенное в ней (музыке) объективно заданное, абстрактно-отвлеченное состояние человека, т. е. как бы вне учета переживаний создавшего ее композитора и исполняющего – музыканта-исполнителя, то в случае понимания музыкального искусства как подражания человеческим страстям происходит своеобразная «субъективизация» пребывающего в музыке человеческого состояния, т. е. оно уже в большей степени соотносится с эмоциональными проявлениями «сотворивших» эту музыку и композитора, и исполнителя. Иначе говоря, последнее понимание уже приближается к трактовке музыки как выражения человеческих страстей. В связи с этим совершенно справедливо суждение С.А. Маркуса о том, что учение об аффектах может быть рассмотрено и как самостоятельная эстетическая теория, и как теория подражания аффектам, и как основа теории выражения. См.: *Маркус С.А. История музыкальной эстетики: В 2 т. Т. 1. М., 1959. С. 42.*

¹⁰⁷ Руссо Ж.-Ж. Об искусстве. Статьи, высказывания, отрывки из произведений: пер. с фр. С. 254-255.

¹⁰⁸ Langer S. *Feeling and form: a theory of art, developed from «Philosophy in a new key»*. New York, 1953. P. 27 (см. также P. 24).

¹⁰⁹ Langer S. *Philosophy in a new key: a study in the symbolism of reason, rite and art*. Cambridge, 1942. P. 226, 238, 245. См. также: Langer S. *Mind: an essay on human feeling*. Vol. 1-2. Baltimore, 1967, 1972. – С работами С. Лангер можно ознакомиться по их переводам на русский язык: *Философия в новом ключе. Исследование символики разума, ритуала и искусства*: пер. с англ. М., 2000. Специфически «решается» вопрос о подражании музыки человеческим страстям венгерским ученым Дьердем Лукачем. Д. Лукач считает (эта точка зрения изложена в его работе «Своеобразие эстетического»), что музыка осуществляет двойное подражание – «двойной мимесис», по выражению автора: подражание человеческим чувствам и, в силу подражания человеческих чувств жизни, – подражание жизни. При этом, отмечает Лукач, «двойной мимесис музыки, то есть отражение чувств и эмоций, отражающих действительность, по своей основной структуре не только не противостоит взаимоисключающим образом другим типам эстетического отражения, но даже не отличается от них». См.: *Лукач Д. Своеобразие эстетического*: пер. с нем.: В 4 т. Т. 4. М., 1987. С. 39.

С конца XVIII в. все более популярным становится четвертый мотив постижения музыки как отражения человека – трактовка музыкального искусства как выражения эмоциональной, душевной жизни личности. Этот мотив, также как и третий, своеобразно разрабатывается теоретиками разных стран: Германии, Англии, Франции и др.

В Германии одним из первых, кто с предельной определенностью заговорил на эту тему, был известный поэт, композитор и музыкальный критик Христиан Шубарт.

В сочинении «Идеи к эстетике музыкального искусства» в разделе «О музыкальном выражении» Шубарт отмечает, что «музыкальное выражение – это ось, вокруг которой вращается музыкальная эстетика». Под музыкальным выражением автор понимал «исполнение, соответствующее каждому отдельному произведению, более того, каждой отдельной музыкальной мысли».¹¹⁰

В Англии в конце XVIII в. мысль о выразительной природе музыки развивал писатель, поэт и философ Джеймс Бетти.

В «Очерках о поэзии и музыке» он всячески подчеркивал выразительную направленность музыкального искусства (противопоставляя свою точку зрения взгляду на музыку как на подражательное искусство; при этом Бетти прежде всего протестовал против рассмотрения музыки как искусства, подражающего природе). «Если сравнить (в музыке. – А.К.) подражание и выразительность, – пишет автор, – превосходство последней будет очевидно. Подражание без выразительности – ничто; подражание, идущее в ущерб выразительности, – грубая ошибка».¹¹¹

Среди французских авторов, отмечавших в это время выразительный характер музыкального искусства, следует назвать писателя, композитора, теоретика искусства Мишеля Шабанона.

В своем основном теоретическом сочинении «О музыке в собственном смысле слова и в связи с ее отношением к речи, языкам, поэзии и театру» Шабанон всячески отстаивал мысль о выразительности музыкального искусства, утверждая, что «нет ничего более сомнительного, чем... стремление к подражанию (в том числе – страстям, а также интонациям и акцентам речи человека. – А.К.), которое стали рассматривать как одну из существенных особенностей музыки».¹¹² В доказательство правоты данного суждения французский мыслитель указывает – и это надо отметить особо, как по существу первую в истории культуры попытку подобного доказательства выразительности музыки – на инстинктивную способность восприятия музыкальных произведений. Эта способность, по мнению Шабанона, позволяет воспринимать музыкальные творения не только людям, развитым интеллектуально, но и дикарям, грудным младенцам и даже животным. Так, приводя в пример описания Плу-тарха и Бюффона воздействия музыки на животных: оленей, слонов, собак, быков, разнообразных птиц, пауков и пр., Шабанон замечает: «Мне и самому не раз приходилось наблюдать этот (описанный Бюффеном. – А.К.) случай с пауком, причем особенно, видимо, привлекает это насекомое музыка медленная и гармоническая. Видел я и рыбок в открытом аквариуме, которые при звуках скрипки всплывали на поверхность воды, поднимали голову, слушая музыку, и застыли в неподвижности...».¹¹³

Некоторые теоретики конца XVIII в., отмечая, что в музыке находят выражение человеческие страсти и переживания, высказывали мысль о том, что наиболее совершенное их выражение достигается в творчестве гения. Так, например, по Шубарту, «луч гениальности по своей природе настолько могуч, что не может остаться незамеченным. Он влечет, движет,

¹¹⁰ Цит. по: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII веков. С. 338.

¹¹¹ Там же. С. 650.

¹¹² Там же. С. 495.

¹¹³ Там же. С. 497.

жжет до тех пор, пока не вырвется пламенем и не проявится во всем своем олимпийском величии». И далее: «Самое яркое проявление гения обнаруживается в композиции и в управлении большим оркестром».¹¹⁴ Идеи мыслителей конца XVIII в., в частности Х. Шубарта, о роли гения в раскрытии выразительных возможностей музыкального искусства были подхвачены и развиты уже в первой половине XIX в. – в эпоху романтизма.

Исключительно активное развитие мысль о музыке как выражении душевных переживаний, состояний, волнений человека получает в работах философов, теоретиков искусства первой половины XIX в. (эпохи романтизма). Это развитие заключалось главным образом в подчеркивании различными мыслителями, теоретиками художественного творчества (причем разных стран: Л. Тиком, Новалисом, В.-Г. Вакенродером, Ав. и Фр. Шлегелями, Ф.В.Й. Шеллингом, Г.В.Ф. Гегелем в Германии, А. Рейха, Ф.-Ж. Фетисом во Франции, В.Ф. Одоевским в России и др.) индивидуально-неповторимого своеобразия выражаемого в музыке душевного проявления человека. Вот что, например, писал по этому поводу в своей «Эстетике» Г.В. Ф. Гегель: «Музыка есть дух, душа, непосредственно существующая, звучащая для себя самой и чувствующая себя удовлетворенною в этом восприятии себя».¹¹⁵ Или другое его признание: «Музыка делает своим содержанием самую субъективную внутреннюю жизнь с целью проявить себя не как внешнюю форму и объективно пребывающее произведение, но как субъективную задушевность; таким образом, и выражение должно непосредственно раскрыться, как сообщение живого субъекта, в которое он вкладывает всю свою личную задушевность».¹¹⁶

Именно с развитием теоретиками искусства первой половины XIX в. понимания музыки как выражения человеческих переживаний (т. е. четвертого в нашем представлении мотива постижения музыки как отражения человека) связана и дальнейшая эволюция высказанной еще философами в конце XVIII в. идеи об обусловленности наиболее полного (совершенного) выражения переживаний человека в музыке творчеством гения. Дело в том, что в первой половине XIX в. важнейшей, сущностной чертой гения в искусстве (в том числе в музыке) стали считать его индивидуальную самобытность.¹¹⁷

Важным этапом развития идеи о музыке как выражении эмоциональных проявлений человека стала вторая половина XIX в. Существенным привнесением здесь явилось то, что, в отличие от традиционной в этом смысле трактовки музыки как выражения переживаний отдельного человека (гения), музыку начали интерпретировать как выражение чувств и переживаний целого народа. Предельно емко и всесторонне этот взгляд на музыку нашел воплощение в работах отечественных теоретиков искусства, художественных критиков, например, А.Н. Серова.¹¹⁸

¹¹⁴ Там же. С. 337.

¹¹⁵ Гегель Г.В.Ф. Соч.: В XIV т. Т. XIV: Лекции по эстетике. Кн. 3. М., 1958. С. 139.

¹¹⁶ Там же. С. 112-113.

¹¹⁷ Об этом см., напр.: Гегель Г.В.Ф. Соч.: В XIV т. Т. XII: Лекции по эстетике. Кн. 1. М., 1938. С. 288-307; Шеллинг Ф.В.Й. 1) Философия искусства. М., 1966. С. 51, 162-163, 175, 182; 2) Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1987. С. 417, 481-482 и др. – Своеобразное преломление идея о музыке как выражении душевных переживаний человека получает в это время в работах С. Киркегора, в частности, в статье «Непосредственные эротические стадии, или Музыкально-эротическое», вошедшей в его книгу «Или-или». В этой статье датский философ подчеркивает, что музыка олицетворяет непосредственное проявление чувственности. В своем наивысшем качественном воплощении (а таким воплощением для него является, например, опера «Дон Жуан» В.А. Моцарта) она есть, как абсолютно точно замечает по этому поводу П.П. Гайденок, «звучащая демоническая чувственность, восставшая против духа, но – и это очень существенно – сама еще не сознающая этого, т. е. не подверженная рефлексии, рассудочности и оттого истинно лиричная». См.: Гайденок П.П. Философия музыки Серена Киркегора // Советская музыка. 1972. № 3. С. 133 («Если бы я попытался охарактеризовать эту лиричность (т. е. чувственность. – А.К.) одним-единственным словом, – пишет Киркегор, – я должен был бы сказать: она звучит...»). – Там же).

¹¹⁸ Так, о заключительном хоре «Славься» из оперы Глинки «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») А.Н. Серов писал: «Великолепный хор эпилога “Славься, славься, Святая Русь” – одно из высших бессмертных созданий Глинки и вместе одно из полнейших выражений русской народности в музыке. В этом, очень простом сочетании звуков... вся Москва, вся Русь

Тема выражения в музыке эмоциональных (душевных) переживаний человека продолжает развиваться философами, теоретиками искусства и в XX столетии. При этом отличительной особенностью ее развития мыслителями XX в. становится понимание выражения в музыке эмоциональных переживаний человека как проявления деятельности его сознания. И здесь необходимо отметить два направления развития названной темы: западное и отечественное.

В рамках западного, «обеспеченного» трудами Э. Ансерме, Н. Гартмана, Э. Гуссерля, Р. Ингардена, Х. Мерсмана, Л. Феррары и др., указанная деятельность человеческого сознания, в конечном счете воплощаемая в музыке, есть сугубо «внутренняя» деятельность – само-деятельность сознания. Например, характерно следующее свидетельство Э. Гуссерля о его «наблюдении» за деятельностью сознания-музыки. «Взгляд, – пишет Гуссерль, – может направляться прежде всего через фазы, совпадающие в постоянном продолжении течения, фазы как интенциональности тона. Но взгляд может направляться на течение, на протяжение течения, на переход текущего сознания от тона-начала к тону-концу. Каждый сознательный оттенок вида “ретенций” (по Гуссерлю, движений сознания «вспять». – А.К.) имеет двойную интенциональность: во-первых, интенциональность для конституции имманентного объекта, тона, которая есть то, что мы называем “первичным воспоминанием” о (только что ощущавшемся) тоне, или яснее – именно ретенцией тона. Другая интенциональность конститутивна для единства этого первоначального воспоминания в течении; а именно ретенция есть одно с тем, что она есть еще – сознание, нечто удерживающее, ретенция истекшего тона-ретенции: в своем постоянном оттенении себя в течении она есть постоянная ретенция постоянно проходящих фаз».¹¹⁹

Что касается отечественного «варианта» развития темы, зафиксированного в многочисленных работах наших ученых (М.Г. Арановского, Б.В. Асафьева, Л.А. Мазеля, В.В. Медушевского, Е.В. Назайкинского, М.А. Смирнова, А.Н. Сохора, А.А. Фарбштейна и др.), то здесь отмеченная деятельность сознания по существу выступает как «внешний» результат (показатель) существования человека в обществе. Типична в этом плане позиция М.А. Смирнова. Подчеркивая значимость выражения музыкой эмоциональных переживаний человека, автор указывает, что данным путем музыка служит выражению наиболее важных тенденций развития человеческого общества – идейных, нравственных, эстетических и иных. «Настоящая музыка, – отмечает М.А. Смирнов, – через индивидуальное сознание художника всегда вскрывает общечеловеческое. Бах, Бетховен, Чайковский, Шопен не были бы великими художниками, если бы их творения отразили только личные страдания, жалобы, страсти, мысли, идеи».¹²⁰

Понимание музыки как отражения человека (в человеческом измерении) играет важную роль в философском постижении природы музыкального искусства.

времен Минина и Пожарского!» (Серов А.Н. Статьи о музыке. Вып. 4. 1859-1860. М., 1988. С. 187). В связи с процитированным суждением А.Н. Серова приведем говорящее, на наш взгляд, о том же высказывание известного польского композитора второй половины XIX столетия (творившего и в первой половине XX столетия) Станислава Монюшко. «Странствуя по польским землям, – замечает Монюшко, – я наполняюсь духом народных песен. Из них... вдохновение переливается во все мои сочинения» (цит. по: Станислав Монюшко: Сб. статей. М.; Л., 1952. С. 14). Можно вспомнить в связи с этим также высказывания Ж. Бизе, Э. Грига, А. Дворжака, Р. Леонкавалло, П. Масканьи, Б. Сметаны и многих других композиторов второй половины XIX в.

¹¹⁹ Цит. по: Кормин Н.А. Проблемы онтологии эстетического: Автореф. докт. дис. М., 1993. С. 45.

¹²⁰ Смирнов М.А. Эмоциональный мир музыки. Исследование. М., 1990. С. 5. – Правда, в последнее время в нашей литературе начинают появляться работы, в которых данная проблематика решается в рамках западного видения. См.: Бонфельд М.Ш. 1) Музыка. Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. М., 1991; 2) Музыка как речь и как мышление: опыт системного исследования музыкального искусства: Автореф. докт. дис. М., 1993; Ланкин В.Г. Своеобразие художественного мышления в музыке: Автореф. канд. дис. М., 1994 и др. Так, например, В.Г. Ланкин подчеркивает: «Художественное мышление в музыке представляет собой проявление глубинных основ внутреннего устройства сознания». См.: Ланкин В.Г. Указ. соч. С. 1.

(Музыкальное искусство в человеческом измерении // Философский век. Альманах. Вып. 22. Науки о человеке в современном мире. Материалы международной конференции 19-21 декабря 2002 г., Санкт-Петербург. Ч. 2. СПб.: С.-Петербургский Центр истории идей, 2002. С. 269-281)

Музыкальное искусство как система

Мы рассматриваем музыкальное искусство в рамках синергетического, т. е. системно-эволюционного мировидения.¹²¹ В этом смысле музыка для нас – *система, система отношений, элементами которой являются субъект, человек и объект, мир (при ведущей роли субъекта, человека), «потребность» эволюционирующего мира в музыке, а также язык данной системы – язык музыки*. Проясним наше понимание названных элементов.

Что касается субъекта (человека), то последний существует для нас на разных уровнях: отдельного человека, человеческой группы (объединения людей по тому или иному признаку: возрастному, профессиональному и т. д.), нации, человеческой общности определенной исторической эпохи, человечества в целом.¹²² Такая точка зрения в целом соответствует общепризнанному в философской литературе отношению к субъекту.¹²³

Если говорить об объекте (мире), то таковой предстает для нас, так же как и субъект, на разных уровнях: отдельного явления (природного, социального, культурного), совокупности явлений различного плана, а также мира в целом.¹²⁴ Здесь мы, как и в случае с рассмотрением субъекта, в основном следуем существующей традиции понимания объекта в философской науке и единственно по аналогии с трактовкой субъекта считаем возможным «расширить» объект до уровня мира.

В современных философских исследованиях мир обычно рассматривается как «объективная реальность», а объект – как часть этой реальности. Так, например, В.А. Лекторский указывает, что «объект – это... та часть объективной реальности, которая реально вступила в практическое и познавательное взаимодействие с субъектом, которую субъект может выделить из действительности в силу того, что обладает на данной стадии развития познания такими формами предметной и познавательной деятельности, которые отражают основные характеристики данного объекта».¹²⁵ Вместе с тем, согласно С.Н. Титову, «в общем плане объективная реальность может пониматься как объект в самом широком смысле слова».¹²⁶

Под «потребностью» эволюционирующего мира в музыке мы понимаем предпосылку общего эволюционного движения мира. Эта предпосылка выявлена в работах Г. Хакена, И. Пригожина, Е.Н. Княzewой и СП. Курдюмова, и др.

Раскрывая наше понимание музыкального языка, прежде всего укажем, что в современной науке о музыке существует достаточно много различных его определений, что, безусловно, вызвано исключительной сложностью данного явления. Приведем некоторые, наиболее характерные, из этих определений.

¹²¹ В контексте указанного мировидения мир – системно-эволюционирующая метасистема. Подробнее об этом см.: Хакен Г. 1) Синергетика: пер. с англ. М., 1980; 2) Синергетика. Иерархии неустойчивостей в самоорганизующихся системах и устройствах: пер. с англ. М., 1985; Пригожин И. Переоткрытие времени // Вопросы философии. 1989. № 8. С. 3-19; Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой: пер. с англ. М., 1986; Князева Е.Н., Курдюмов С.П. 1) Синергетика как новое мировидение: диалог с И. Пригожиным // Вопросы философии. 1992. № 12. С. 3-20; 2) Законы эволюции и самоорганизации сложных систем. М., 1994; 3) Антропный принцип в синергетике // Вопросы философии. 1997. № 3. С. 62-79.

¹²² Если понимать субъект таким образом, разумеется, можно говорить о субъектно-субъектных (интерсубъектных) отношениях различных уровней.

¹²³ Об этом см.: Лекторский В.А. 1) Проблема субъекта и объекта в классической и современной буржуазной философии. М., 1965; 2) Субъект, объект, познание. М., 1980.

¹²⁴ Очевидно, что и здесь, подобно наблюдаемому нами в связи с определением субъекта, существуют объектно-объектные (интеробъектные) отношения между объектами разных уровней.

¹²⁵ Лекторский В.А. Проблема субъекта и объекта в классической и современной буржуазной философии. С. 25.

¹²⁶ Титов С.Н. Искусство. Объект – предмет – содержание. Воронеж, 1987. С. 23.

Так, например, по мысли Ю.Г. Кона, музыкальный язык – «сумма применяемых в том или ином произведении средств», которые «можно рассматривать с технической стороны (на уровне “грамматики”) и со стороны их выразительности (на “семантическом” уровне)».¹²⁷ В.В. Медушевский полагает, что «музыкальный язык можно определить как исторически развивающуюся систему выразительных средств и грамматик, служащую *предпосылкой общения*».¹²⁸ М.Г. Арановский под музыкальным языком подразумевает «“порождающую систему”, основанную на стереотипах связей».¹²⁹ Любопытное понимание музыкального языка предлагает В.Г. Лукьянов. По мысли автора, музыкальный язык, во-первых, «представляет собой как бы некоторое множество языков (той или иной социально-исторической среды, того или иного композитора)»; во-вторых, «не имеет резко выраженных границ для распространения, хотя и функционирует в рамках данной музыкальной культуры»; в-третьих, его «невозможно “перевести” на какой-либо другой язык»; в-четвертых, «элементы музыкального языка не являются устойчивыми знаковыми образованиями, подобно словам в разговорном языке, композитор в процессе творчества создает их каждый раз заново»; наконец, в-пятых, «музыкальный язык не имеет устойчивого лексического состава (“словаря элементов” с фиксированными значениями)».¹³⁰

Несмотря на существующие различия в определении музыкального языка в современной теоретической мысли о музыке, послужившие даже поводом для одной из исследовательниц заявить, что формулирование проблемы музыкального языка (автор имеет в виду музыкальный язык в широком смысле) «не имеет сегодня достаточных оснований»,¹³¹ все эти определения, так или иначе, касаются «видения» языка музыки как совокупности художественных средств музыкального искусства.

В своей трактовке музыкального языка, в целом солидаризируясь с общей, указанной выше, ориентацией в современной науке о музыке, мы предлагаем его понимание исходя из нашей интерпретации музыки как системы отношений. С нашей точки зрения, *музыкальный язык – то, что особым образом запечатлевает, овеществляет в звучании (звуковой материю) отношения входящих в музыкальную систему элементов, иными словами – то, что «говорит» нам о существовании музыки* (напомним в связи с этим знаменитую фразу М. Хайдеггера: «Язык – дом бытия»). В свете сказанного исключительно показательна, к сожалению, незаслуженно забытая после критической рецензии на нее А.В. Луначарского книга А.К. Буцкого «Непосредственные данные музыки. Опыт введения в музыку». В названной работе автор подчеркивает, что восприятие различных звуковых образований (конструкций) в музыке позволяет «войти сразу внутрь музыкального искусства».¹³² Эти звуковые образования, по мнению Буцкого, символизируют те или иные движения, вследствие чего, считает исследователь, «музыку можно определить как искусство движений, перевоплощенных в особого рода звуковые и временные отношения».¹³³ Поскольку, как полагает ученый, музыка в состоянии символизировать различные типы существующих движений в мире,

¹²⁷ См.: Кон Ю.Г. К вопросу о понятии «музыкальный язык» // От Люлли до наших дней: Сб. статей. М., 1967. С. 93.

¹²⁸ Медушевский В.В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. 1979. № 3. С. 35.

¹²⁹ Арановский М.Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления: Сб. статей. М., 1974. С. 106.

¹³⁰ Лукьянов В.Г. Критика основных направлений современной буржуазной философии музыки. Л., 1978. С. 41. – Дополнительно о музыкальном языке см. в работах: Cooke D. The Language of Music. London, 1962; Cleark A. Is music a language? // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1982. Vol. 41. No 2. P. 195-204; Botstein L. Music and language // The Musical Quarterly. 1993. No 3. P. 367-372; Adorno T. Music, language and composition // The Musical Quarterly. 1993. No 3. P. 401-414.

¹³¹ Порфирьева А.Л. Фигура и структура. Несколько предварительных замечаний к систематическому описанию эволюции музыкального языка // Проблемы музыкознания. Музыка. Язык. Традиция: Сб. научных трудов. Вып. 5. Л., 1990. С. 168.

¹³² Буцкой А.К. Непосредственные данные музыки. Опыт введения в музыку. Киев, 1925. С. 60.

¹³³ Буцкой А.К. Указ. соч. С. 72.

правомерно ее «разделить на ряд больших категорий»: музыку естественной (природной) среды – природных явлений, музыку внутренних процессов – мыслей, переживаний и т. п., музыку социальных форм – работы, танцев, шествий, революционных порывов и др.¹³⁴

Итак, музыкальный язык – один из элементов музыки, в котором происходит интеграция всех элементов музыкального искусства, что и предопределяет возможность языка музыки служить воплощением музыкального искусства.¹³⁵ Учитывая, таким образом, особую значимость музыкального языка в выявлении сущностных основ или, как прекрасно выразился В.В. Медушевский, «таинственных энергий» музыки, рассмотрим его подробнее.

Во-первых, необходимо отметить, что музыкальный язык – *единое образование в силу единства музыки*. О единстве музыки писали многие теоретики и практики музыкального искусства XX в. Так, например, в предисловии к своей книге «Музы и мода. Защита основ музыкального искусства» известный русский композитор и пианист Н.К. Метнер подчеркивал: «Я хочу говорить о музыке, как... о некоей стране, нашей родине, определяющей нашу музыкантскую национальность, т. е. музыкальность... о музыке, как о некоей единой лире, управляющей нашим воображением».¹³⁶

Во-вторых, единство музыкального языка (музыкального искусства) предопределяет *теснейшая взаимосвязь его проявлений, фиксируемых понятиями «род», «жанр» и «стиль»*. В современной науке о музыке существуют различные определения данных дефиниций. Рассмотрим наиболее употребляемые из них.

Так, по мнению М.С. Кагана, «“род” как общеэстетическая категория выражает в каждом виде искусства (в том числе – музыке. – А.К.) *результаты видоизменений его структуры под влиянием смежных искусств*».¹³⁷ В этом плане к родам музыкального искусства ученый относит «чистую» музыку, музыку театральную, программную, танцевальную, а также радиомызуку, киномузыку, телемузыку и светомузыку.

Близкой позиции в отношении родового деления музыки придерживается О.В. Соколов. Исследователь в родовой классификации музыки также исходит из взаимодействия музыки с другими искусствами, однако добавляет при этом, что род музыкального искусства может быть образован и в результате взаимодействия музыки с нехудожественными явлениями. На основании этого О.В. Соколов выделяет четыре основных рода музыки: 1) «чистую» музыку; 2) взаимодействующую; 3) прикладную и 4) прикладную взаимодействующую; в наиболее развернутом виде они выступают как музыка «чистая», программная, драматическая, словесная, хореографическая, кино– и телемузыка, прикладная, культовая, песенно-бытовая и танцевально-бытовая.¹³⁸

¹³⁴ Там же. С. 75-76.

¹³⁵ На основании сказанного можно сделать вывод о том, что музыкальное искусство, с точки зрения синергетического мировидения, с позиции которого мы его рассматриваем, выступает в качестве фрактала (от лат. fractus – дробленный; в данном случае – система, у которой есть элемент, тоже система, дублирующий ее свойства) музыкального языка.

¹³⁶ Метнер Н.К. Муза и мода. Защита основ музыкального искусства (Париж, 1935). Paris, 1978. С. 5. – На единство музыки обращал внимание еще Д. Дидро. Об этом свидетельствует то, что в сочинении Дидро «Заметки о различных предметах в области математики», где два раздела из пяти отведены рассмотрению собственно математических проблем, а три остальные – музыкальных, во втором из посвященных музыке Дидро пытается ответить на вопрос о том, существуют ли в музыке какие-либо неизменные и в то же время всеобщие конструктивно-звуковые закономерности, основанные на законах природы. Дидро отвечает положительно, полагая, что это подтверждает использование в музыке двух типов музыкальных интервалов: консонирующих и диссонирующих, образующих между собой различные связи и отношения. Об этом см.: Брянцева В.Н. Дидро и музыка // Дени Дидро и культура его эпохи. М., 1986. С. 116-117

¹³⁷ Каган М.С. Музыка в мире искусств. С. 114.

¹³⁸ Соколов О.В. 1) К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки XX века. Горький, 1977. С. 12-58; 2) Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Нижний Новгород, 1994. – Следует отметить предложенную ученым, в рамках деления им музыки на четыре основных рода, иерархию родов музыкального искусства, где последовательно за прикладной взаимодействующей, прикладной и взаимодействующей наивысшим родом полагается «чистая» музыка (см.: Там же).

Интересный принцип деления музыки на роды предлагают Е.А. Ручьевская и Н.И. Кузьмина. Как указывают авторы, «роды музыки – фольклор, бытовая музыка, культовая музыка и профессиональная...».¹³⁹

Еще один вариант родового деления музыкального искусства – деление музыки на «обиходную», в свою очередь подразделяющуюся на массово-бытовую (песни, танцы и т. д.) и культово-обрядовую (песнопения, действия и пр.), и «преподносимую», делящуюся на театральную (опера, балет и т. д.) и концертную (симфония, концерт и т. д.), создаваемую для слушания.¹⁴⁰ Такое деление музыки на роды поддерживают А.Н. Сохор, И.Я. Нейштадт и др.

Что касается деления музыки на жанры, то в теоретической литературе по этому поводу существует еще большее многообразие. И поскольку это многообразие предопределяют различные теоретические посылки ученых, то, несмотря на значительное число специальных исследований, посвященных жанру в музыке, по всей видимости, нельзя не признать безосновательной мысль Л.Н. Березовчук о том, что «на сегодняшний день теория жанров – один из самых малоразработанных и запутанных вопросов в музыкознании».¹⁴¹ Какие же существуют основные трактовки жанра в современной теоретической литературе о музыке?

¹³⁹ Ручьевская Е.А., Кузьмина Н.И. Цикл как жанр и форма // Форма и стиль: Сб. научных трудов: В 2 ч. Ч. 2. Л., 1990. С. 139. – Нетрудно заметить, что такая классификация практически полностью совпадает с крупным делением музыки на три рода: простую (народную), сложную (ученую, профессиональную) и духовную, осуществленным еще в конце XIII – начале XIV вв. испанским теоретиком музыки Иоганнесом де Грохео (см.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. С. 237).

¹⁴⁰ Понятия «обиходной» и «преподносимой» музыки принадлежат немецкому музыковеду Г. Бестелеру.

¹⁴¹ Березовчук Л.Н. Музыкальный жанр как система функций (психологические и семиотические аспекты) // Аспекты теоретического музыкознания: Сб. научных трудов. Сер. Проблемы музыкознания. Вып. 2. Л., 1989. С. 95.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.