

Фриц Штеге

МУЗЫКА

МАГИЯ

МИСТИКА



Фриц Штеге

**Музыка, магия, мистика**

«Отто Райхль»

1961

## **Штеге Ф.**

Музыка, магия, мистика / Ф. Штеге — «Отто Райхль», 1961

Задумывались ли вы когда-нибудь, что музыка, которую мы слышим каждый день, является не только набором звуков, но и загадочным явлением, сопровождающим Вселенную и человека на всем протяжении истории? Суфи И. Хан сказал: «Кто знает тайну звуков, тот знает таинство всей Вселенной». Музыка вдохновляет, завораживает, исцеляет, удивляет и даже убивает... Ф. Штеге, вместе со многими философами, учеными, композиторами, мыслителями, от древности до нашего времени, приоткрывает завесу секретности над метафизикой царства звуков. Из книги вы узнаете о гармонии сфер, первозвуках, музыке природы, «собственных звуках» людей, об акустических феноменах, о музыкальной символике, малоизвестных исторических фактах, суевериях, музыкотерапии и многом другом, связанном с тайным миром музыки.

© Штеге Ф., 1961

© Отто Райхль, 1961

# Содержание

Предисловие	7
Первая часть	8
Вторая часть	42
Интермеццо I	42
Конец ознакомительного фрагмента.	44

# Фриц Штеге

## Музыка, магия, мистика

© Текст. Reichl Verlag

Der Leuchter St. Goar, 1961

© Перевод, верстка. Reichl Verlag Der Leuchter St. Goar, 2012

© Оформление обложки. ООО «Амрита», 2012

*Все права защищены. Никакая часть электронной версии этой книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме и какими бы то ни было средствами, включая размещение в сети Интернет и в корпоративных сетях, для частного и публичного использования без письменного разрешения владельца авторских прав.*

*Musica capitur omne, quod vivit,*

*Quia anima coeli est!*

**Marcus Tullius Cicero**

*Все живое охвачено музыкой,*

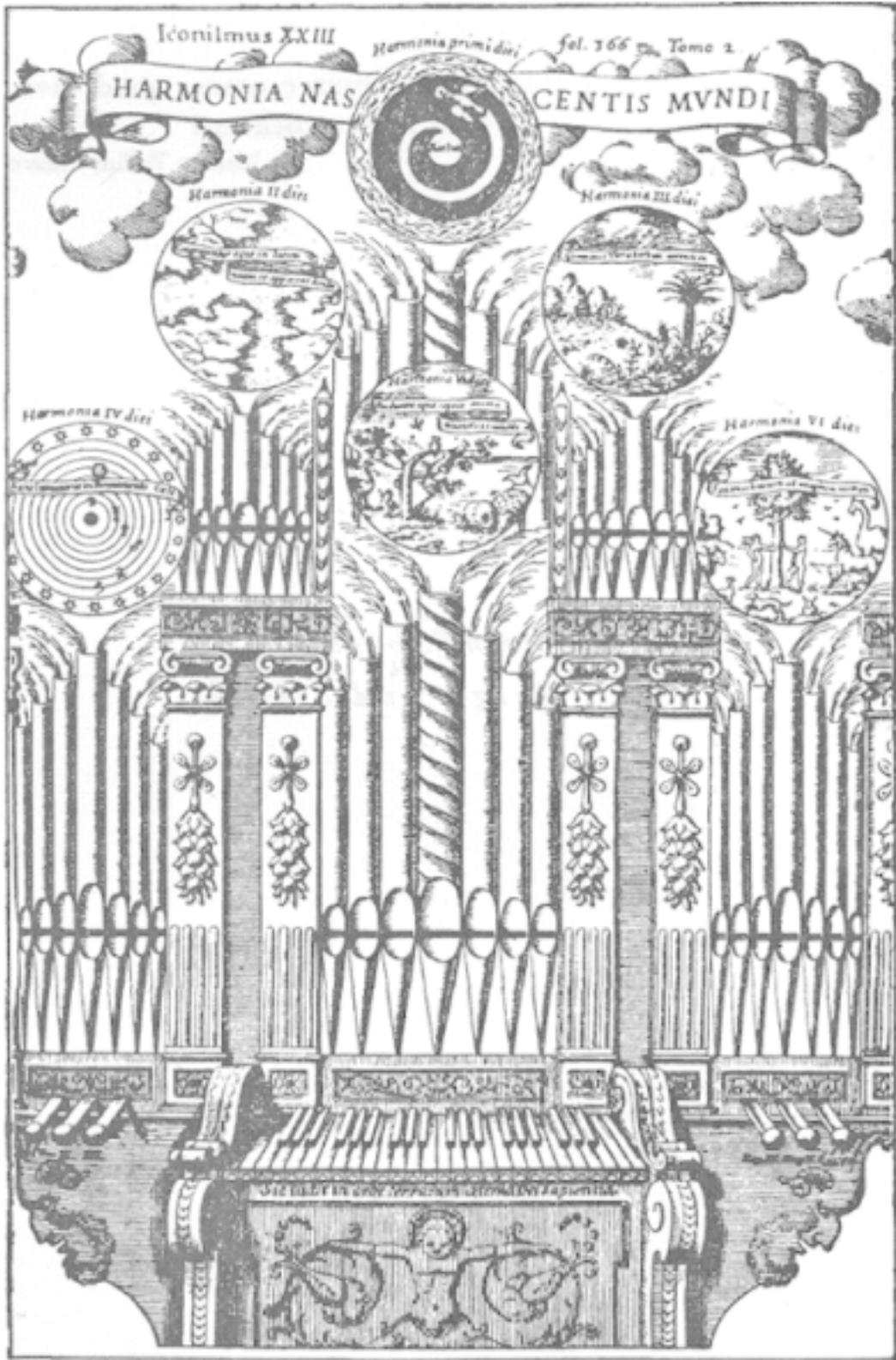
*потому что музыка —*

*это душа небес!*

**Марк Туллий Цицерон**

*Моим дочерям*

*Хельге и Сильвии*



*Гармония сотворения мира. Факсимиле из «Musurgia»<sup>1</sup> А. Кирхера*

<sup>1</sup> «Musurgia Universalis» (1650) – «Универсальная музургия, или Великое искусство созвучий и диссонансов».

## Предисловие

Сменилось уже целое поколение с тех пор, как я представил на суд общественности свое первое сочинение под названием «Оккультное в музыке» (Издательство музыкальной литературы Эрнста Биспинга, Мюнстер, ныне Кёльн). Благожелательное отношение к этой книге как в научной, так и в «оккультной» прессе было для меня в некоторой степени неожиданным. Более обстоятельные рассуждения профессора Мюллера-Блаттау в «Журнале музыковедения», где он высказывается о ней с похвалой, одобрительные отзывы в «Центральном журнале оккультизма», статьи в австрийской и английской прессе продемонстрировали живой интерес широких кругов специалистов к этой книжной новинке, написанной с чрезмерным юношеским рвением.

Между тем книга распродана, остатки ее уничтожены войной, иногда вдруг появляющиеся экземпляры высоко ценятся в букинистических магазинах. Сама эта тема занимала меня всю мою жизнь и нашла свое отражение в многочисленных статьях (см. список литературы<sup>2</sup>) и докладах: в висбаденском Обществе Гёте, в гессенских народных университетах (Висбаден, Гросс Герау, Лимбург), в особенности на тринадцатом годовом заседании Общества свободной философии им. Германа Кейзерлинга в висбаденском курзале<sup>3</sup> при участии отечественных и зарубежных ученых. Моя тема, подхваченная также в иностранной прессе, звучала так: «Трансцендентность музыкального искусства и человек».

Настоящее сочинение к моему вышеупомянутому произведению никакого отношения не имеет, за исключением нескольких заимствованных источников. «Музыка. Магия. Мистика» написана полностью заново, включает в себя новые источники и развивает ранее изложенные идеи. Кроме того, я отказался от превратно понятого названия «Оккультное в музыке», давшего повод журналу «The Musical Times» выразить мнение о «талантливой и в целом очень понятно» написанной книге, «что книга доктора Штеге проливает больше света на оккультизм, чем на музыку». Тем не менее моя цель состояла все же не в том, чтобы увеличить количество иной раз сомнительной оккультной литературы, напротив, я старался употреблять это одиозное слово только в буквальном смысле как «скрытый, тайный». Эта точка зрения, отстаиваемая мною еще и сегодня, может, пожалуй, служить объяснением того, почему данная книга не представляет собой сочинения по новой музыкальной эстетике, а наоборот, стремится изобразить те скрытые, тайные отношения души с магией и мистикой, которые музыкальный эстетик имеет обыкновение боязливо обходить стороной.

Мне остается еще выполнить приятную задачу – поблагодарить тех, кто поддерживал меня доброжелательными замечаниями: баронессу Элеонору фон Дунгерн (Висбаден), первого председателя Общества свободной философии им. Германа Кейзерлинга, баронессу У. Гейр фон Швеппенбург, урожденную баронессу фон Рейнбабен (Франкфурт), члена правления Вилли Шрёдера (Монтабаур), неустанно снабжавшего меня литературой, но в особенности господина Г. фон Гийома (Ремаген), с которым я чувствую глубокую эмоциональную связь.

Пусть этой книге будет благоприятствовать положение планет и она принесет чуть больше света в мир предубеждений и материализма!

*Висбаден, весна 1961 г.*

---

<sup>2</sup> См. список литературы в оригинальном издании Fritz Stege «Musik. Magie. Mystik». – St. Goar (Deutschland): Изд-во «Der Leuchter. Otto Reichl Verlag», 1964/2010. Также с ним можно ознакомиться на сайте издательства: [www.reichl-verlag.de](http://www.reichl-verlag.de).

<sup>3</sup> Курзал Висбадена – центр проведения национальных и международных конгрессов, конференций, выставок и культурных мероприятий, центр висбаденской курортной жизни.

## Первая часть

### Музыка жизни

Звуки разносятся по древнему космосу. Бесконечность становится звоном, Вселенная зовет.

Силы Протосолнца бросают звук на раскаленное полотно сотворения мира. Туманные кипящие моря упиваются им в огненных глубинах, укладывают его в пожар пылающей страсти творения.

Вселенная зовет – первозданная мощь становления принимает форму, совершенствуется в пространстве шара. Звучное пламя с шумом вырывается из чадных печей.

Небесные светила соединяются друг с другом, разрушение порождает жизнь. Кружащийся хоровод огненных космических шаров упорядочивается в звуке. Из первозданных глубин солнечный танец скользит в братском хоре планет. Поющие души мира парят и исчезают, осуществив свою тайную миссию. Вселенная – орган, воплощение гармонии.

И вот блекнет поющий глянец, все тише звучат бесконечные напевы хора<sup>4</sup> творения. Вяло колеблется свет, утомленно вращаются сферы, к которым, словно золотые нотные знаки, липнут звезды. На невидимых держателях мировых струн цепочка небесных светил раскачивается над корпусом вселенской скрипки. Неслышимые звуки космического музыкального инструмента начинают появляться, когда в резонаторе Земли уплотняется звук. Вот из бесконечности протягивается рука и хватается за колок<sup>5</sup> мистической скрипки. Вот натягиваются усталые струны, вот бурлят небесные светила в ликующем хоре, вновь объявляя вечный закон Божественной гармонии<sup>6</sup>.

В пылающей жаром глубине земных недр покоится звук. Он бодрствует в пекле вулканов, в изначальной борьбе элементов, соединяющихся в гудящем движении. Он во внутреннем звоне камней, в нежном голосе песка, в жизненных соках первых растений. Его напевала Земля в хороводе планет – своих сестер и братьев. Он слышится, в тысячу крат более тонкий, из каждого атома творения. Леса, важные и благородные, разрастаются до небес и обращаются в прах; их становление и исчезновение – это звук. Благодарный шелест трав белому свету – это звук. Ледники медленно движутся по поверхности земли; волны уничтожения катит Всемирный потоп, бури хлещут над землей; их могущество – звук.

Громом наделены голоса гигантских ящеров; светлым звуком, раздающимся из хищного клюва, археоптерикс приветствует солнце. Человек и животное борются за господство; в сердцах обоих – ритм природы.

Стремящийся к завершенности, звук направляется в царство людей. Их врожденная набожность прокладывает ему путь, в покорности они приветствуют посланника небесной гармонии. Один звук они слышат в раковине улитки и совсем другой – в гудении первого рожка. Звук скрывается в камыше, бамбуке, флейте, голос которой похож на щебетание птиц. Дрожащую струну лука облагораживает он; тех, кто талантлив, учит игре на арфе. Земля поет; сотворение мира отражается в звуке; музыка вступает в брачный союз с ликующим хором планет.

Тысячелетие за тысячелетием звучащий день с благодарностью благословляет движение Солнца. Города растут, стенами заслоняясь от природы. Каменным ограждениям звук жалуется на свое одиночество. Рассказывает о чудесном органе ветров и лесов, о журчащих источниках, о нежном звоне падающих капель дождя – люди его уже не понимают. Идолопоклонством

---

<sup>4</sup> Хорал – здесь: религиозное многоголосое песнопение.

<sup>5</sup> Колб – деревянный или металлический стержень для натяжения при настройке струн музыкальных инструментов.

<sup>6</sup> Ср. с этим «Монохорд мира» Роберта Фладда (см. иллюстрацию на вклейке). (Монохорд – общее название однострунных музыкальных инструментов.)

они умерщвляют свое божество, они поработают его, эксплуатируют в угоду своему бессердечному корыстолюбию, высмеивают законы природы. Они тащат его на свет рампы любоваться своим стыдом. Вставляют его в художественные постановки, в которых нет никакого искусства. Душа звука плачет, громко жалуется она на свои муки Небу, величественному и гармоничному своему отцу.

И вот из бесконечности снова протягивается огненная рука, в гневе сжимается вокруг «шеи» вселенской скрипки. Колок хрустит, первозданная сила натягивает колышущиеся струны, грозно гремят небесные светила в созвучии с мировым ритмом. Стены городов рушатся, в шуме пламени исчезает музыка; гроыхая, в звенящую ночь лесов, на родину, возвращается звук.

Смолкает песня, пустеет «зал», инструменты утратили свою душу. Люди разучились петь, пусто сердце, тускл взгляд. Звук, отнявший у них счастье и утешение, – его они стараются примирить с собой.

Шутовскими костюмами обматывают они чахлые тела, шутовскими бубенцами украшают одежду, в шутовском танце желают задобрить звук. Дребезжание – звон их колокольчиков, крики – их смех, топот и буйство – их веселье.

Вериги надевают они, бичом терзают свои тела; молебны должны заклинаниями вызвать звук. Из хриплых, разучившихся петь глоток вырывается вой, как у волков, жалующихся ночи. В ужасе разрывают они свои одежды, снова запирают они себя в каменной тюрьме.

Дети, выросшие в бедности своей тишины, призывают к последнему крестному ходу. Крепко сомкнуты губы, не знавшие никогда очарования песни, уныние угнетает души, не находившие никогда утешения в звуке. Молча, в святой простоте сердец, белые ряды шагают из каменной пустыни навстречу лесу, его музыке, шелесту его деревьев. Дыхание природы развязывает языки, из тихих глубин течет песня, сперва робко и недоверчиво, а затем ликуя, в восторженной благодарности. Слезы радости извещают о возвращении в царство звуков.

Взрослые и пожилые люди следовали тайком за крестным ходом и стали свидетелями примирения. Из запертых сундуков вытаскивают они запыленные инструменты – лютни и скрипки, флейты и арфы, поднимают их к свету солнца. Их также благословляет звук. В веселом хороводе скользят юные ноги по усеянным цветами лугам, дорожные песни расцветают на серых улицах, музыка пробуждает эхо замков и гор, домов и дворов, в которых юное поколение объединяется в песне. Песнь приветствует смену дня и ночи, времен года. В звоне колокола звук заключает союз с верующим сердцем; поет он гимн природе – в мелодичной гармонии объединяются земля и небо. Вселенская рука, держащая настроенный инструмент миров, может отдохнуть от тяжелой работы.

## #

Поэтическая фантазия? Несомненно – даже лихорадочный бред смертельно больного музыканта, заимствованный из моего романа «А в стороне, кто там?». Но тот, кто после ознакомления с данной работой еще раз перелистает первые страницы, едва ли сможет усомниться в наличии истины в этих фантазиях. Даже если это граничит с неправдоподобностью – персонифицировать звук, приписывать ему власть над человеческой жизнью, над духом и материей, надо всем созданным творческой силой. Это означало бы, что все наше существование наполняется первозвуком, что наш образ жизни определяется законами звука, задача которых состоит в объединении человечества и достижении им полнозвучной гармонии.

У Эйхендорфа есть удивительные строки:

*Дивный лад во всех созданиях  
Дремлет, строен и певуч,*

*Мир зальется в ликованиях,  
Лишь отыщешь тайный ключ.*

И не менее странное признание Фридриха Шлегеля – эпитафия к музыкальной фантазии для фортепьяно Роберта Шумана:

*Во сне земного бытия  
Звучит, скрываясь в каждом шуме,  
Таинственный и тихий звук,  
Лишь чуткому доступный слуху.*

Снова мы сталкиваемся здесь с верой в изначальный звук, пронизывающий все остальные звуки, звучащий «во сне земного бытия», дремлющий во всех созданиях и дожидющийся только того, чтобы кто-нибудь его пробудил тайным ключом познания, но звук этот – «лишь чуткому доступный слуху».

Христиан Моргенштерн посвятил первоначальному звуку такие строки: «Игрой форм, красок, звуков неустанно правит пугающий и непонятный глубокий первоначальный звук». Что ж, для того, кто не склонен рассматривать поэтические произведения как сгусток познания и считает, что может возразить Иоганну Георгу Хаману, назвавшему поэзию естественным видом пророчества, доказательной силы они не имеют. Но эта вера в первоначальный звук, в «основной тон жизни», для которого граф Герман Кейзерлинг нашел ценные слова [1]<sup>7</sup>, или в «абстрактный звук», пронизывающий всю нашу жизнь, отнюдь не является озарением немецкого романтизма. Он упоминается уже в индийских Ведах и называется «анахат», что означает «безграничный звук». Проповедник суфизма, мистического течения в исламе, Инайят Хан посвятил «абстрактному звуку» целую главу [2]. Пожалуй, на его мыслях стоит остановиться немного подробнее.

«Абстрактный звук называется у суфи<sup>8</sup> „сауте“ сурмад, вся Вселенная наполнена им. Колебания этого звука слишком тонки, чтобы быть видимыми или слышимыми материальными глазами или ушами... Именно этот „сауте сурмад“, звук абстрактного, и слышал Мохаммед в пещере Гаре-Хира, когда он достиг божественного идеала. Коран говорит этим звуком: „Да будет...“ Моисей слышал этот же звук на горе Синай при общении с Богом, и то же самое слово открылось Иисусу Христу, когда Он соединился со Своим Небесным Отцом во время молитвы. Шива слышал этот же анахат нада, пребывая в самадхи в гималайской пещере. Флейта Кришны – знак этого звука, представленный символически. Этот звук – источник всего откровения, который дается мастерам изнутри... Кто знает тайну звуков, тот знает таинство всей Вселенной» [Там же, с. 84].

Затем Инайят Хан останавливается на этическом значении «абстрактного звука», который всех, кто слышит его и над ним медитирует, избавляет от бед, болезней и страхов. Чтобы его услышать и пробудить в своей душе, йоги и аскеты дуют в «сингх», рог, или в «шанку», раковину. Этой же цели служат колокола и гонги, кроме того, двойные флейты дервишей. «Чем больше суфи внимает звуку абстрактного, тем больше его сознание освобождается от всех ограничений жизни. Душа парит в мире и спокойствии как над физической, так и над духовной равниной...»

Не важно, признают или отвергают звук, наполняющий звучанием наш «цветной земной сон», понимают его как реальность или как символ, видят в нем первопричину или осу-

---

<sup>7</sup> Список литературы см. в оригинальном издании Stege F. Musik, Magie, Mystik. – Remagen: St. Goar: Der Leuchter, Otto Reichl Verlag, 1961. – 323 p.

<sup>8</sup> Суфи – люди, предпочитающие Бога всему. А в ответ Бог предпочитает их всем. (Саррадж)

шествление всех музыкальных явлений, – в любом случае он заставляет нас обратиться на нашем пути к высшему познанию, которое восходит к абстрактной, трансцендентной области звуков за пределами акустически воспринимаемой земной действительности. Он будет нашим спутником и «звучать» на всех последующих страницах наших рассуждений, когда мы будем исследовать «*musica humana*», музыкальные пропорции человеческой реальности, и их связь с пронизанным музыкой миром природы, когда переместимся в космические сферы «*musica mundana*», мировой музыки, и в конце концов вернемся к земному миру звуков, чтобы еще раз поставить вопрос о реальном существовании «абстрактного звука» (см. иллюстрацию).

Мы опять с ним встречаемся уже при обсуждении проблемы звучащей первопричины, из которой проистекает вся жизнь. Об «основных тонах жизни» остроумный и богатый идеями Герман Кейзерлинг произнес, пожалуй, самое разумное из того, что можно сказать на эту тему [1]:

«Осознанно высекать основные тоны жизни как таковые – историческая задача, которая сегодня стоит перед человечеством. Как бы ни менялись мелодии, эти тоны во все времена были теми же самыми. Но еще никогда их не удавалось услышать сами по себе, проявляясь, они непременно были связаны с определенной мелодией. Сегодня люди, отвергшие все прежнее, вообще их уже не слышат. Их слух нарушен хаосом диссонансирующих уличных песенок. Поэтому они должны сперва научиться слышать основные тоны. Это предпосылка каждой новой гармонизации, ибо если изменчивое во времени не настраивается на вечное, то из хаоса никогда снова не появится космоса. Но если люди научатся слышать их непосредственно, то в конце концов они услышат те звуки, бездонная глубина которых до сих пор заставляла пропускать их мимо ушей, тогда у них впереди будет будущее, полное неслыханных обещаний и исполнений. Прекратить заклинаниями бури этих диких времен неподвластно ни одному отдельному человеку, ни одной общности. Но может произойти нечто другое, и этого будет достаточно: посреди бури из года в год мы можем добиваться того, чтобы в могучих, чистых ударах колокола звучали основные тона, которые нельзя исказить никаким визгом и воем. Затем, когда буря будет постепенно стихать, зов из глубин станет звучать все громче и проникновеннее. То, что вначале было слышно только вблизи, в конце концов услышат и вдалеке. Он будет отдаваться все более сильным эхом в душах и в конце концов непременно станет их личным основным тоном. Но тогда новые мелодии, которые будут возникать в огромном количестве, естественным образом начнут настраиваться на вечное – осознанное и осмысленное».

В последних словах, возможно, содержится ключ к переориентации земной музыкальной жизни, к которой так убедительно призывает Кейзерлинг, когда душа настраивается на «вечное – осознанное и осмысленное». Это означает: осознать потерянную связь между конечным и вечным, настраивать восприимчивую арфу души на гармонию космоса. Тогда «в мелодичной гармонии объединяются земля и небо», как говорилось до этого в предварявшей раздел небольшой «фантазии». Осознать означает – получить обратно знание о музыке жизни, связать интуицию и предчувствие с силой разума, каким бы трудным ни казалось порой разъяснение до конца этих вопросов, какими бы расплывчатыми и нечеткими ни были границы между посясторонним, реальным миром музыки и потусторонним, ирреальным, трансцендентным царством звука.

Но чем все же является «личный основной тон», который Кейзерлинг, очевидно, в переносном смысле понимает как «зов из глубин», – реальностью или символом? Этим вопросом занимался доктор Гюнтер Вахсмут [3, с. 204 и далее]. Он указывает на то, что каждое тело представляет собой, так сказать, сконденсированный звук, «что оно сверхчувственно издает совершенно определенный звук, возникающий вследствие своего внутреннего напряжения сил и структуры». Это и есть «личный основной тон», или «индивидуальная прима<sup>9</sup>». По его мне-

<sup>9</sup> Прима – здесь: первый или основной звук гаммы, а также основной звук трезвучия.

нию, человек настроен на определенный основной звук, по отношению к которому образует интервал каждый звук внешнего мира. Отношение «собственного звука» к многозвучию внешнего мира определяет наше отношение к людям, животным, растениям как гармонию или дисгармонию. Доктор Вахсмут высказывает немало умных мыслей: «Чем больше индивидуализируется человек, тем меньше на него влияет объективная „мировая душа“, тем больше гармония выступает в качестве единственного основного тона, в качестве единственной примы его индивидуальной души – особенного звука, который отдельный человек образует сам по себе. В этом смысле животные, растения, минералы „рецептивно<sup>10</sup> образуют аккорд“...» Но, пожалуй, автор делает ошибочный вывод, отказывая немзыкальному человеку с «основным тоном, колеблющимся вверх и вниз по высоте», в способности чувствовать гармонию музыкальных людей. Нет ни одного человека, которого не затронуло бы какое-нибудь, пусть даже самое примитивное, переживание звука, что доказывает «музыкальность» всех людей. Действительно, не воспринимающий музыку, немзыкальный человек – это ненормальное, патологическое явление. Разве только «музыкальный» человек способен проявлять себя «создающим аккорды» в своем отношении к внешнему миру? Это все же было бы весьма поверхностным пониманием «основного тона» жизни, который зависит не только от музыкальных задатков человека в привычном, земном словоупотреблении. Уже здесь возникает опасность смешения реального и трансцендентного звуковых миров. Равно как и в вопросе об озвучивании «индивидуального основного тона». Доктор Вахсмут ссылается на Рудольфа Штайнера [Там же, с. 205], который «совершенно тривиальным образом» хочет услышать «собственный тон», поднеся к одному уху напряженную мышцу плеча и сильно прижав к другому уху большой палец. «Мы пронизаны музыкой во всей полноте в наших мышечных движениях». Вспомним все же о «музыке тишины», которая доносится до нас из глубины души, когда мы храним полное молчание. Абсолютной тишины не бывает – и если вокруг нас все умолкает, то начинает звучать голос крови – наши «собственные тона». Е.П. Блаватская [4, с. 509] связывает его с нервами: «Нервную систему человека в целом можно рассматривать как эолову арфу... Если эти нервные колебания становятся достаточно сильными и отвечают резонансом на астральный элемент, то в результате появляется звук». А так называемый звон в ушах, которому, само собой разумеется, нетрудно найти физиологическое объяснение через спонтанные раздражения в слуховом органе, не обосновывая этим более глубокие причины его появления? Это светлый, лишь субъективно воспринимаемый «собственный звук» различной высоты, неожиданный в своем проявлении. В народе верят в телепатию: «Если у меня звон в ушах, значит, кто-то обо мне думает». Звон в правом или левом ухе позволяет узнать, хорошо о тебе думают или плохо. Согласно другому обычаю, при появлении звона надо медленно перечислять буквы алфавита. Он умолкнет, как только появится начальная буква имени того, кто посылает данному человеку свое мысленное приветствие. Это суеверие – достаточное доказательство того, насколько народное сознание занимает проблема «собственных звуков» людей. Но раскрыта ли этим тайна «личного основного тона» – это еще вопрос.

С «собственным звуком» – настройкой индивидуальной души на адекватный ей звук окружения, образующий по отношению к нему правильный, «гармоничный» интервал, – возможно, связана также следующая глубокая по смыслу армянская народная басня. Она опубликована в «Уроке чтения», журнале Немецкого объединения книголюбов (Дармштадт, вып. 2, май 1960 г.).

«Жили муж с женой. У мужа была виолончель с одной струной, по которой он часами водил смычком, всегда держа палец на одном и том же месте. Его жена семь месяцев выносила весь этот шум, терпеливо дожидаясь того, что муж либо умрет со скуки, либо разобьет инструмент. Но ни то, ни другое желанное событие не случилось, и поэтому однажды вечером

<sup>10</sup> Рецептивно – здесь: пассивно.

она очень мягким, тоном, чтобы муж ей поверил, произнесла: „Я заметила, что этот чудесный инструмент, когда на нем играют другие, имеет четыре струны, по которым водят смычком, и что музыканты постоянно двигают туда и сюда свои пальцы“.

Муж на мгновение перестал играть, мудрым взглядом окинул свою жену, встряхнул головой и сказал: „Ты – женщина. Волосы твои длинные, а ум твой короткий. Конечно, другие постоянно двигают туда и сюда свои пальцы. Они ищут нужное место. Но я-то его нашел“.

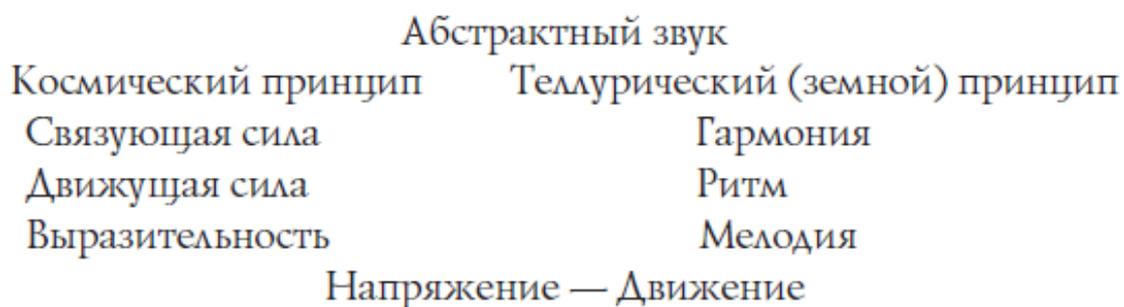
Относительно «основной мелодии души» Йозеф фон Эйхендорф также нашел богатые смыслом слова в своем романе «Предчувствие и настоящее». Двое друзей, Фридрих и Леонтин, издали наблюдают за танцами и беседуют друг с другом. Леонтин видит в них «ужасное и смешное зрелище», когда музыканты играют, а люди танцуют, не слыша звучания музыки. «А нет ли у тебя самого, в сущности, каждый день такого же зрелища? – возразил Фридрих. – Разве не все люди жестикулируют, мучаются и стараются придать внешнюю форму собственной основной мелодии, которая в самых глубинах души дана каждому и которую один может выразить в большей степени, другой – в меньшей, но никто не способен целиком выразить ее именно так, как она ему слышится? Как мало же мы понимаем дела и даже слова человека!» «Да, если бы только у них была музыка в теле! – со смехом перебил его Леонтин. – Но большинство, и в самом деле, совершенно всерьез перебирают пальцами по деревяшке без струн, потому что так заведено и лежащий перед ними лист с нотами нужно сыграть; но что, по сути, должно представлять собой все это занятие, саму музыку и значение жизни, свихнувшиеся музыканты забыли и потеряли».

В поисках загадочных «собственных звуков» к поэту присоединяется также ученый. Речь идет о французском физике Жозефе Совье (1653–1716), который, разрабатывая свой метод косвенного определения абсолютной высоты звука, коснулся этой пока еще неисследованной тайны: «Он [метод] доказывает, что посредством точного определения высоты звука колоколов можно вывести их относительный и абсолютный вес, что из этого точно так же можно сделать вывод о количестве колебаний голосовых связок при пении и количестве движений губ при игре на духовых инструментах и насвистывании. Кроме того, таким образом можно распознать все собственные звуки одновременно звучащих резонаторов – инструментов, ваз, полостей человеческого тела – и даже едва различимые звуки птичьего пения». К этому Совье добавляет следующие выводы: «Знание собственных звуков всего существующего на земле и их изменений облегчило бы познание не только человека и его изменчивых состояний, но и состояний животных и всех остальных земных явлений. Если бы еще в древности удалось зафиксировать все собственные звуки, то сегодня мы знали бы, какими были древние люди и важнейшие события». Герман Шерхен, цитирующий теории Совье наряду с другими суждениями выдающихся французских энциклопедистов, например Фонтенеля: «Рассмотрение числовых соотношений представляет и выражает всю и единственную музыку, которую поставляет нам сама природа», находит такие достойные внимания слова: «Исследовать сущность музыки означает по-новому объяснять сущность человека!» и «Музыка освобождает человека от страха перед бренностью, она „заполняет время“, привнося в нас тайну всего живого» [150, с. 215].

Является ли только что упомянутая «музыка тишины», выступающая предпосылкой звучания собственного звука, только фантомом и мифом? Вальтер Ф. Отто пишет [156, с. 11]: «Тишина природы не есть пустое молчание, точно так же как спокойствие не есть неподвижность. Тишина имеет свой собственный чудный голос: это музыка. Когда Пан дует в флейту, звучит первобытное молчание. „Напевая красивые мелодии“, по горам бродят нимфы. Они бродят, их поступь и танец – музыка, беззвучные звуки членов в движении». Пение и говорение Вальтер Ф. Отто считает «изъяснением с бытием самих вещей» – «сверхчувственным голосом, слышимым одному только внутреннему уху». Последовательности звуков и гармония – это «врожденный голос, принадлежащий сущности мира» [156, с. 84 и далее].

Даже если эти глубокомысленные высказывания не относятся к нерешенной пока проблеме «собственных звуков» людей, тем не менее они кажутся нам достаточно ценными, чтобы привести их здесь и сделать связующим звеном для последующих выводов, которые возникнут из дальнейших рассуждений.

Нам представляется важным вопрос о скрытых фактах, связанных с музыкой, на которых основывается вся наша жизнь. Философская литература изобилует доказательствами непосредственного влияния музыки на человека. Натурализм XVIII столетия, продолжающий жить в эстетике Й.Г. фон Кирхмана и Фридриха фон Хаусэггера, требует возобновления, поскольку в своих верных выводах основывается на первопричинах, первозданных звуках; и корректировки, так как удаляется от них в своих слишком рассудочных выводах. Главные элементы, определяющие внутреннюю взаимосвязь жизни и музыки, – напряжение и ритм. Эти музыкальные понятия соответствуют человеческой природе. Ритм не выражается в шаге, как полагал Хаусэггер, поскольку у него отсутствует элемент напряжения. Напряжение присутствует в процессе дыхания, в наполнении легких и в расслабляющем выдохе – процессе, приведшем к первому мелодичному крику радости, ликованию и последующему пению с переливами. Ритм проявляется в напряженном биении сердца с его разнообразными колебаниями – например, диастола в три-четыре раза длиннее систолы<sup>11</sup>. Напряжение и ритм – это процессы движения как в музыке, так и в жизни. Изобразительные силы музыки – это движущие силы жизни, они скрываются за музыкальным ритмом. Их возрастающие интенсивность и сложность отражаются в полиритмии<sup>12</sup> искусства (например, в джазе), развитие движущих сил человека и музыки протекает пропорционально. Гармония – это связующая сила жизни, которая сглаживает противоречия и объединяет общее. Установление гармоничных связей является смыслом и целью как человечества, так и музыки. Мелодия, третий основной элемент музыки, – это сила субъективного выражения в жизни, она представляет собой воплощение и проявление индивидуальности. Если бы философия натурализма придерживалась этих определений, то в своих последующих выводах она сумела бы избежать некоторых заблуждений. Наша философия музыкальной трансцендентности усматривает во всех этих признаках взаимосвязи жизни и музыки не причины и не первичные факты, приведшие к возникновению земной музыки, а воздействия высших духовных порядков. Речь об этом пойдет в последующих разделах. Для наглядности попробуем это изобразить в виде схемы.



Только что упомянутое дыхание как природный процесс во взаимосвязи с музыкальным ритмом требует еще дополнительного рассмотрения – то дыхание, мистику которого так глубоко поэтически постиг Райнер Мария Рильке в своих «Сонетах к Орфею»: «Вдох-выдох, ты – незримый стих! / Дыханье – движенье, равновесье. / Живу я в ритме этом, / Потоками обмени-

<sup>11</sup> Систола – сокращение предсердий и желудочков сердца, при котором кровь нагнетается в артерии. Диастола – расслабление отделов сердца, наступающее после систолы.

<sup>12</sup> Полиритмия – использование в музыкальном произведении нескольких ритмов одновременно.

ваясь с мирозданием». В анонимном произведении, посвященном радиэстезии (чувствительности к невидимым излучениям, которые воспринимаются при помощи маятника), обнаруживаются странные отношения между дыханием, звуком и числом 25 920. Такого количества лет, которые требуются Солнцу, чтобы в своем круговом движении по зодиакам снова достичь точки весеннего равноденствия, – так называемое число прецессии. Оно получается в результате умножения 360 на 72. Число 360 соответствует делению круга на градусы и укороченному году с 360 днями. Число 72 – это количество сердцебиений у обычного человека в минуту, за которую он делает 18 вдохов и выдохов. Если 18 умножить на 1440 минут, составляющие один день, то в результате опять получается число 25 920. Число 1440 появляется снова, если 4 минуты – 1/15 градуса окружности – умножить на 360. Следовательно, количество градусов окружности соотносится с числом дней в году, равно как число вдохов и выдохов – с частотой сердцебиения. Упомянутое число 72 у индусов считается символом человеческой жизни, среднее значение которой составляет 72 года. Сколько же это дней? Опять ровно 25 920. А как обстоит дело с укороченным годом из 360 дней? Через какое время нужно добавить год, чтобы прийти к числу 365 дней? Через 72 года. Кроме того, имеется связь между числом 25 920 и обычным звуком ля. «Если определенное ля звучит 1 секунду, то инструмент, производящий звук, вибрирует 432 раза (индийская таттва<sup>13</sup> = 432 вдоха), если 1 минуту, то 25 920 раз. Более низкий (примерно на две октавы) звук ля за 4 минуты будет вибрировать 25 920 раз (4 минуты = 1 градус вращения Земли). Таким образом, между дыханием и звуком существует взаимосвязь» [81, с. 92 и далее].

Было бы опрочечиво не долго думая отмахнуться от этих и других числовых соотношений, к которым мы еще вернемся позднее, как от результатов праздных умозрительных рассуждений. Музыкант как посредник (медиум), передающий звуковые колебания, поддающиеся количественному измерению, первым делом должен противиться такому ошибочному пониманию и признавать законную частную жизнь числа. Как здесь не согласиться с утверждением наставника суфи Инайята Хана: «Кто знает тайну звуков, тот знает таинство всей Вселенной»?

Не менее важный общий принцип – закон полярности в музыке и в жизни. Противоположность мажора и минора часто сравнивают с мужским и женским началами (всегда ли правомерно – оставим вопрос открытым), а естественные для них «размолвка» и «примирение» в музыкальной области выражается в смене диссонанса и консонанса. Уже Шопенгауэр в основу метафизики музыки<sup>14</sup> кладет утверждение: «Последовательность одних только консонантных аккордов была бы перенасыщенной, утомительной и пустой, подобно апатии, к которой приводит удовлетворение всех желаний. Поэтому необходимо вводить диссонансы, хотя они порождают тревогу и неприятны, но лишь для того, чтобы при надлежащей подготовке снова их разрешить в консонансах». «Чем больше человек художественно совершенствует свое ощущение жизни, тем больше интересуется его также и дисгармония – чтобы ее устранить», – говорится во «Фрагментах» Новалиса. Без сомнения, в музыкальной философии жизни Герман Кейзерлинг во многом опирается на Шопенгауэра, но он расширяет и углубляет его выводы, особенно с этической стороны. В своем труде «Возрождение» [5] Кейзерлинг усматривает гармонию в том, что связывает между собой разные события на протяжении всего развития человечества, в мелодии – осуществление единства во времени. Судьба – это мелодия жизни, событие – отдельный такт в мелодии жизни. «Но каждая отдельная жизнь представляет собой отдельный такт в мелодиях и симфониях более высокого порядка, и так может продолжаться до бесконечности». Кейзерлинг сравнивает временную последовательность событий жизни с соответствующим процессом при звучании мелодии. Но тот, чье сознание остается централизованным в основном мотиве музыки, никогда не разочаруется. Ведь если даже человеку неведома

<sup>13</sup> Таттва – в индуистской метафизике – изначальная субстанция, первоэлемент.

<sup>14</sup> Собр. соч. под ред. Гризебаха, т. II.

мелодичная связь жизни, всякую неожиданность он все равно переживает спокойно, считая ее наполненной смыслом. Кейзерлинг продолжает: «Здесь коренится счастье тех, кто знает о Боге и верит в его провидение». Что означает: кто верит в гармоничность мелодии жизни со всеми ее тематическими вариантами, тот в результате обретает уверенность в том, что неожиданные благозвучия и яркие диссонансы – тоже необходимый компонент музыки жизни, но нам недостает способности видеть их во взаимосвязи целого, которой обладает только Творец мелодии жизни. Для людей к этому добавляется еще и задача изменить себя в пределах той мелодии, которая воплощается ими, потому что стремление выйти за рамки всякого достигнутого состояния составляет часть их существа. И еще одна параллель: «Каждая мелодия конечна, ее завершение одновременно означает ее конец, и за апогеем могут последовать только постепенное затихание и тишина. Так, например, у многих живых существ любовь и смерть совпадают во времени».

Воззрения Кейзерлинга, по-видимому, разделяет также и Рихард Бенц: «Если мир – музыка, то ему необходим не диссонанс, а гармония: диссонанс – это всего лишь переход к гармонии. Если отклонение от основного тона указывает на бесконечно разнообразное стремление воли, находящей удовлетворение в достижении новой гармоничной ступени, то человеческая жизнь и человеческое стремление как таковое, если оно соответствует музыкальной мелодии, непременно должны нести в себе счастье и удовлетворение, а не вечно неудовлетворенное желание и страдание. Иными словами, сущностью жизни и мира предстает нечто иное, нежели то, что распознают органы чувств и разум: в переживании художественного мгновения проявляется звучание гармонии мира, которая, будучи однажды узнанной, будет приветствоваться... Того, кто слышал лишь звук гармонии мира, должно вдохновлять другое: жить, следуя примеру этой гармонии, и стремиться к ней также и в недоступной жизни явлений; насколько это возможно, добиваться ее даже в борьбе с тысячами земных неблагозвучий, в земном диссонансе слышать возвышенную музыку небес и утверждать ее вопреки всему якобы настоящему, героически снова и снова воздействовать на духовный звук вечной радости, замаскированный под кратковременное земное явление» [164, с. 72 и далее].

Связи между жизнью и музыкой столь многочисленны, что едва ли можно усомниться в их общей основе, в их происхождении из одних и тех же высших духовных сфер. Музыка возникла вместе с жизнью, а жизнь – вместе с музыкой. Было бы заманчиво разработать учение о музыкальной гармонии на духовно-биологической основе<sup>15</sup>, если мы будем иметь в виду музыкально-человеческую двусмысленность понятий «подражание» (канон – *canone* – означает не только «петь», но и «предвещать»), «фуга» («бегство», «повторение» – в фуге присутствует несколько голосов, каждый из которых в соответствии со строгими правилами повторяет, в основном или измененном виде, тему – короткую мелодию, проходящую через всю фугу. Вспомним также арию *da capo*, состоящую из трех частей, причем третья часть мелодически повторяет первую) и «основной тон» (к которому должна возвращаться каждая мелодия), подобно «основному тону» жизни. А «наполненная звуками» сама персона (по латыни *per-sonare*)?

А хорошо знакомые музыкальные понятия – не являются ли они отражениями повседневной жизни? Не кажутся ли они нам непосредственно перенесенными из жизни на высокий уровень музыкального искусства? Фермата<sup>16</sup> как знак остановки или задержки, требующий от нас приостановиться посреди жизненного движения для спокойного и недолгого созерцания;

<sup>15</sup> Первое обстоятельное практическое введение в теорию музыки содержится в двух томах работы Анни фон Ланге «Человек, музыка и космос» (Фрейбург: Брейсгау: Изд-во «Новалис», 1956). Оно ведет к переориентации музыкального слуха, звуков и их констелляций (взаимного расположения и взаимодействия) с космических позиций на антропософской основе. Этот богатый мыслями, столь же содержательный, как и интересный, труд следует рекомендовать в качестве практического дополнения к моим научным изысканиям.

<sup>16</sup> Фермата – знак в нотном письме, обозначающий продление ноты или паузы.

синкопа<sup>17</sup>, склоняющая нас к тому, чтобы однажды внутренне воспротивиться привычному ритму жизни; ключ<sup>18</sup>, «открывающий» нам доступ к нашему жизненному пути; гармоничная каденция<sup>19</sup>, ставящая перед нами цель в жизни; ложное заключение, модуляция<sup>20</sup>, заставляющие нас порой избирать отдаленные пути; и многое другое, не в последнюю очередь пауза в музыке и в жизни. Ценность музыки и жизни в том, что они дают простор для творчества. Как это понимать? Как можно вплоть до малейших деталей доказать идентичность музыки и жизни, скажем, на примере паузы?

Празднично одетые толпы поклонников искусства расхаживают в буфетах театров и концертных залов. Им хочется на других посмотреть и себя показать – они обмениваются приветствиями и делятся впечатлениями со знакомыми. После духовных и душевных услад тело тоже требует подкрепления. Есть время на то, чтобы пережить услышанное и настроиться на предстоящее.

Эта неподвижная «пауза» в художественном действе – большой перерыв или антракт.

Можно ли было бы в той же степени ощутить ценность этого перерыва, если бы ему не предшествовало духовное и душевное напряжение? Не эта ли «пауза» возвращает нас обратно к себе, после того как в беззаветном переживании музыкального произведения, сценического действия наше собственное «я» было элиминировано («выключено»)? Снимающий напряжение перерыв является созидательным, потому что позволяет скопить новые силы для достижения поставленных целей. Но он обладает ценностью только тогда, когда в основе его лежит высокий смысл.

Понять смысл перерыва и тем самым отличить его от безделья – задача, которую ставит нам не только искусство, но и жизнь. Во время антракта мысленно еще раз обратимся к только что услышанной симфонии или увертюре. Спросим себя, нужны ли паузы, вставленные между отдельными частями мелодии, и каково их значение. Замолкающий звук инструментов в «раздробленной» вступительной теме увертюры Бетховена «Эгмонт» имеет собственный язык и придает образу народного героя истинную силу и величие. Или же пауза при гибели Эгмонта перед заключительной частью... Или цезуры<sup>21</sup> в увертюре «Леонора» или в увертюрах Вебера перед усилением напряжения, например в «Вольном стрелке», увертюре, которую Фуртвенглер предпочел разделить на три части с помощью длительных пауз. Дело обстоит так, словно все инструменты задерживают дыхание, чтобы своим молчанием усилить в нас напряжение. Такая пауза в музыкальном произведении не только созидательная, но и драматическая.

Нет ни одного подлинного художника, кому была бы неизвестна эта «пауза» в жизни, в которой созидательная энергия убывает и возникает тревожный вопрос, хватит ли таланта еще и для земной жизни, где сомнение и нетерпение отнимают последние творческие силы. Драма таких жизненных пауз нередко переходит в трагедию, в лучшем случае в добровольный отказ, безропотное смирение. В 37 лет, когда впереди была долгая жизнь, Россини отказался от своего творчества, сознавая, что стиль его устарел и противоречил веяниям времени: «Кто рано начинает, тот, по законам природы, должен и рано закончить». Великий французский поэт Поль Валери с 25 до 46 лет не опубликовал ни одной поэтической строчки. Верди считал, что «счет оплачен», уединившись в Санта Агате. Но именно этому перерыву обязаны своим появлением «Отелло» и «Фальстаф». Потрясенный ужасами войны, Райнер Мария Рильке замолк на долгие годы. А затем появилось его главное произведение – «Дунайские элегии». Таким

---

<sup>17</sup> Синкопа – здесь: смещение ритмической опоры (акцента) с сильной доли такта на слабую.

<sup>18</sup> Ключ – здесь: знак, указывающий местоположение ноты (т. е. высотной позиции) на нотном стане. Относительно этой, ключевой, ноты рассчитываются все остальные ноты.

<sup>19</sup> Каденция – здесь: 1) гармонический или мелодический оборот, завершающий музыкальное построение; 2) виртуозное исполнительское соло.

<sup>20</sup> Модуляция – важнейшая категория гармонии (звуковысотной структуры), переход из одной тональности в другую.

<sup>21</sup> Цезура – здесь: пауза в музыкальной мелодии.

образом, жизненная пауза тоже становится творческой, если терпение преодолевает сомнения. Рильке прекрасно выразил это в «Письмах к молодому поэту»: «Родиться может лишь то, что выношено... Нужно смиренно и терпеливо дожидаться часа, когда тебя осенит новая ясность: только это и значит – жить, как должен художник: все равно в творчестве или в понимании... Быть художником это значит: отказаться от расчета и счета... Я учусь этому ежедневно, учусь в страданиях, которым я благодарен: терпение – это всё!» «Пауза» может иметь разную продолжительность – от небольшой «передышки», которую позволяешь сделать себе, наслаждаясь искусством, или в часы напряженной работы, или во время отпуска, до длительных перерывов в духовном и художественном творчестве. Если они приобретают собственный смысл, гармонично включаясь в ритм жизни, если они приводят к тому, что человек начинает вновь размышлять о внутренней «музыке» бытия и, переживая творческий подъем, стремится преобразовать саму жизнь в произведение искусства, то это значит, что и «пауза» выполнила свою важную – созидательную – задачу.

Если хотя бы в главном мы будем руководствоваться убежденностью в том, что в тождестве человеческой и музыкальной жизни таится глубокий смысл, и на следующей ступени нашего познания к своим рассуждениям привлечем других людей, то наш кругозор снова расширится. У нас отнюдь нет заранее намеченной цели не долго думая называть отныне природу источником музыки по причине того, что она обладает «музыкальностью». Нас интересуют исключительно констатации латентных, т. е. скрытых, в окружающем мире музыкальных качеств, которые позволяют нам сделать вывод, что вся наша жизнь буквально пронизана музыкальными потоками, что и в самом деле «дивный лад во всех созданиях дремлет», а звуки наполняют «цветной земной сон». Пожалуй, никто не выразил глубокий смысл этих мыслей точнее, чем Рихард Вагнер, в 1857 г. в письме к принцессе Витгенштейн назвавший музыку формой проявления мелодичного звучания, скрытого во всех реалиях жизни. Благодаря этой форме действительно звучащая музыка раскрывает себя в качестве «глубочайшей ценности мира». Тем самым мы вновь отправляемся в наш трансцендентный, ирреальный мир звуков, который мы за акустической реальностью открываем внутренним взором как духовное царство звуков более высокого уровня.

Но прежде всего природа предоставляет нам достаточно музыкальных реалий, которые наше ухо воспринимает без особых усилий. Отчасти это выражено уже в небольшой «фантазии» в начале главы. Музыка лесов, растений, водоемов! Голоса животного мира! «Все, что звучит в природе, является музыкой, – сказал Гердер, – оно заключает в себе свои элементы и нуждается только в руке, которая сумеет их выманить, в ухе, которое услышит их, и сочувствии, которое будет проявлено к ним. Ни один художник не изобрел звук или не придал ему силу, которая бы не имела в природе или в его инструменте. Но он его нашел и наделил сладкой властью» [6]. К нему присоединяется Новалис: «О, если бы человек понимал внутреннюю музыку природы и чувствовал внешнюю гармонию!» Герхарт Гауптман говорил о темном могущественном ритме в природе: «Мы больше не слышим его! Кто его слышит, тот прорывается к танцующему бытию и ясновидению, к дифирамбу Вселенной».

Музыка природы начинается уже с шума. Это не что иное, как звуковой спектр, который вместо различных звуков представляет собой непрерывную неупорядоченную и несбалансированную последовательность звуков. И тем не менее не будь звуков не было бы и шума. Границы расплывчаты, поэтому психолог Карл Штумпф пришел к выводу: «Шумы имеют также и музыкальные свойства».

В своей нынешней эстетической установке мы, без сомнения, прикладываем более строгий масштаб различения, чем наши предки. Непрерывное звучание [getn] для нас равносильно шуму, но, согласно Гримму, со средневерхненемецким *gedon* связывались музыкальные представления (воззрения, взгляды). Моря, леса, ветры обладали своим «звуком», который персонализировался как характерное проявление сирен, Дикого охотника, водяного, русалок и

других мифологических персонажей. Мы больше не употребляем такое понятие, как «звук ветра» [windeston]. Однако в сказании о Лоэнгрине еще встречается словосочетание «von windes done». (Быть может, отсюда происходит понятие «gedhns» [«говорить впустую, бросать слова на ветер»] в нашей народной речи?) Также и шум обладал ценностью переживания, в которой мы в общем и целом сегодня ему отказываем за исключением устрашающего воздействия при его неожиданном появлении. Действительно ли надо считать достижением то, что первоначальное, наивное чувство музыки природы у нас пропало, что в колыбельной песне волн, в вечернем шепоте ветра, во всем хоре творения мы видим лишь в той или иной степени приближенные к шуму акустические явления?

То, что даже шум движущейся воды обладает музыкальными свойствами, подтвердил цюрихский геолог профессор Альберт Хайм [7, 8]. Он пишет: «Во время экскурсии в Альпах я задал вопрос путешествовавшему вместе со мной музыканту из Цюриха господину Г. Нордману, может ли он в шуме водопадов и горных потоков назвать определенные звуки. Он мне ответил, что слышит две негармонирующие группы звуков, из которых одна звучит как до мажор, а другая скорее как фа. Позднее, когда я находился в горах с моим братом Эрнстом Хаймом, музыкантом, тоже обладающим острым слухом, мы слушали звуки бурлящей воды. При продолжительном пребывании возле нее мы всегда слышали очень ясное и красивое трезвучие до мажор, но к нему примешивалось не входящее в аккорд низкое фа, которое обычно воспринимается как нижняя квинта до. Тожественность звуков всех водопадов настолько нас поразила, что мы решили больше не полагаться на свои наблюдения. В разных местах мы просили людей с музыкальным слухом прислушаться к звучанию водопадов и бурных горных ручьев, к которым мы их приводили, и напеть нам услышанное, заранее не сообщая им о своем результате. То, что они напевали, с помощью специального прибора переводилось в ноты, и оказалось, что все они слышали те же самые звуки, что и мы. Если течение очень бурное, то проще всего различить фа, а если оно более слабое – до».

Как ни странно, эти наблюдения не нашли отклика среди специалистов, хотя они могли бы обогатить наши знания о происхождении музыки и стать поводом к пересмотру общепринятых представлений о том, что природа не способна производить фиксируемые звуки или что трезвучие якобы не может считаться народным наследием, потому что терция была признана в музыке только примерно в 1300 г. в качестве поначалу еще «несовершенного» консонанса. В связи с этим Альберт Хайм отмечает: «Если на берегу шумного водоема попытаться спеть песню в иной тональности, нежели до мажор, то возникают очень неприятные диссонансы с шумом воды. Не отдавая себе в том отчета, никто не будет петь, находясь рядом с шумящей водой, иначе, чем в тональности до мажор, или, если поток очень громкий, в тональности фа мажор, – петь в другой тональности можно только намеренно. Естественно, здесь напрашивается правомерный вопрос: не сделал ли человек ноту до отправной точкой собственной музыки из-за того, что он слышал ее в шуме воды?»

Хайм записал множество гармоний<sup>22</sup> воды, в том числе звучание Переднего Рейна возле моста ниже Тронса:

<sup>22</sup> Гармония – здесь: объединение звуков в созвучие и их закономерное последование.



Если сыграть этот аккорд на пианино в тремоло<sup>23</sup>, то это действительно напоминает нам шум водопада.

Если сохранить гармонию баса и слегка видоизменить высокие звуки, то получится следующий мотив:



Человек, который разбирается в музыке, сразу узнает, что это – так называемая «Пастушья песня» после грозы в «Пасторальной симфонии» Бетховена. До потери слуха Бетховен часто приходил к журчащему ручью возле Хайлигенштадта. Воспоминания о жизни в этом небольшом городке вдохновляли его творческую фантазию. Да и остальные части этой симфонии природы звучат в фа мажоре!

Но это фа все-таки покажется нам слишком странным, если ему не уделить особого внимания. Уже в древнейшей китайской философии музыки оно играет важную роль в качестве основного тона. Оно имело название «желтый колокольчик» и, согласно Тимусу [10], считалось «произошедшим от земли», т. е. звуком земли. Независимо от изменений высоты звука на протяжении тысячелетий ноте фа вплоть до сегодняшнего дня присуще внешнее свойство земного, связанности с природой. Бетховен не был единственным, кто выразил голоса природы в тональности фа мажор (ср. многочисленные примеры у Дубицкого). И почему в начале второго акта «Тристана» рожки с их символикой леса звучно вступают в тональности фа? Что это – случайность или мы обнаруживаем здесь взаимосвязь, которую, благодаря предшествующим рассуждениям, теперь нам понять чуть проще? Является ли фа «основным тоном» природы,

<sup>23</sup> Тремоло – многократное быстрое повторение одного звука или последования из нескольких звуков.

с которым должен образовывать «гармоничный» интервал «собственный звук» человека, его «индивидуальный тон»? Является ли нота фа «звуком, звучащим сквозь все звуки», «дремлющим во всех созданиях», быть может, и вовсе «абстрактным звуком»?

Обратимся наряду со всем прочим и к тайным учениям. В музыкальной эзотерике фа означает откровение Христа как Сына Божьего, тогда как Сам Бог обнаруживает Себя в до. Земная миссия Христа перенеслась на звук фа в качестве «основного тона» земли [11].

Что говорит нам теософия? «Творческая энергия в своей непрерывной преобразующей работе порождает цвета, звуки и числа в форме колебаний-мелодий, которые соединяют и разделяют атомы и молекулы. Хотя по отдельности мы этого не видим и не слышим, то, что объединяется в целое, становится для нас слышимым на материальном уровне. Это и есть то, что китайцы называют великим звуком. По признанию науки, это еще и действительный основной тон природы, который музыкантами принимается за среднее фа на клавиатуре пианино. Мы отчетливо его слышим в голосах природы – в шуме океана, в шелесте листвы леса, в гуле большого города, в ветре, в грозе и в буре – словом, во всем том, что обладает в природе голосом или производит звук. Для слуха каждого, кто внимает, это достигает кульминации в единственном, определенном звуке бесценной эталонной настройки, которая, как уже говорилось, представляет собой ноту фа диатонической шкалы» [4, с. 463 и далее].

Много лет тому назад я опубликовал газетную статью на эту тему и получил множество писем от читателей, которые, как они утверждали, повсюду в природе обнаруживали таинственный звук фа: в полете насекомых, в жужжании пчелиного роя, в скрипе деревьев и прочих шумах. Будет ли когда-нибудь без остатка разгадана тайна «основного тона» природы?

Здесь небезынтересно сравнение с антропософической точкой зрения. Уже упомянутая Анни фон Ланге в первом томе своего «Учения об интервалах» [23, с. 148] с позиции гуманитарных наук дает любопытное объяснение звука фа и его происхождения:

«В звуке фа всегда угадываются два аспекта: с одной стороны, прекрасное внутреннее тепло, но оно скрыто своего рода кристаллическим затвердением. Треугольник с вершиной внизу или сворачивающаяся спираль с ярко выраженным центром (sic!)<sup>24</sup> – таковы основные обнаруженные формы движения при переживании этого звука. Здесь возникает догадка о жертве, которая заключает в себе одновременно величайшую любовь и прохождение смерти. Это несомненный захват земли (sic!), но также и прохождение через мир твердой материи. С позиции последней это означает завершение, состояние покоя, в которое выливается любое движение. Но с позиции жертвы там скрыто живет последний духовный принцип. Наверное, это было также причиной того, почему в Средневековье звук фа считался звуком Голгофы, звуком Христа (sic!)».

Безусловно, отношения между человеком и «водной гармонией» этими сведениями далеко не исчерпываются. Насколько позволяют судить скудные источники, их можно проследить до глубокой древности. Доктор Йозеф Эннемозер [152, с. 721] ссылается на сведения римского писателя Помпония о британском острове Сене (но, может быть, все же имелось в виду античное поселение Сена Галлика в Анконе!). «Этот остров был очень знаменит тем, что на нем находился оракул галльского бога. Его девять настоятельница, давших обет вечного целомудрия, зовутся галлицийками. Считается, что они обладают особыми умениями, а именно своим пением волнуют море и порождают ветры...» И дальше, о способах предсказания у кимвров<sup>25</sup>, «самое удивительное из которых – когда они приходят в экстаз от шума и завихрений воды и пророчествуют. Таким образом, глаза и уши, да и нервы вообще реагируют и настроены (!) на таинственную мелодию, что наводит на мысль об обворожительных нереидах, нимфах и

---

<sup>24</sup> Sic – так, именно таким образом (употребляется после того слова, которое автор желает особенно подчеркнуть).

<sup>25</sup> Кимвры (лат. Cimbri) – древнегерманское племя, знаменитое своим упорством и мужеством в борьбе с римлянами за свою свободу.

русалках. Это, возможно, могло бы быть даже средством лечения многих нервных болезней и превосходным способом привести склоняющихся к дремоте людей в состояние большей ясности ума, что, и в самом деле, подтверждают некоторые опыты» [152, с. 725].

Завершим размышления о звуках, происходящих из водной стихии, замечанием Рихарда Поля [12]:

«Элементарные голоса неорганической природы таинственны по своему происхождению, загадочны в своем проявлении. Не порожденные человеком и недоступные для него, они возникают внешне случайно и исчезают, как призраки. Они существовали с самого начала и вместе с Божьим Духом парили над водой, громко провозглашая власть природы согласно вечному закону: „Двигайся“». (Можно ли мне по этому случаю еще раз напомнить о моей «фантазии» в начале этой главы?)

В нашем исследовании чудесных звуков природы мы еще познакомимся с несколькими таинственными «элементарными голосами» оккультного характера. Но сейчас все-таки мы обратимся, пожалуй, к наиболее важным музыкальным звукам природы, к голосам птиц.

Задолго до того как приходит весна, приветственным кличем, состоящим из трех тонов, одна небольшая птичка сообщает о ее наступлении. Это лазоревка, которая, к сожалению, все реже встречается в городах. Ее ликующее «цициби» Антон Брукнер включил в качестве побочной темы в первую часть своей четвертой симфонии и сам спел те три слога, которые в народной речи приписываются весеннему пению синиц. Издавна – с древнейшего «Летнего канона» XIII в., где слышится крик кукушки, и «Соловья» Жаннекена (около 1600 г.) – и до современных композиторов, таких как Герман Цильхер, Хайнц Тиссен, Армин Кнаб, сочинивших немало произведений благодаря «песням» черного дрозда, пение птиц стимулировало творческую фантазию людей.

«Здесь я написал сцену у ручья, – сказал Бетховен своему другу Шиндлеру при посещении Хайлигенштадта, где он сочинил пасторальную симфонию, – и там, в вышине, овсянки, перепела, соловьи и кукушки сочиняли музыку вместе со мной». В «Лесной птице» из оперы Вагнера «Зигфрид» мы узнаем овсянку, иволгу, жаворонков, соловья и прежде всего черного дрозда, который ранее вдохновил Байройтера на создание «Лесной птицы». Соловей встречается в опере и симфоническом сочинении Стравинского, а итальянский импрессионист Отторино Респиги не побоялся включить в свою симфонию «Пинии Рима» звуковую запись с пением соловьев, сопровождавшую партию скрипок.

Действительно ли птицы, как выразился Бетховен, «сочиняли вместе с ним»? Можно ли допустить наличие у них музыкального чувства, более того, творческих способностей? Даже если принять во внимание, что певчим птицам «темперированное<sup>26</sup> настроение» неизвестно и что человек зачастую вкладывает в пение птиц больше смысла и чувств, чем слышит, тем не менее их необыкновенная способность создавать самый настоящий мотив на основе двух и трех тональностей снова и снова нас озадачивает. В этом отношении самой одаренной птицей является черный дрозд. Количество его мотивов исчисляется тысячами, многие исследователи, в частности профессор Бернхард Гофман, и композиторы, например Хайнц Тиссен, записали сотни переливов черного дрозда, имеющих бесчисленное множество разных форм. Кроме того, можно считать, что черный дрозд изобрел додекафоническую музыку задолго до того, как это стилевое направление было подхвачено современными композиторами. Но нередко в песне дрозда можно услышать и абсолютно чистые трезвучия. Он способен точно выводить звуковые скачки диапазоном в полторы октавы. В песнях черного дрозда Тиссен узнал не только мотивы музыки Моцарта, но и, вне всяких сомнений, первую тему из финальной части Концерта для скрипки Бетховена. Однако пернатый композитор позволил себе улучшить сочинение своего великого «коллеги» и встроить в тонический регистр доминантное воздействие.

---

<sup>26</sup> Темперированный – с точно установленной высотой и количеством тонов.

С незапамятных времен черный дрозд пел свои песни, прежде чем человек обратил внимание на его мелодии и в той или иной степени неосознанно стал пользоваться его творческими изысканиями. Многие утверждали, что собственная звуковая система человека ограничена и материал звуков рано или поздно будет исчерпан. Но когда мы слушаем голоса природы, становится ясно, что музыкальная фантазия не знает преград. Размышляя над «концертным» даром дрозда, который совершенствуется в непрерывном упражнении, Тиссен делает еще один вывод: «Его несомненная слуховая способность и умение отдаться чувству служат укором для иных молодых людей, избирающих профессию музыканта, но уже при простом восприятии и напевании предложенной мелодии уступающих в музыкальности черному дрозду, который не ограничивается этим стимулом, а продолжает сочинять самостоятельно».

К этому можно добавить некоторые наблюдения музыковеда доктора Карла Шторка [20]:

«Еще важнее, что отдельная птица не только имеет в своем арсенале различные мелодии, но и напевает эти мелодии по-разному. Например, соловей все время создает новые вариации, и даже, казалось бы, всегда одинаковый крик кукушки колеблется в диапазоне около пяти полутонов. С понятием обучения искусству согласуется также влияние хороших учителей. В любом саду каждой весной можно услышать, как молодые черные дрозды, которые с трудом, да и то фальшиво, извлекают лишь один такт, учатся на примере лучших певцов. Однако наряду с истинными художниками, такими как благородный зяблик, жаворонок, малиновка, соловей обыкновенный, певчий дрозд, черный дрозд и дряба, имеются также и мастера подражания. Общеизвестно, что некоторые птицы учатся мелодиям у человека. Но скворец подражает также голосам других птиц, в заимствовании фраз и мелодий сорокопуд-жулан может посостязаться с любым современным опереточным композитором, а веселый дрозд-пересмешник умеет настолько точно имитировать пение других птиц, что может ввести в заблуждение даже опытного орнитолога. На пение птиц оказывают влияние окружающая обстановка и время года: та же самая птица в горах поет иначе, чем на равнине, в безлюдном лесу по-иному, чем в саду вблизи человека, на свободе иначе, чем в неволе, осенью по-иному, чем весной. Это противоречит представлению о механическом поведении птиц и скорее свидетельствует о художественном характере их пения. Можно ли пение птиц соотнести с нашей нынешней музыкальной системой звуков, особого значения не имеет. Неоднократно сообщалось о совершенно удивительных случаях, например, Заппер установил использование мажорного трезвучия у 30 птиц из 87 в девственных лесах Гватемалы».

Опять же представляется опрометчивым полагать вместе с Дарвином, что непосредственным предшественником человеческой музыки явилось пение птиц. Несомненно, они послужили стимулом, пробудив естественную потребность человека – стремление подражать. Однако музыка зародилась в совершенно другой, более высокой, области. Водные же гармонии, птичьи голоса и многочисленные необычные акустические явления на нашей земле – это явления высших духовных порядков из космических сфер.

Чувствительные люди, которые, по словам Фридриха Шлегеля, умеют «тайно внимать», воспринимают природу как музыку, подобно всемирно известному скрипачу Фрицу Крейслеру. Он пишет:

«Я улаждаю мой слух музыкой леса, и она придает мне новые силы, когда все прочие звуки утратили надо мной свою власть. Вот средство, которое всегда исцеляет. Ветер – основной тон для многих музыкальных звуков природы. Можно даже различить разные звуки, которые он порождает в различных злаках. Глубокий голос пшеницы, к примеру, может показаться нам басом певца, более высокий звук ячменя – сопрано певицы, а более резкий, но приятный звук овса – иногда тенором, иногда светлым голосом мальчика, поющего на клиросе. Но бывают также периоды, когда ни одна музыка в мире не кажется столь прекрасной, как полная тишина. Когда вокруг тишина, пробуждается внутренняя гармония, и в такие мгновения ты способен постичь гармонию сфер» (газета «Dresdner Nachrichten» от 29.12.1924).

Жорж Кастнер обращает внимание на своеобразный звук камышей на Зюльте, который при легком дуновении воздуха позволяет услышать шуршание, которое в прежние времена своим сходством со звуком дудок обращало в бегство суеверных мореплавателей [12]. Кастнер и другие авторы сообщают о необъяснимых звуках, которые «скитаются» по Пиренеям и напоминают звуки эоловой арфы. Путешественники рассказывают о странных звуках барабанного боя в Персии. Возможно, речь идет об акустическом явлении, сходном с «перекатывающимся песком» на горе Синай, который издает звук, или «поющей горой» Рег-Раван в Кабуле. В горах Алтая, в совершенно пустынных и безжизненных местностях, Марко Поло слышал своеобразные приятные звуки, которые словно доносились с неба. Загадочные голоса можно услышать на некоторых шведских озерах – явление, известное под названием «феномен погоды у озера».

Не менее важными создателями звуков, являются поющие камни – фонолиты. В середине XIX столетия один английский гранильщик наблюдал, что отдельные виды горной породы издавали отчетливый звук при проковке молотом. При этом высота звука изменялась с увеличением размера камней. Поскольку гранильщик немного разобрался в музыке, он расставил их по порядку по образцу клавиатуры и мог правильно сыграть мелодию, выстукивая по своей «каменной гармонике» молоточками. В 1841 г. изобретатель Ричардсон продемонстрировал в Королевской музыкальной библиотеке в Лондоне новый инструмент из камней. Фонолиты – это изверженная горная порода третичного периода. Для музицирования особенно подходят базальтовые соединения. Еще много тысячелетий тому назад в Китае использовались каменные гонги, так называемые «кинги». А «из самого благородного камня йю делали нио-кинг, на котором имел право играть лишь император» [13]. Музыкальный инструмент, сделанный из камней, называющийся «кромог», еще и сегодня встречается на Борнео. О поющих скалах на берегу реки Ориноко сообщал в свое время Александр фон Гумбольдт. Сто лет назад, как пишет Кастнер, при ударе по каменному блоку во дворе Парижской консерватории раздавалось полное трезвучие фа мажор (опять фа!). Практического значения, несмотря на самые разные попытки популяризировать ее, каменная гармоника не приобрела. В 1837 г. Франц Вебер продемонстрировал в Вене музыкальный инструмент, сделанный из алебастровых<sup>27</sup> дисков, получивший несколько неблагозвучное название «литокимбалон». В 1833 г. на Амстердамской выставке Будре представил кремниевое пианино. В конце XIX в. в варьете пять братьев Боцца музицировали на булыжниках. Затем этот странный инструмент навсегда исчез. Но самый яркий пример звучащих камней – колоссы Мемнона в Египте. Каждое утро огромный колосс приветствовал первый луч солнца вибрирующим звуком, похожим на колебание струны арфы, который возникал из-за резкой разницы температур на рассвете. Колосс Мемнона давно умолк. Мы не знаем, ни как возникали ее звуки, ни причину того, почему она замолчала. «Поющие камни» относятся к числу многочисленных неразгаданных тайн в необъяснимой книге природы.

В 1880 г. один охотник во время прогулки обнаружил «поющую долину». В небольшом очерке [14] он подробно описывает, как в совершенно безлюдной местности поблизости от Тронек-кена рядом с ним настолько отчетливо раздавались «компактные» звуки органа и арфы, что, казалось, он мог схватить их рукой. Это всегда были одни и те же звуки, одинаковые по высоте: «Ощущение, будто по воздуху что-то движется, что-то невидимое, непостижимое, что-то иллюзорное и вместе с тем реальное. Описать это словами невозможно. В прозрачных, едва заметно вибрирующих волнах между мной и мистической стеной непрерывно перемещались стонущие звуки, и я с удивлением ощущал полную их независимость. Каждый звук придерживался своего собственного пути, и каждый раз я мог подтвердить это рукой. Местоположение звука – его расстояние по горизонтали и вертикали – можно было легко определить. Я полно-

<sup>27</sup> Алебастр – здесь: минерал кальцит.

стью убежден, что при благоприятных условиях под таким звуком можно было бы пройти!» Насколько я знаю, этот феномен объяснения не нашел.

В 1783 г. голландец Хаафнер отправился в пешее путешествие по непроходимым лесам Цейлона. Он заночевал в гроте, но спать ему помешали голоса, обрушившиеся на него одновременно со всех сторон: «Больше ста голосов кричали, ревели вокруг него, такие ужасно странные и необычные, что бедный голландец закрыл уши руками... Позднее он слышал от туземцев, что голоса принадлежат злым духам, изгнанным в эти места» [12, с. 26 и далее].

В 1740 г. гамбургский музыковед Иоганн Маттесон, друг Генделя, внесший большой вклад в историю музыки, написал труд «Нечто новое под солнцем! Или Подземный концерт утесов в Норвегии, подтвержденный достоверными свидетельствами очевидцев». Это произведение опубликовано в «Музыкальной библиотеке» Лоренца Мицлера (т. II, Лейпциг, 1743). Свидетелем произошедшего стал городской музыкант Генрих Мейер из Христиании, которой управлял, согласно поставленной подписи, «генерал и комендант Бертух». А среди оригинальных манускриптов под грифом «Совершенно секретно (музыка) [Mus. ms. theor.]. 1215», которыми владела тогдашняя Берлинская государственная библиотека, я обнаружил запись, сделанную от имени генерала, «который собственноручно подтвердил это своей подписью».

В ней сообщается, что некие крестьянин, кантор<sup>28</sup> и органист слышали в полночь странный концерт, который доносился до них из подземных глубин утеса. Сначала было вступление на органе, а затем заиграл весь оркестр. Образец оригинального стиля Генриха Мейера: «После того как мы там пробыли очень долго, / органист стал возмущаться этими невидимыми музыкантами и подземными виртуозами, / и у него вырвались слова: „Эй! Если вы от БОГА, / то дайте на вас посмотреть, но если от дьявола, / то прекратите“. Сразу же стало тихо, / органист упал навзничь, / словно его свалил удар, / его нос и рот были в пене. В таком состоянии мы отнесли его в дом крестьянина... То, что я здесь написал, – чистая правда, / а мелодию в утесе, / рядом с городом Берген в Норвегии, / я слышал собственными ушами, / да и у других она тоже прочно засела в памяти: удостоверяю моей рукой».

К этому же относится и второе письмо, в котором многочисленные свидетели сообщают о поведении подземных существ на одном из островов в провинции Бергенхуус. Их описывают как маленьких проворных человечков, или карликов: «Их свечи и фонари совсем синие / и горят очень ярко. Обычное их жилище – в горах, / больших каменных расщелинах, / подземных гротах / и им подобных местах. Я также слышал / вместе со многими другими людьми / их музыку, / которая состояла из игры на губных гармошках / лангелёке [по-видимому, ланглейке, норвежском щипковом инструменте со стальными струнами], скрипках и особого пения человеческим голосом, / но это пение нельзя было разобрать, / и оно доносилось до ушей как бормотание, сопровождавшее пастуший танец». Письмо подписано майором и комендантом крепости Аггерхуус К. Бартом и уже упомянутым генералом Бертухом, который дополняет: «Но самое удивительное – что большинство этих концертов слышат в ночь перед Рождеством люди, / живущие вблизи здешней скалистой местности / и, так сказать, под утесами, / где никого не видать / и где не найдешь ни дома, / ни дверей, / ни дымовой трубы». И по поводу обоих писем: «Все, что там говорится, / чистая правда. Вы, господа мировые ученые, / исследуйте это чудо...»

Пожалуй, никто не смог бы откликнуться на данное приглашение, ибо, несмотря на все свидетельства, «мировой ученый» все же не принимает всерьез подобные сообщения, а «лишь прозаически над ними смеется», как добавляет издатель этих документов Иоганн Маттесон. Однако слушатели запомнили и записали подземную музыку, услышанную в утесах, а впоследствии она была обнародована. Вот эта мелодия подземных музыкантов:

<sup>28</sup> Кантор – здесь: 1) певчий в католической церкви; или 2) учитель музыки, дирижер хора, композитор в протестантской церкви.



Мелодия, имеющая тональность ля мажор, очевидно, несколько по-дилетантски записана в ре мажоре. Она целиком основывается на доминанте, которая при исполнении могла бы звучать как верхняя нота органа. Обращают на себя внимание четыре четверти ми, выпадающие из рамок. Не развеял ли ветер у слушателя промежуточные звуки? В остальном мелодия каких-либо сверхъестественных признаков не имеет, она представлена в безупречной мажорной тональности, и, особенно принимая во внимание заключительные такты, ее можно было бы считать народным норвежским спрингдансом<sup>29</sup>. Но оба такта, повторяющиеся в форте и пиано, соответствуют тогдашней художественной моде. Это «эхо» довольно часто встречается у Глюка, Генделя, Рейттера, учителя Гайдна. Каким образом «подземные люди» узнали о современном музыкальном стиле?! Если попытаться дать этому объяснение, то, пожалуй, здесь придется часто высказываемое в данной книге предположение, что такие мелодии создавались в душе самих слушателей и для их возникновения требовался лишь внешний повод со стороны высших духовных сил, таинственным образом вторгающихся в жизнь человека.

Это же, вероятно, относится и к странному переживанию шведского поэта Вернера фон Хейденштама. Непонятно лишь то, как несколько человек, находившихся в разных комнатах, одновременно слышали необычную музыку, которая раздавалась из угла комнаты, перемещалась по кабинету художника и, видимо, производилась неизвестным старинным инструментом, похожим на арфу. Чуть ли не каждую ночь эта музыка «растекалась» по комнате, а затем исчезала сквозь стену. Поэт послал записанную им мелодию композитору Гёсте Гейеру. Тот установил, что она основывалась на старинной церковной тональности, миксолидийской, о которой ни Хейденштам, ни члены его семьи не имели ни малейшего представления. Это происшествие Гёста Гейер описал в своей книге о «музыкальных проблемах». Впервые ноты этой мелодии были опубликованы Вильгельмом Вирховом в австрийском музыкальном журнале «Меркер» (вып. 5, с. 331), затем в «Новом музыкальном журнале» (1914, № 25), и наконец, Людвиг Розенбергер включил их в свой сборник [15]. Вирхов опубликовал также письмо Хейденштама, в котором удостоверялась правдивость событий и содержалось следующее замечание: «Хочу особо отметить, что я совершенно не верю в привидения. Я полагаю, что мертвые, и в самом деле, действительно мертвы. Слышимые (sic!) природные звуки, не принадлежащие человеку, например, во время грозы или шум моря, все до единого следуют определенной логике, как в примитивной гамме. Также и звуки, которые можно услышать при лихорадке, обладают своей музыкальной логикой, подобно старинной мессе. Но, пожалуй, это вряд ли что-нибудь объяс-

<sup>29</sup> Спрингданс – один из старинных норвежских танцев, получивший свое название за особый стиль исполнения – вприпрыжку.

няет, потому что ни один человек не был болен, буря не бушевала, а источник звуков установить было невозможно».

Не следует ли признать правоту Андреаса Веркмейстера, одного из самых образованных людей своего времени, который в 1707 г. писал: «По моему мнению, / своей цели музыка тоже пока не достигла / и в ней скрываются еще многие тайны, / какие БОГ полностью откроет своим детям в свое время, / потом, / в вечной жизни».

В своем «путешествии» по царству реальных звуков природы мы подошли к одной из границ, где человеческий разум обычно терпит фиаско. Как уже говорилось, границы миров расплывчаты, и у нас еще не раз будет возможность убедиться в том, что от ирреального, абстрактного мира звуков нас, в сущности, отделяет лишь тонкая, прозрачная стена. Чтобы попасть в эту область – в царство неслышимой, по словам Вагнера, «латентной» музыки, «с чьей помощью впервые открывается глубинное значение мира», – на нашем пути познания нам требуется сделать лишь один шаг. И «мир начинает петь, надо только найти волшебное слово». И нельзя сказать, что это волшебное слово нам совсем неизвестно. Им может быть только число.

Представим себе, что мы держим в руках неизвестный музыкальный инструмент. Он не звучит, да и не может звучать, потому что для этого у него нет акустических предпосылок – резонатора и струн. И все же мы не сомневаемся, что это действительно музыкальный инструмент. Мы узнаем это по определенным пропорциям грифа, на котором натянуты струны, или по расположению высверленных звуковых отверстий в стволе духового инструмента. Иными словами, если бы он был предназначен для извлечения звука и снабжен струнами, то мы сразу могли бы рассчитать, что целая струна способна издавать основной тон, половина струны – октаву от основного тона, струна, укороченная на одну треть, – квинту и т. д. Нам не составило бы труда перенести свой опыт, приобретенный при игре на привычных музыкальных инструментах, на этот неизвестный инструмент, звучания которого мы не слышали. И если мы положим в основу своих рассуждений известный ряд отношений 1:2:3:4 и т. д., равный основному тону, октаве, квинте, кварте и т. д., то мы могли бы представить себе, как может звучать этот инструмент, и знатоку музыки это представление могло бы даже заменить настоящую игру на нем. Но разве знаток музыки не способен с помощью музыкального воображения «услышать» звучание несуществующего инструмента? Ведь ему достаточно иметь сведения о натуральном строе, чтобы знать: 2:3 – это квинта, 4:5 – терция, 8:9 – целый тон. Иначе говоря, все, что в пространственных пропорциях упорядочено в соответствии с этим строем, для него начинает звучать, ибо музыкант может в уме сразу образовать последовательность звуков квинты, терции и секунды. Для него «дивный лад во всех созданиях дремлет». Числа дают ему также сведения о том, гармоничен ли лад или он диссонирует.

Между числом и звуком существует «психический» контакт. Тон, который воспринимает наше ухо, – это воздействие колебаний, воспринимаемых нами как звук, которые можно посчитать. Последовательность звуков – это доступное измерению соотношение различных коэффициентов колебаний. Лейбниц объяснял музыку как бессознательный счет души (*exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*). Шопенгауэр признает за ним – если отступить от эстетической стороны – правоту. Эдуард фон Гартман ввел понятие «математически привлекательного». Таким образом, единство разнообразного, регулярность, единообразие, симметрия – это понятия, принадлежащие как искусству, так и жизни, как миру идеальному, так и миру материальному. Правда, симметричный предмет еще не есть «музыка», но, пожалуй, он таит в себе духовные предпосылки для музыкального воплощения. Многочисленные отмеченные нами связи между музыкой и природой позволяют сделать вывод, что в этих сферах действуют одни и те же или, по меньшей мере, аналогичные законы. Генрих Фрилинг призывает «видеть повсюду законы музыки» [16]. «Таким образом, тайна творческого замысла раскрывается не как некая числовая схема, а как музыка! Если бы мы от природы не были

зависимы от нашего зрения, от видения мира, то, вероятно, мы всюду бы слышали звук» [Там же, с. 140].

Стоит напомнить богатые смыслом слова Э.Т.А. Гофмана: «Музыканта, т. е. того, чья душа и сознание отчетливо и ясно воспринимают музыку, повсюду омывают мелодия и гармония. Когда музыкант говорит, что цвета, запахи, лучи являются ему в виде звуков, а в их переплетении он видит чудесный концерт, – это не просто образное сравнение, не аллегория. Подобно тому как слух, по выражению одного остроумного физика, – это „зрение изнутри“, точно так же для музыканта зрение становится слухом изнутри, т. е. самым сокровенным сознанием музыки, которая, вибрируя в унисон с его душой, звучит из всего, что видят его глаза» [145, с. 46].

Теперь, чтобы показать «музыкальную» структуру картины мира, подтвердить наличие повсюду гармоничных отношений и привести в «созвучие» законы музыки с планом творения, потребуются знания математики, физики, биологии и философии. Систематизацией и интеграцией этих знаний мы обязаны прежде всего, пожалуй, Гансу Кайзеру. Его многочисленные работы в этой области распроданы, и приобрести их едва ли возможно. Кто незнаком с истоками его идей, тот будет, наверное, удивлен отдельными результатами его исследований, которые изложены в завоевавшей большую популярность книге «Слушание» («Akroasis») [17]. Например, вывод о том, что «в первых структурных элементах материи содержатся и воздействуют на них душевные формы, которые присутствуют в глубинах нашего подсознания и позволяют нам переживать мир звуков в горе и в радости». Кайзер говорит о «психическом резонансе человека с материей» при образовании кристаллов, в которых он обнаруживает типичный тройной шаг музыкальной каденции. Радиусы различных зон в недрах земли создают отношение трезвучия – «Земли могучий аккорд!» Цифра пять как видообразующая константа царства растений в соотношении с цифрой три (лепестки цветка имеют пять частей, пестики – три) позволяет распознать формы «терция – квинта». Числовые пропорции звука, по-видимому, также имеют важное сходство с пропорциями форменных элементов фигуры человека. Знатоку музыки мир, и в самом деле, представляется музыкой. «Но у того, кому выпадет милость увидеть божественное и услышать мелодию творения, сперва должно гореть сердце от любви и восторга». Фрилинг, часто ссылающийся на Кайзера, делает вывод [16, с. 140]:

«Тогда музыка была бы чудесной кристаллической формой со всеми ее вариациями, музыкой были бы узоры на ирисах и алоэ, на крыльях бабочки и перьях птиц, музыкой была бы чистая, как кристалл, форма диатомовых водорослей и простейших, и наконец, музыкой был бы даже план строения животных и растений. Разве что, обращаясь к этим богатым формами группам, мы всегда должны иметь в виду первообраз, который в них проявляется и который также необходим для художественного творчества, потому что искусство должно объяснять мир, позволяя нам переживать первообраз...»

Завершим обсуждение этой темы еще одним особенно интересным примером. Музыкой являются произведения архитектуры – у них есть собственные мелодии!

Романтик Фридрих Шлегель сказал, что архитектура – это застывшая музыка. Гёте подхватил эту мысль в своих «Максимах и рефлексиях», назвав архитектуру замолкшей музыкой. А затем приходит прекрасное видение Орфея: скалы следуют за звуками лиры, оформляются «в ритмичных слоях» – «звуки затихают, но гармония остается». А во второй части астролог говорит о поющих колоннах: «И дивный храм как будто весь поет». Имеем ли мы здесь дело лишь с поэтическими фантазиями или же великие сооружения античности действительно основываются на пропорциях музыкальной гармонии?

То, что античные архитекторы не только знали натуральный строй (возникший из пифагорейского строя), но и использовали его в качестве строительной меры, следует из таких древних трудов, как «Десять книг об архитектуре» римлянина Витрувия, жившего в I столетии н. э.

В первых же строках он требует от архитектора: «... Он должен понимать музыку, тем самым он будет владеть знанием канонического исчисления звуков и их математических соотношений» [19].

Число ученых, исследовавших взаимосвязь музыки и архитектуры, весьма велико. Готфрид Земпер предполагает, что в творческий период VI в. до н. э. в Греции под влиянием учения о гармонии (имевшего как музыкальное, так и космическое обоснование) произошло преобразование архитектурного стиля, приведшее к появлению дорического стиля. Подлинные документы до нас не дошли, но согласно легендам и мифам, фронтоны Парфенона в Афинах и Пантеона в Риме представляли собой музыкальные обращения к богам. Софисты утверждали, что архитектура – это не что иное, как гармоничное сообщение восприимчивому разуму, если она, верная самой себе, имеет божественное происхождение.

Музицирующие здания, сооружения, в основе которых лежит собственная мелодия... Не абсурдна ли эта мысль? Но факты говорят сами за себя. Пожалуй, самым необычным в этом отношении является музыкальный секрет обходной галереи вокруг монастырского двора в Сан-Кугате (Каталония), о котором рассказывает Альфонс Кирхгаснер [19]. В день весеннего равноденствия солнечные лучи в определенной последовательности касаются колонн, капители<sup>30</sup> которых украшены фигурами животных. Нужно иметь в виду, что в средневековой мистике каждое животное соответствовало тому или иному музыкальному понятию: павлин – основному тону, бык – второму, коза – третьему, страус – четвертому тону и т. д. Если теперь музыкальные символы капителей перенести в нотную грамоту в той последовательности, в какой на колонны попадает солнце, то получится мелодия гимна, запись которого хранится в библиотеке монастыря. А соединительные детали капителей соответствуют указаниям ритма в рукописи [90].

В книге «Конструктивные формы музыки» Вейдле (которого Эрнст Бюккен цитирует в труде «Дух и форма в музыкальном произведении») установил соответствие между строением дома-резиденции эпохи Возрождения и формой сонат. И только в недавнее время ученые стали заниматься исследованием «музыки» античных сооружений. В первую очередь я имею в виду Ганса Кайзера, написавшего объемный труд, посвященный строениям храма в Пестуме [19]. Если, к примеру, исследователи тщетно задавались вопросом, почему базилика имеет девять колонн на одной стороне и восемнадцать на другой, то Кайзер, ссылаясь на музыкальные пропорции, дает ответ: девять – это число целого звука, восемнадцать – удвоение в октаве, которая в греческой символике включает в себя космос в целом. Это соотношение 1:2, согласно Платону в «Филебе», порождает красоту и силу. Многочисленные изображения, таблицы и нотные примеры доказывают «музыкальную» гармонию трех строений храма в Пестуме.

Эти отнюдь не случайные связи между музыкой и архитектурой убеждают нас в том, что музыкальное искусство не ограничивается исключительно художественным изображением слышимых звуков – скорее, оно далеко простирается в повседневную жизнь и скрыто оказывает на нее свое влияние, хотя этому до сих пор не уделяется достаточного внимания.

Однако такое выявление музыкальных пропорций в архитектуре вовсе не является чем-то новым. Еще в 1702 г. в труде «*Harmonologia musica*» Андреас Веркмейстер исследовал, что говорится о *proportiones*<sup>31</sup> в Ветхом Завете, и при этом установил, что монастырские хижины «и все здания, как велел Бог в Священном Писании, были гармонично построены». В частности, он ссылается на соотношения размеров Ноева ковчега, который насчитывал 300 локтей в длину, 50 локтей в ширину и 30 локтей в высоту. Если мы перенесем эти числа в уменьшенном масштабе на монохорд и применим к музыке, то будем иметь «совершенную гармонию» (т. е.

<sup>30</sup> Капитель – верхняя выразительная часть колонны или пилястры (вертикального выступа стены, условно изображающего колонну), художественно оформленная.

<sup>31</sup> Proportion – 1) пропорция; количественное соотношение; 2) доля, часть; 3) правильное соотношение, правильная соразмерность, пропорциональность; гармония; 4) размер; объем; величина.

мажорное трезвучие!!!) в ключе  $C^{32} g1 e2$ . Могло ли случиться подобное без участия Бога? Я так не считаю. Итак, мы видим, что порядок Бога – это нечто исключительно гармоничное и красивое. От него происходит и наша музыка. Теперь мы можем также отчасти понять, почему музыка приносит человеку радость. Музыка представляет собой нечто упорядоченное и явное, и, таким образом, она есть не что иное, как воплощение Божьей мудрости и порядка. Поэтому, когда через такие многочисленные гармоничные звонкие звуки до слуха человека «доносятся» порядок и мудрость Бога, его Всемилоственного Создателя, а затем они наполняют его сердце и душу, музыка может легко приводить его в состояние радости». В этой связи Веркмейстер указывает, что благодаря нашим собственным музыкальным отношениям (*proportiones*) мы знаем, как достигается «гармония небесного тела». «Если так устроен большой мир, макрокосм, то человек как микрокосм тоже должен иметь родство с ним. Поэтому Пифагор и Платон говорили: „Душа людей – гармония“ – это подтверждают и доказывают не только многочисленные философы. Установлено также, что человек, имеющий правильные пропорции тела и его членов, чувствует музыкальные пропорции...»

Продолжая наш путь по звучащему и готовому звучать внешнему миру, мы можем задать вопрос: действительно ли наш слух в настоящее время характеризуется теми же возможностями, как и тысячи лет назад? Вдруг, наши предки были все-таки более чувствительными, более восприимчивыми к едва заметным ритмическим колебаниям природы, к гармоничным связям, которые мы сегодня, прилагая большие усилия, стремимся вновь установить при помощи вычислений? Быть может, по этой причине на протяжении многих поколений они получали от природы гораздо более мощные импульсы, чем современные люди? Эту гипотезу отстаивает Карл Шторк [20]:

«Теперь мы каждый день узнаем, что у первобытных народов или у цыган осязание или обоняние бесконечно тоньше, чем наше. Почему бы тогда и не слух? Почему бы и этому органу не быть способным воспринимать те стимулы, которые мы, полностью отвыкшие от постоянного контакта с природой, уже не чувствуем? Недавно было доказано, что слепой Гомер был куда более проникательным наблюдателем, созерцавшим природу, чем тысяча филологов, написавших к нему комментарии. Почему наши предки, которым в шуме рощи слышались голоса их богов, не могли воспринимать звуки животных гораздо тоньше, чем кабинетный ученый-музыковед нашего «бумажного» века? Было время, когда человек наивно верил, доверчиво внимал, проникновенно сопереживал, когда детским глазам фантазирующего человечества повсюду виделись существа, исполнявшие эту музыку природы. Там был свирепый Тор, взмахом молота заставлявший содрогаться небо; там в озере сидел водяной и пел песню, которая заставляла смеяться и плакать; там были прелестные русалки, напевавшие у журчащего ручья ласковые песни; там приторным голосом манила к себе морская фея; там в бурном море ревели тритоны, там в полуденной тишине, наводя ужас, смеялся Пан; там, хихикая, сквозь заросли могли прошмыгнуть кикиморы; там в дремучем лесу ревел Рюбецаль<sup>33</sup>. Нет, тишины не бывает в природе. Для Бёклина даже молчание леса оказывается существом, безмятежно едущим верхом на единороге посреди высоких деревьев. Таким образом, вся природа тоже полна звучащей жизнью, музыкой. Неужели эта музыка могла отставить человека равнодушным? Мы верим поэту Новалису, который тоже очень тонко чувствовал природу, когда он говорит: „Природа – это эолова арфа, музыкальный инструмент, звуки которого в свою очередь являются клавишами еще более высоких струн внутри нас“».

<sup>32</sup> Т.е. ключ «до», произошел от латинской буквы C, обозначающей ноту до.

<sup>33</sup> Рюбецаль – в германской мифологии горный дух, олицетворение горной непогоды. Являлся людям в образе серого монаха, хорошим помогал, плохих сбивал с пути, заманивал в пропасть.

И здесь тоже возникает поучительное сравнение между музыковедением и гуманитарными науками. В своей своеобразной манере доктор Рудольф Штайнер в работе «Мир ощущений и мир духа» [23, с. 130] заявляет:

«Чтобы понять сущность человека, необычайно важно проследить за развитием слуха. Ибо в своем нынешнем состоянии этот слуховой аппарат человека на самом деле является только тенью того, чем он был когда-то. Сегодня этот слуховой аппарат человека воспринимает лишь звуки или выражающиеся в звуках слова. Это в какой-то мере – последний остаток того, что влилось в человека через слух, ибо когда-то через этот аппарат вливались могущественные проявления всей Вселенной. Сегодня мы слышим ухом только земную музыку, а в давние времена в человека вливалась музыка мира, музыка сфер. Сегодня мы облачаем в звуки слова, а когда-то в музыку сфер облачалось божественное слово мира, то слово, о котором в Евангелии от Иоанна говорится как о божественном слове мира, о логосе».

Надо полностью согласиться с Карлом Шторком, выражающим мнение, что музыка природы не могла не оказать влияния на человечество. Более того, человечество пронизано музыкой – оно живет в музыке, а музыка живет в нем. Наверное, мы вправе сделать подобные заключения, основываясь на напрашивающемся выводе по аналогии, который, пожалуй, не покажется слишком смелым, если систематизировать и обобщить все ранее приведенные факты, установленные путем наблюдения.

Так что же мы ранее установили?

Человеческая жизнь подчиняется законам музыки.

В природе действуют такие же музыкальные правила, как и в жизни человека.

Музыка – это жизнь, а жизнь – это музыка.

Таким образом, звук тоже был свидетелем сотворения мира – он существовал изначально, задолго до того как появились люди, способные его воспринимать. Он «наблюдал в горящем слое вулканов, в борьбе первозданных элементов, соединявшихся в звучном желании». Звук еще не был музыкой, а представлял собой разве что «*rudis indigestaque moles*» («сырую и неупорядоченную массу» первичной материи), как говорил Гораций. Она уже с самого начала присоединялась к гармоничному порядку. То, что он ощущался как музыка, было не действием слышимых и неслышимых голосов природы, а актом зачатия человеческого духа, который осознанно воспринимал и перерабатывал стимулы непрерывно омывающих его музыкальных потоков, исходивших от него самого и от внешнего мира. То, что он был на это способен, – милость высших сфер. Первые музицирующие люди, которые находились в гармонии с природой, одухотворяли ее и слышали в ней голос Бога, создавали священную, сегодня прерванную, связь между небом и землей. В сказках, легендах и мифах всех народов еще живо воспоминание о Божественном происхождении музыки.

Когда храброму портняжке в сказке братьев Гримм пришлось провести ночь в обществе медведя, он вынул скрипку и стал так красиво играть, что зверь забыл о своем желании лишить его жизни и стал приплясывать. В сказках всех народов музыка – это символ избавления от земных тягот и символ влияния высших сил на земную жизнь.

Легенды о возникновении музыки подтверждают ее Божественное происхождение. Согласно китайскому сказанию, к Линг Люну прилетели две птицы – посланницы Бога – и попросили его, подражая птичьему пению, сыграть на бамбуковой флейте двенадцать основных тонов, «лю». В индийском мифе бог солнца Кришна изображается с флейтой; Деваяни, дочери Шукры, Вечерней звезды (Венеры), назначено богом служить в храме танцевального искусства и пения. В Персии покровительницей Вечерней звезды является лютнистка Анахит, которая, играя на лире со струнами из солнечных лучей, водит хоровод небесных светил.

Согласно греческой мифологии, лира изобретена Гермесом, тем не менее богом солнца считается Аполлон, а «солнце ударяет по струнам мировым плектром<sup>34</sup>» [22].

«Избавление от тяжести земли» с помощью танца предстает в сказке самой давней и первоочередной задачей музыки. Вместе с тем принуждение к танцу позволяет отогнать беду и искупить вину, как в сказке «Волшебная скрипка», которую композитор Вернер Эгк положил в основу либретто своей одноименной оперы. Этот же мотив повторяется в русской народной сказке «Черт и флейта», в которой странствующий комедиант на виселице просит о позволении последний раз сыграть на скрипке, а затем вводит всех присутствующих в танцевальный раж. Это похоже на чудодейственную силу колокольного звона Папагено в «Волшебной флейте», типичный сюжет даже встречается в западно-африканских негритянских сказках.

В сказках всегда используются совершенно определенные музыкальные инструменты: скрипка, арфа, но особенно флейта, которая обладает магической силой (вспомним крысолова из Гамельна!), и упоминание о них позволяет сделать вывод об их почтенном возрасте. Музыкальные инструменты не раз выступали как средство для выражения народной души, например арфа в северных странах. Она изображена даже на гербе Ирландии как символ матери-природы, чьи волосы в смертельной борьбе после распятия связываются на Древе жизни в семь струн ирландской арфы. В шотландской балладе струны арфы, сделанные из волос убитой девушки, зазвенев, уничтожают убийцу. Золотистые волосы в сказках о деве Маркен, Рапунцель или Спящей красавице всегда символизируют древние силы сознания и просветленность души [21]. В ирландской народной сказке «Сватовство Фреха за Финнабир» упоминаются арфисты, которых зовут Уйдиплач, Светлосмех и Сладкосон, которые в соответствии со своими именами утоляют печаль и приносят покой, тогда как в «Волынке О'Донахью» этот почтенный инструмент заставляет бессердечного арендодателя и сборщика долгов смеяться и танцевать.

Ни одному жанру искусства не приписывают в сказке подобного рода сверхчувственную, неземную власть, как музыке. Ее происхождение и воздействие объясняют небесным влиянием, и в этой вере народная душа хранит вечную мудрость.

Неужели ощущение небесного происхождения музыки, которое отражается в преданиях всех народов, только «сказочное», «мифическое»? По сравнению со звуком менее привилегированное положение в других видах искусства занимают образ и слово, и это должно нас заставить задуматься. Происхождение музыки обнаруживает космическую природу, ее воздействие сродни магии, в которой, похоже, по-прежнему действуют силы потустороннего мира (см. об этом подробнее в третьей части «Магическая музыка»). Не присутствуют ли все же в душе человека атавистические элементы, которые напоминают о первоначальной связанности земной и небесной музыки? (Этому посвящена вторая часть «Космическая музыка».) Не может ли человек, слыша звук, ощущать параллельность акустически воспринимаемых и неслышимых – трансцендентных – потоков? Не могут ли эти непрерывные влияния «музыкально ориентированной» природной жизни и гармонично устроенного, наполненного музыкальными «излучениями», внешнего мира быть естественными предпосылками того, что в земном существовании мы вообще способны воспринимать и чувствовать музыку как таковую? Если бы первопричины этого мы обнаружили в бессознательной области психики, то не способствовало ли бы это тогда прояснению этих столь важных вопросов?

Гёте в беседе с Эккерманом выразил мысль, что человек должен обладать продуктивным умом, чтобы «воспринимать простые первофеномены, распознавать их в высоких явлениях и затем творить», хотя он также считал, что «непосредственное обнаружение первофеноменов вызывает у нас тревогу, потому что мы чувствуем свою неполноценность» («Максимы и рефлексии»). Но «в естественных науках об иных проблемах нельзя говорить надлежащим

<sup>34</sup> Плектр – приспособление для извлечения звуков на некоторых струнных щипковых музыкальных инструментах.

образом, не призвав на помощь метафизику, но не ту школьную и словесную премудрость: это то, что было, есть и будет до физики, вместе с ней и после нее» (Там же). «Всегда смотреть на первообраз», – требовал Генрих Фрилинг. «Душевные формы мы носим в глубине своего подсознания», – утверждал Ганс Кайзер. Но существуют ли способы и возможности приблизиться к музыкальным первофеноменам?

Ключ к пониманию музыкальных первичных представлений нам дает речь. Причина и следствие, тональный звук и понятие тона слились, звук был напряжением воздуха во время грозы, производящим гром. В лингвистическом отношении «звук» [ton] и «гром» [donner] связаны между собой: средневерхненемецкое *donen* – «напрягать», *doner* – «гром», древневерхненемецкое *don, ton*, а также *melodie* (!), по-латыни *tonus* (тон, звук, удар грома). «Напряженным» стал также лук, струна которого, посылая стрелы, дрожала и издавала звук. А почему в мифологии лучники Геракл, Аполлон, Парис умел еще и играть на лире?! Арнольд Шеринг был убежден в наличии своего рода первичной музыкальной символики, истолкование которой было известно во все времена. Но звук – это еще и свет. С высотой связана «светлота» (маленького ребенка всегда надо спрашивать, не какой звук выше, а какой «светлее»!). Еще и сегодня языковые связи обнаруживаются в тождественности значений слов «светлый» [hell] и «отзвук» [hall]. В немецком языке прилагательное «громкий» произошло от «ярко-светлый», синонимичного с «высокий», «сильный», «резкий», тогда как «тихий» характеризуется как «темный», «глубокий», «слабый», «притупленный». Свет – это природное явление, и таким образом, речь идет о качественном понятии, таком же как звук, который, подобно солнечному свету, достигает Земли из космоса.

С давних времен считается, что звук и свет, который, проходя через призму, разделяется на основные цвета спектра, неразрывно связаны между собой. В алхимии каждой планете соответствует определенный цвет. Согласно каббалистическим представлениям, лестница Иакова в Ветхом Завете – это символ алхимических сил, радуга или «призматическая лестница» [24], семь ступеней которой опять-таки идентичны семи звукам. Еще и сегодня обнаруживаются отголоски этого единства звука и света, присутствовавшего в сознании первобытного человека, которые выражаются в «цветовом слухе» (синестезии, «audition coloree»), в индивидуально различающейся способности людей воспринимать звуки как обладающие тем или иным цветом. Аншоц [25], Шрёдер [26], Райнер [27], Аргеландер [28] и другие исследователи в многочисленных работах, посвященных этой теме, тщетно пытаются выявить закономерности в отношениях между цветом и звуком. Начиная с труда Г.Ф. Телемана «Глазной орган» (1739) и заканчивая показом Ласло цветомузыки постоянно предпринимались попытки найти соответствие между цветами и звуками. Большого успеха они не имели. На школьных занятиях, чтобы облегчить детям восприятие звуков, иногда используется цветовая гамма [29].

Тем не менее цветовой звук имеет внутренние закономерности, которые, наверное, проще понять чувством, нежели разумом. Когда музыкальное произведение с хроматическими<sup>35</sup> последовательностями аккордов кажется нам «цветным» в противоположность «одноцветной» диатонике<sup>36</sup>, – это не просто образное восприятие. Ощущение звуков как цветов индивидуально варьируется, что затрудняет нахождение и выведение универсальных принципов. «Характеристика тональностей», к которой обращается, например, Даниэль Шубарт, больше подходит для древнегреческих тональностей с их по-разному транспонированными<sup>37</sup> полутонами и целыми тонами, чем для современных гамм с их одинаковыми интервалами. Кто из обычных слушателей, не наделенных абсолютным слухом, обратит внимание на то, что какой-то музыкальный фрагмент транспонируется на один тон?

<sup>35</sup> Хроматический – состоящий из последовательного ряда полутонов.

<sup>36</sup> Диатоника – переход через один тон (лад или строй) в другой, из твердого в мягкий лад и пр.

<sup>37</sup> Транспонировать – здесь: переложить музыкальное сочинение из одной тональности в другую.

В последнее время никто, пожалуй, не осмеливался так далеко углубиться в эту сложную проблему, как Август Эппли [78]. Даже если на его попытку разделить все слышимые звуки на цвета видимого спектра возразить, что границы слуха и зрения отнюдь не являются константами, с которыми можно оперировать как с математическими величинами, рассуждения Эппли нельзя не признать весьма убедительными. По его мнению, цвет и звук можно определить через отношение длины окружности к радиусу ( $\pi = 3,1416$ ). Установленный им основной закон гласит: «Число звуковых колебаний в секунду, умноженное на  $\pi$ , в результате дает число колебаний в секунду (биллионы) волны соответствующего цвета». В его цветозвуковой шкале самое низкое до с шестнадцатую колебаниями имеет красный цвет, фа, наш таинственный «основной тон» природы, имеет зеленый цвет ландшафта, что соответствует результатам исследования Георга Аншюца (согласно Шуберту, фа выражает «обходительность и спокойствие»). Мы слишком удалились бы от нашей темы, если бы решили детально остановиться на многочисленных важных выводах Эппли, сделанных им на основе установленных фактов: что ми («дорический солнечный звук», см. с. 99–100) соответствует самому яркому – желтому – цвету спектра, что в трезвучии до мажор (красно-желто-сине-зеленого цвета) находит свое музыкальное выражение триединство «тело – душа – дух (разум)», что минорные тональности символизируют «ночную сторону» светлого как день мажора и что в таком случае музыка оказывается «зеркалом жизни, зеркалом души человечества». Благодаря пониманию отношений между цветом и звуком музыковеды могут открыть для себя важные неожиданные факты и по-новому взглянуть на взаимосвязь музыкального творчества и изобразительного искусства со скрытыми силами души и творческими первопорядками [78, с. 348]. Особую ценность имеют этические выводы Эппли: «Эта более высокая этика, выражающаяся через искусство, тождественна этике, которую можно выявить благодаря системе цветов и звуков и высшей гармонии... Она абсолютно необходима, поскольку приносит порядок, ведь подобно тому как следствием любого отказа от гармоничных законов становятся нарушения, точно так же в результате отказа от этой высшей этики возникают расстройства душевной и духовной жизни» [Там же, с. 350]. Этот объемный труд вносит важный вклад в прояснение внутренних отношений между жизнью и музыкой.

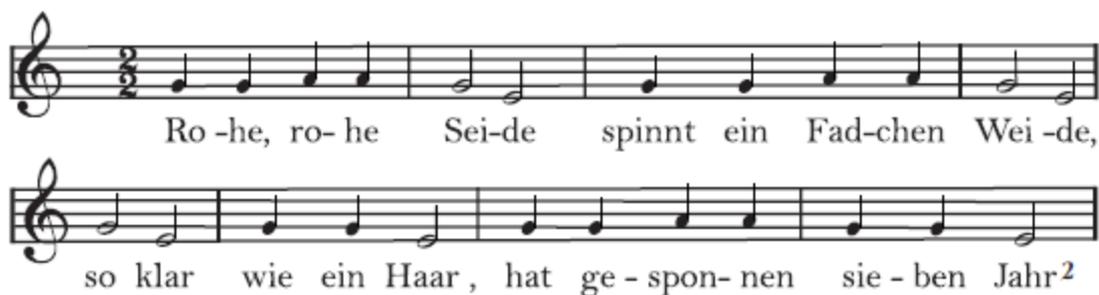
В современной музыке речи мы по-прежнему можем обнаружить взаимосвязь между звуком и светом. Основываясь на внутреннем чувстве, мы упорядочиваем гласные звуки в соответствии с лучом солнца, который падает сверху вниз, – от светлого звука «и» через нейтральное «а» переходим к темному «у». Попробуйте произнести вслух эту вокальную последовательность в обратном порядке, например: «Ру-ра-рич» – и вы тут же отчетливо ощутите, что совершили насилие над «природой». Нет, в простонародной речи встречается: «Ри-ра-руч», «Бим-бам-бум», «Пиф-паф-пиф» – наряду со многими другими оборотами речи, которые позволяют распознать согласованность чувства музыки с представлением о свете.

К музыкальным первофеноменам причисляется круг – символ орбит планет. В нем, согласно учению Пифагора [23, с. 74], обнаруживает себя «духовный орган „я“», и он служил ученикам для медитаций. Расположение группы людей в кругу, «когда благодаря равной удаленности от общего центра присутствующие ощущают себя непосредственной частью единого целого, надличного организма» [30], наверное, соответствует древнейшему обычаю, возникшему еще в доисторические времена. Адама ван Схелтема [31] указывает на то, что расположение вокруг центра отображает картину живого организма, душа которого локализована в центре круга и оттуда в течение всего времени строго регулирует совместно совершаемое движение периферических членов и совместное пение. В центре располагался монумент, могильный холм, алтарный камень, глашатай как олицетворение согласия в народном собрании, именно туда по сей день помещают майское деревце и пасхальный огонь. Община – это распространение центрального, священного принципа, окружность и центр обуславливают

друг друга [31, с. 117]. С древнейших времен круг считается религиозным символом [67, с. 243].

Можно только предполагать, какое значение имеет здесь влияние космоса с Солнцем в качестве центра. Но в бессознательном детей по-прежнему живы мифы о Солнце, когда они, образуя круг, водят хоровод и напевают, возможно, самую древнюю мелодию человечества в пентатонической (пятитональной) шкале дохристианских кочевнических культур (по Данкерту) с текстами «Хоровод-колечко», или «Фокус-покус бузина», или «Солнце, Луна и звезды» или «Майский жук, улетай!». «Содержание любой пентатоники напоминает космическую шкалу, не придуманную людьми, а подслушанную у богов» [23, с. 246]. Танцевальные игры детей коренятся в культе природы у наших предков. Люди забыли, что в игре в «Спящую красавицу» изображается «символически осуществленная в культе мифическая свадьба между Землей и Солнцем» [31, с. 121].

Среди около 140 примеров, составивших, по всей видимости, полную коллекцию детских игр, частично очень старых, встречается около 30 мелодий, т. е. мелодия есть почти в каждой пятой игре, и они, несомненно, испытали на себе влияние пентатоники [79]. Любопытно проследить, как благодаря добавлению переходных нот первоначально пентатонический характер этих мелодий приближается к сегодняшнему мажору. Чистое пятизвучие содержится в хороводной песне из Саксонии, сходной по тексту с песней германских норн<sup>38</sup>:



«Измененную» пентатонику с нехарактерной проходящей нотой фа можно обнаружить в следующей мелодии<sup>39</sup>:



Без сомнения, здесь мы имеем дело со своего рода первичной мелодией человечества – зародышевой клеткой всех более поздних произведений искусства. (Другие важные сведения о пентатонике, «близкой к космически-неземному», содержатся в работе Анни Ланге [23, т. II].)

Именно круг определил самую древнюю форму исполнения музыки. Запевала, стоял в центре круга людей, которые вначале отвечали ему неизменными возгласами, а затем повторяющимися фрагментами мелодии. Это послужило образцом для постоянно повторяющейся

<sup>38</sup> Норны – в германо-скандинавской мифологии три волшебницы, наделенные чудесным даром определять судьбы мира, людей и даже богов. «Ниточку шероховатого шелка пряла ива, тонкую, как волос, пряла семь лет...»

<sup>39</sup> «Вишня потеряла свою листву, кто о ней позаботится...»

рифмы, рефрена<sup>40</sup>, пения по очереди, а в дальнейшем для рондо (= *gund*, круглый). Таким образом, в центре – тема, которая «окружается» различными «музыкальными мыслями», подобно Солнцу и планетам. «Повторение – это также копирование космического движения времени суток, времени года, орбиты небесного тела; чередование вдоха и выдоха, сна и бодрствования, рождения и смерти. Интенсивное начало должно всегда возвращаться, чтобы начать новый цикл. Что касается музыки, то примерами принципа повторения являются реприза в сонате, пассакалья, рондо, fuga, канон, ричеркар, секвенция... Также и по этой особенности можно понять, что искусство представляет собой отражение и „подобие“ космоса, который как в пространственном, так и во временном отношении строится на ритмичных повторениях» [18, с. 447]. Хорошим примером здесь служит ария *da capo*, в которой «интенсивное начало всегда возвращается». В средневековом мензуральном нотном письме наглядно выражается отношение между кругом и Божественностью. Круг в начале нотной строки означал такт три четверти. Только он был «совершенен» как символ Божественного триединства. Из полукруга, знака «несовершенного» прямого такта, возникла наша *alla breve*<sup>41</sup>. А «окружность» квинт (которая, собственно, является не кругом, а спиралью)? Иоганн Кеплер также придавал кругу особое значение в его связи с душевной жизнью: «Понятие великого учения, представленное в виде круга, имеет в душе совершенно иное значение: здесь он является не просто прообразом внешнего мира, а в известном смысле выражением первичной способности самой души вступать в отношения» [54, с. 38]. См. также цитаты Кеплера в конце второй части «Музыка космоса».

Пожалуй, круг является самым важным древнейшим «музыкальным представлением» человечества – первообразом в значении архетипов по К.Г. Юнгу. «Мир архетипов, понимает его человек или нет, должен для него оставаться осознанным, ибо в нем он по-прежнему связан с природой и со своими корнями. Если первообразы в той или иной форме остаются осознанными, то присущая им энергия может передаться человеку» [32].

Не было бы достойной задачей глубинной психологии выявить первообразы коллективного бессознательного также и в музыкальной области? Но здесь мы по-прежнему стоим у истоков, и для исследователей сохраняется широкое поле деятельности. Музыкальными архетипами рабочая группа К.Г. Юнга (согласно письменному сообщению) пока не занимается, а потому современному человеку находить способы распознавания первофеноменов приходится, основываясь исключительно на своем чутье.

Возврат к осознанию первофеноменов указывает путь в новое будущее. Это убедительно показал Хуго Кюкельхаус в своем труде, который я рекомендую прочесть, где он рассматривает значение для мировоззрения величин и числовых соотношений: «Будущая картина мира появится благодаря ясному видению эталонов и норм. Человек спасается от погружения в бессознательность, воплощением которой является механизация жизненных процессов, через понимание и осмысление первообразов... Ясное видение первообразов дает человеку чувство меры. Жизнь основывается на соблюдении меры. Жизнь и соблюдение меры составляют одно целое. Первообразы – это первочисла: они сами являют собой жизненный дух человека» [165, с. 165 и далее]. «Первообразы стояли у колыбели каждой эпохи расцвета. Лишь до тех пор, пока народы видят первообразы, они процветают. Если же представление о них блекнет, а затем исчезает вовсе, то в жизни народов начинает царить произвол. Первочисла суть первообразы. Простейшие символы, язык знаков, которые большей частью опираются на солнце и его движение по небу, являются не первообразами как таковыми, а их «защитной оболочкой». Они предполагают наличие знания, позволяющее найти первообраз, который действует сам по себе... Новая действительность может возникнуть только из ядра увиденного первообраза,

<sup>40</sup> Рефрен – здесь: тема инструментального или вокального произведения, проходящая не менее трех раз и композиционно его скрепляющая.

<sup>41</sup> *Alla breve* (алла брeve) – обозначение тактового размера, быстрое исполнение двудольных метров, в которых при этом счет ведется не четвертями, а половинными нотами.

из покоящегося в Боге „я“. Но сумеют ли люди осуществить такой поворот? Если сумеют, то тогда это будет самая настоящая благодать. Поскольку итогом всякого размышления оказывается сомнение, мы, обращаясь исключительно к разуму, можем лишь обреченно опустить руки. Но если людям удастся сделать этот кажущийся невозможным поворот, то они на собственном опыте узнают, сколь верно слово о Царствии Божьем, столь же крошечное, как горчичное семя» [Там же, с. 248].

Таинственная темнота распространяется над первоначалами искусства в доисторические времена. Некоторое представление об истоках культуры мы можем получить благодаря раскопкам, в ходе которых были обнаружены украшения и художественные произведения, доисторические монументы и пещерные рисунки. Однако найденные на сей день сорок лир и бронзовых рожков, возраст которых составляет более 3000 лет, остаются безмолвными, и никому также неизвестно, какие мелодии издавали музыкальные тарелки с причудливыми выгравированными рисунками. Тем не менее исследователю снова и снова хочется рассеять эту тьму, даже если за недостатком исторических сведений он вынужден пользоваться таким ненадежным вспомогательным средством, как выводы по аналогии. Такая аналогия основывается на сравнении между собой исторического развития человечества и отдельного человека.

Через одно поколение после смерти Гёте Эрнст Геккель сформулировал «основной биогенетический закон», наметки которого появились еще при жизни Гёте благодаря работам его современников Меккеля и Карла Эрнста фон Баера. Этот закон гласит, что развитие рода (филогенез) отражается в развитии отдельного индивида (онтогенез) и, следовательно, онтогенез представляет собой наследственно обусловленное и модифицированное процессами приспособления повторение филогенеза. Попытки приложить этот закон ко всем сферам жизни оказались неудовлетворительными, особенно в искусстве. Объемный труд Ф.А. ван Схелтема под названием «Духовное повторение», в котором устанавливается «основной психогенетический закон», пожалуй, остается единственным исключением из правил.

В музыковедении основной биогенетический закон практически не применялся, хотя ценные замечания на этот счет содержатся в работе Г. Янке [33]. Он постулирует наличие в человеческой душе филогенетических остатков и спрашивает: «Не могли ли эти остатки быть активированы ассоциацией или резонансом, вызванными музыкальным воздействием? В таком случае оказались бы верными слова Ницше, что человечество переживает в музыке волнующие воспоминания о радостях своей юности». Важный вопрос, на который пока еще нет ответа и который мог бы «пролить новый свет» на происхождение музыки, звучит теперь так: соответствует ли, если исходить из нашего прежнего опыта, музыкальное развитие ребенка историческому становлению музыки? И если соответствует, то вправе ли мы тогда, основываясь на музыкальном поведении ребенка, делать выводы о возникновении музыки в доисторическую эпоху, которая по-прежнему от нас скрыта?

Здесь для психогенетического музыкального исследования, без сомнения, имеются многообещающие отправные точки. Изучая «повторное развитие» («палингенез» по Геккелю), можно было бы определить, существуют ли аналогии между пристрастием маленького ребенка к ритмичным звукам, ритмизированным шумом у примитивных первобытных народов и музыкальным хлопанием в ладони групп людей в Древнем Египте и Древней Индии. Можно было бы показать, что ощущение ритма предшествует чувству мелодии, что первичную форму всей песенной музыки, согласно профессору Георгу Шюнеманну [35], следует искать в нисходящей звуковой кривой кричащего ребенка, что пение развивается из разговора на высоких тонах, что танец и игра впоследствии объединяются в единое целое. И только под самый конец, в более зрелые годы, появляется возможность воспринимать гармоничные созвучия, аналогично музыкальному развитию нашей цивилизации, где понимание гармонии в современном значении появляется только на рубеже XV и XVI вв.

Эти теоретические рассуждения побудили меня провести собственный практический эксперимент. При поддержке высших учебных заведений Висбадена, за которую я искренне их благодарю, я поставил перед детьми (средний возраст 11–12 лет) задачу: «Нарисуйте, что такое музыка!»<sup>42</sup> В нескольких случаях мне было позволено самому провести урок рисования в пятых классах лицея для девочек и в гуманитарной гимназии. Я почти не давал объяснений, а ограничивался намеком на свободные отношения между звуком и цветом и избегал какого-либо влияния на детскую фантазию.

Гёте в беседе с советником посольства Фальком сказал: «Душа музицирует, когда изображает часть своей самой глубинной сущности, и, собственно говоря, это и есть величайшая тайна творения, которая, что касается ее основ, целиком покоится на рисовании и на пластике и которую она таким способом разглашает». Между музыкой и рисованием существуют многочисленные связи: колоритность музыки, пространственные движения восходящей и нисходящей мелодии, светлота высоких, темнота низких звуков, кроме того, закономерность и ритмический порядок музыки, «центральный полюс» основного тона и многое другое. Дети, которые пока еще обладают первоначальной, если не сказать «первозданной» фантазией, не отягощенной слишком большими умственными и психическими нагрузками, довольно легко обнаруживают подобные сходства. Когда они приступили к выполнению задания – преобразовать звуковые представления в образные, – их разум был задействован лишь в незначительной степени. Дети не «знали», что они делали, – они просто следовали за неопределенными эмоциональными импульсами, отдаленными ассоциациями, чьи корни простираются глубоко в бессознательное.

Более двухсот рисунков дают этому подтверждение. В большинстве случаев главным признаком музыки считается первое цветное изображение при отказе от формы. Здесь в связи с беспредметностью музыки приобретает смысл абстрактная живопись. Мы получили два вида изображений: слияние цветов при отсутствии контура и композиции с небольшим количеством образов, резкими контрастами и причудливыми формами. Отнюдь не всегда цвета распределяются произвольно, а фантазия, которая при этом проявляется у десяти – двенадцатилетних детей, вызывает изумление. В их рисунках можно встретить все изобразительные формы, которые только можно придумать, – от светло-нежных, словно воздушных, картин до темных, тяжелых, «объемных» цветных изображений. В различии между ясной ритмичной структурой и свободным течением многоцветных «голосов» просматривается параллель с музыкой.

Рисунки, сделанные без предварительных музыкальных знаний, часто позволяют выявить стремление подняться из темных глубин к свету. Здесь проявляются уже известные нам атавистические признаки: сравнение ослабевающего звукового ряда с падающим лучом света. В изображениях песенной темы из струнного квартета Шуберта «Смерть и девочка» в соответствии с незначительным мелодическим движением преобладают темные цвета и однообразные линии, и, к удивлению, на них довольно много могильных символов, крестов и даже «мертвых» ландшафтов («После войны»). При этом надо иметь в виду, что пятиклассникам не было сделано ни малейшего намека на смысл музыкального произведения! Это является доказательством того, что у чувствительных натур «переживаются» не звуки и звуковые связи, а духовные творческие импульсы, принадлежащие трансцендентному миру ощущений Творца.

Здесь можно уже говорить о разных типах понимания у маленьких поклонников искусства. Те, кто довольствуется беспорядочным смешением цветов, по-видимому, содержание музыки ставят выше формы. Иногда у них возникают и конкретные ассоциации: например, одной девочке вспомнился хаос звуков на ярмарке. Те, кого в первую очередь привлекает форма, представляют музыку в виде геометрических образов. В результате опроса выяснилось, что эти ученики – к тому же еще и хорошие математики. А представители третьего типа

<sup>42</sup> См. иллюстрации на вклейке.

пытаются подобрать символы чувства, соответствующие миру ощущений, например, сердце, из которого вырываются цветные лучи.

Два самых важных средства детского изобразительного творчества – орнамент и символ. Они являются первичными понятиями человечества, сыгравшими решающую роль в возникновении языка и доисторического искусства. В них, как и в данных рисунках, обнаруживает себя бессознательное чувство музыкальной гармонии, тысячелетиями передававшееся по наследству. В современной музыке орнамент утратил свое значение, которым он обладал в различных видах мелизма<sup>43</sup>, но оно сохраняется в подсознании. Рисуночный орнамент, зачастую тесно связанный с символом, имеет разнообразное выражение в прямой и извилистой линии, спирали, круге. Иногда в нем используются музыкальные знаки, например скрипичный ключ, но он обнаруживает также и связь с природой, когда нотный знак постепенно переходит во вьющееся растение, из которого звуки кругами уносятся вверх к свету.

Интересно, насколько разнообразно в детских рисунках символизируется музыка. То, что в них пробуждается и развивается понимание символического содержания музыки, представляется важным не только в художественном, но и в этическом отношении. Как, например, выражается символ мелодии? По большей части – в цветных, переплетающихся, проведенных одна над другой линиях, в разветвлениях, напоминающих дерево, в расположенных группами лучах. Нередко образом мелодии оказываются сами нотные линии, изображенные в форме волны. Чаще всего символом музыки выступает нота, но в таком случае – видоизмененная благодаря богатому воображению, оторванная от нотных линий, многоцветная и образная, способная «самостоятельно двигаться». Наконец, символом музыки могут быть инструменты: скрипка, из которой вырываются цветные лучи, саксофон как неотъемлемый атрибут джазовой музыки. Возникают интересные ассоциации: диезы как знаки альтерации<sup>44</sup> становятся решетками, гамма изображается в виде лестницы. Но и конкретных представлений тоже оказывается недостаточно: звуки поднимаются из бушующей воды, музыка сравнивается с восходом солнца на море или с окруженным деревьями участком пути. По сравнению с мальчиками девочки более склонны использовать образы человека, например композитора, танцовщицы.

Результаты этих рисуночных экспериментов подтверждают оспариваемый основной биогенетический закон. Выявляются первообразы, позволяющие провести параллель с доисторическими временами. Пробуждаются представления, происходящие из глубин подсознания. Почему, скажем, у детей возникает идея каждую нотную линию рисовать другим цветом, как это было принято в монашеских рукописях готического периода, к примеру в «Кидрихском сборнике церковных гимнов» XIII столетия? Изображение того, что собой представляет музыка, нельзя считать забавой – оно открывает специалисту гораздо больше психических взаимосвязей, чем кажется на первый взгляд, и их истолкование невозможно выразить несколькими словами. Пусть эти опыты еще не дают ответ на вопрос о происхождении музыки, но при систематическом их проведении и точной научной оценке они открывают перспективный путь к первоисточникам музыкального творчества, лежащим в глубинах человеческой души, и тем самым позволяют сделать выводы о возникновении музыки в целом.

Особое практическое значение для воспитания могут иметь сведения о связи музыки, природы и жизни, если детей знакомить с основами музыкального искусства как жизненного явления и на практических примерах показывать соответствие закона звука закону жизни. Это могло бы стать благодарной задачей для гимназий с музыкальным уклоном, для передовых в этой области вальдорфских школ, для вновь создаваемых и все еще не забытых музыкальных гимназий. Учреждений, действующих в этом направлении, несомненно, существует

<sup>43</sup> Мелизм – мелодическое украшение звука, не меняющее темпа и ритмического рисунка мелодии.

<sup>44</sup> Альтерация – повышение или понижение тона на полтона или тон в пределах какой-нибудь тональности. Знаки альтерации – бемоль, бекар и диез.

гораздо больше, чем известно общественности. Хуго Кюкельхаус сообщает о школе дыхания и пения Шлафхорст-Андерсен, расположенной в сосновом бору неподалеку от Селле [165, с. 240 и далее]. В ней тело и душу учеников приводят в состояние расслабления с помощью специального упражнения, «благодаря которому решение, полученное на основе первообраза числа, непосредственно связывается с дыханием и пением. Иначе говоря, отыскиваются, так сказать, ажурные орнаменты производства звука... Напевая последовательности звуков, учащийся получает представление об определенных геометрических фигурах. Возникающей снизу „схеме крови“, земного явления, соответствует возникающая сверху „схема Духа“. Та и другая проникают друг в друга и совместно образуют семантическое поле. Ученики цветным мелом рисуют фигуры с ажурным орнаментом, обычно в квадратах, но также в шестиугольниках, которые заключены в окружности. В направлении их линий и в точках соединения верхние и нижние звуки заменяются более подходящими для группового исполнения и сохраняющими гармоничную последовательность звуков. В результате этого этического упражнения появляется ощущение соразмерности, проникающее из внешних форм через все слои сознания в самые глубины нашей души».

Была измерена широкая область ирреального, трансцендентного мира звуков – человек в его отношении к «настроенной на музыку» жизни и к «гармонично упорядоченному» внешнему миру. Он сам, если верить Вальтеру Блюме [34], предстает «музыкальным инструментом», созданным по правилам золотого сечения: предплечье как средняя пропорциональная величина между плечом и рукой, соответствуя большой терции в таком же соотношении между малой терцией и квинтой, наглядно изображено в пентаграмме как знаке изгнания дьявола.

В завершение этой части следует привести еще один интересный пример «латентной» музыки человеческого организма. В «Институте гармонических исследований – Германская секция» (основывающемся на идеях Ганса Кайзера) «был проведен гармонический анализ профилей черепов» [69]. Автор, Рудольф Хаазе, используя рентгенограммы и опираясь на соответствующие работы В. Бергенхоффа и В. Хоблера, рассматривает закономерности в строении черепов. Указанные в этих работах точки измерения были соединены линиями, и эти линии подверглись гармоническому анализу. Оказалось, что из пропорций, полученных в результате сравнения различных длин, чаще всего встречается соотношение квинты (2:3). На втором месте стоит большая секунда, которая в современной музыке тесно связана с квинтой ( $V + II =$  квинтсектаккорд). При сопоставлении тех же величин, полученных при измерении черепа мужчины и женщины, было установлено, что у женского пола «преобладают» малые терции и малые сексты, у мужского – наоборот, соответствующие большие интервалы. Автор заключает: «Таким образом, самый удивительный и самый важный результат проведенного нами анализа состоит в том, что известный на протяжении многих столетий способ обозначения обеих тональностей в западноевропейской музыке – минорная (мягкая, женская) и мажорная (резкая, мужская) – пригоден и для обозначения признаков, установленных чисто медицинским и естественнонаучным путем, т. е. половых различий в профиле черепа».

Удивление этим результатом представляется преждевременным, пока не получено доказательство того, что у примитивных народов, у которых отсутствует западноевропейское понимание музыки, другой профиль черепа, и, стало быть, он имеет другие точки измерения. Изменился ли музыкальный вкус в связи с модификацией профиля черепа и, как следствие, предпочтением других интервалов? Относятся ли результаты гармонического анализа исключительно к профилям черепа человека или же распространяются также и на животных (человекообразных обезьян)? И кто осмелится утверждать, что если бы удалось установить размеры черепа первобытного человека, жившего в доисторическую эпоху, то это позволило бы определить, как он воспринимал интервалы? Какими бы ценными ни казались эти исследования, все же, наверное, предстоит еще пройти долгий путь, прежде чем гипотеза превратится в безупречный в научном отношении постулат.

Мы увидели, что человек подвергается музыкальному воздействию со стороны окружающего мира, которое мы трактуем как первичные импульсы к возникновению нашей музыки. Эти первичные импульсы повсюду на земле одинаковы, даже если они получили разное звуковое выражение у разных людей и народов в зависимости от форм и условий их жизни.

Но и эти многочисленные первофеномены «латентной» музыки, существующие в рамках земного пространства, – не причины, а следствия более высоких духовных явлений, истоки которых скрываются в космосе, в тайне гармонии сфер.

## Вторая часть Музыка космоса

### Интермеццо I

#### *Гармония сфер*

Врач держит в вытянутой руке скрипку, и его взгляд, тусклый и опустошенный, скользит по ней так, словно он видит инструмент впервые. Она похоже на тело женщины. Вот стройная, гибкая шея, вот туловище, разделенное слишком сильно затянутым поясом на две половины – и зачем только старые мастера увенчивали свое произведение искусства львиной головой?

– Когда я поднимаю смычок, жалуется и поет пойманная душа чужой женщины. Ее звуки веселят и возвышают, очаровывают в глубинах блаженства и отталкивают слушателей – быть может, они тоже умеют убивать, – быть может...

– Почему ты не играешь дальше?

Врач безвольно двигает головой в такт звучанию слов, глаза едва ли видят погруженного в свои мысли музыканта, друга – там у рояля. Короткие неуклюжие пальцы упрямо впиваются ногтями в клавиши, бесформенная голова склонилась, прислушиваясь, лежащие прядями локоны спадают на лоб, а широкий рот раскрывается в улыбке, которая могла означать как насмешку, так и веселое настроение. Но глубоко посаженные темные глаза излучают тепло.

Тот отворачивается, словно устыдившись своей слабости, кладет пальцы правой руки на утомленные веки и, извиняясь, говорит:

– Это просто... Знаешь, его сегодня задержала полиция и доставила сюда – для наблюдения...

Он смотрит в окно, и его взгляд произвольно блуждает по высоко вздымающимся стенам, ограничивающим двор.

Резким рывком музыкант разворачивается на стуле, попадая под свет лампы, и неправильность его подвижного лица становится еще заметней.

– Так-так – наверное, ты первый день работаешь тюремным врачом? Разве ты не служишь уже добрую дюжину лет? Никогда еще не встречался с тем, что безумец убивает свою возлюбленную?

Тяжело вздыхая, врач кладет скрипку на подоконник.

– Если знал человека, был с ним связан, его уважал... Ты уже не помнишь, как мы навестили его в уединенной обсерватории, далеко за городом, – как он показывал нам свою великолепную трубу, свои инструменты, богатую библиотеку, комнату для занятий музыкой, имевшую несколько необычно интерьер – странные знаки на стенах, роза на кресте, таинственные партитуры, вместо нот звезды...

– Понятно. Многолетнее одиночество, его некоторая отгороженность от людей – удивительно ли, что он помутился рассудком?

Резким движением музыкант снова придвигает кресло к пианино, его пальцы равнодушно танцуют на клавишах. Но его друг не обращает на него никакого внимания.

– Мне нужно с тобой поговорить. Пожалуй, мне впервые требуется твоя помощь, чтобы разобраться в случае. Я часто удивлялся твоим богатым, необычным для органиста знаниям. Твой музыкальный опыт, твоё знание неизвестных средневековых писаний... Ладно, перехожу

к делу. Ты считаешь... ты думаешь... я имею в виду некое сверхъестественное влияние музыки на человека, возможно, магическое по природе...

Музыкант не может сдерживать добродушной иронии:

– Так-так – господин врач ищет спасения в оккультизме. Странное заблуждение для ученого. Но если серьезно, вся музыка изначально имеет магическую природу, ведь под словом «магия» понимают сознательное влияние на человеческую психику для достижения особого, возможно, сверхъестественного воздействия. Разве музыка – не волшебное искусство необычайной силы? Я должен прочесть тебе лекцию о методах колдовства первобытных народов, о средневековых пениях-проклятиях и заклятиях...

– Ты меня не понимаешь. Может ли звук навредить человеку, склонить к противоположным поступкам, быть может, даже его убить?

– Высшие, неслышимые звуки – так называемые ультразвуковые волны, наверное, способны убивать бактерий. Но какое отношение это имеет к нашему астроному?

– Может ли звук действовать на большом расстоянии? Может ли он делать людей безвольными, магическим образом настолько их привлекать, что они вопреки воле следуют за ним, куда заблагорассудится их создателю?

– Дорогой друг, род крысоловов вымер, а секрет их ремесла неизвестен до сих пор. И все же мне приходит на ум... У меня есть трактат одного английского мистика по имени Робертус де Флуктибус, жившего в XVI в. Он называет себя предводителем английских розенкрейцеров и утверждает, что братьям известно гармоничное соответствие человеческого организма музыке мира, что своеобразными сочетаниями звуков, если говорить дословно – октавной квинтой Юпитера и двойной октавой Солнца, – они привлекали к себе князей и влиятельных особ...

Два-три быстрых шага врача, и его дыхание становится прерывистым.

– То, что ты говоришь – квинта и октава Юпитера, – это... да ведь это же... звездные ноты сумасшедшего... Если так...

Стук в дверь. Больничная медсестра держит несколько сильно исписанных листов бумаги. Врач перелистывает страницу за страницей со множеством изогнутых, «растерянных» линий. А вверху заголовок: «Гармония сфер».

– Пациент завершил свои записи. Теперь он лежит недвижимый и обессиленный...

– Благодарю вас, сестра.

Дверь бесшумно закрывается. Слабый звук удаляющихся шагов постепенно стихает. В помещении стоит напряженная тишина. Мерцает свет. На стенах мелькают тени. Гром, далекий и неопределенный, извещает о приближении ночной грозы. Зловеще взирает «магический глаз» включенного радио.

Врач сложил исписанные листки в синюю папку и механически бросил взгляд на давно прочитанные протоколы.

Вот сообщение комиссара уголовной полиции. В десять часов утра он входит в дом астронома профессора Гельмута Хегевальда по вызову его экономки. Находит совершенно растерянного обвиняемого на полу его кабинета. Рядом с ним обнаженное бездыханное тело неизвестной женщины в возрасте около тридцати лет. Внешние повреждения не установлены. Хегевальд прижимается ухом к груди покойной, прислушивается, качает головой, в ответ на вопрос, недоуменно улыбаясь, говорит: «Я потерял ее звук. Никто ее звук не слышал?» Его силой оттаскивают от трупа, он кричит, бьется в истерике, буйствует. Наконец его уводят.

## **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.