

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ А.И. ГЕРЦЕНА
ФАКУЛЬТЕТ МУЗЫКИ
КАФЕДРА МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ И ОБРАЗОВАНИЯ

А.С. Ключев

**МУЗЫКА.
ФИЛОСОФИЯ.
СИНЕРГЕТИКА**

Санкт-Петербург
2012

УДК 78.03
ББК 85.31
К 52

Рецензенты:

д. ф. н., проф. Уваров М.С. (СПбГУ)

д. иск., проф. Коннов В.П. (РГПУ им. А.И. Герцена)

К 52 **Клюев А.С.** Музыка. Философия. Синергетика: Сб. / А.С. Клюев. – СПб.: Астерион, 2012. – 200 с.

ISBN 978-5-94856-499-9

Сборник – новое (испр. и доп.) издание свода работ автора: Философия музыки. Избранные статьи и материалы. СПб.: Астерион, 2008.

Предназначен преподавателям и студентам консерваторий, музыкально-педагогических факультетов высших учебных заведений, а также всем, кого интересуют вопросы базовых основ музыки.

ISBN 978-5-94856-499-9

© А.С. Клюев, 2012

СТАТЬИ

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАК ЗВУКОВОЕ ЯВЛЕНИЕ

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

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

Очевидно, уже сказанного было бы достаточно для того, чтобы показать непростую природу музыки. Вместе с тем необходимо отметить следующее: структура – организация элементов – музыкальных произведений осуществляется по общим законам структурирования звуковых явлений в природе вообще. Например, – звуковых излучений биологических организмов: насекомых, млекопитающих, птиц. Хотя, естественно, звучание биологических существ нельзя назвать музыкой, то, что

¹ О сложности музыки в указанном аспекте см.: *Кулаковский Л.В.* Музыка как искусство. М., 1960; *Рыжкин И.Я.* Назначение музыки и её возможности. М., 1962; *Кремлёв Ю.А.* О месте музыки среди искусств. М., 1966; *Раппопорт С.Х.* Природа искусства и специфика музыки // Эстетические очерки. Избранное. М., 1980. С. 63-102; *Лукьянов В.Г.* Музыка как вид искусства. Л., 1980; *Холопова В.Н.* Музыка как вид искусства: Учебное пособие: В 2 ч. М., 1990; *Бонфельд М.Ш.* Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. М., 1991; Музыка в ряду искусств. Методическое пособие: Сб. Петрозаводск, 1994; *Каган М.С.* Музыка в мире искусств. СПб., 1996; *Haydon G.* On the meaning of music. W., 1948; *Zuckermandl V.* The sense of music. Princeton, N.J., 1959 (1971); *Bernard G.* L'art de la musique. P., 1961; *Harder P.O.* Basic materials in music theory: a programmed course. Boston, 1978; *Kivy P.*: 1) The Corded Schell: reflections on musical expression. Princeton, N. J., 1980; 2) Sound and semblance: reflections on representation in music. Princeton, N.J., 1984 (1991); *Rothstein W.N.* Phrase rhythm in tonal music. N.Y., 1989 и др.

организация биологических звуковых явлений соответствует «законам структуры» музыкальных сочинений, позволяет рассматривать его если и не как музыку, то как предмузыку и на этом основании входящим в состав музыкального искусства². В свою очередь то, что музыка включает в себя предмузыку, предопределяющую более широкий спектр связей музыки с действительностью, вне всякого сомнения, дополнительно усложняет музыкальное искусство.

Указанным общим законам организации звуковых явлений подчинено и звучание физических объектов – не только то, которое не улавливается нами без специального акустического прибора, но и то, которое доступно человеческому слуху: скрип, скрежет, свист. Это звучание, следуя логике вышеприведённых рассуждений, можно считать уже предпредмузыкой и так же, как и биологическое звучание – предмузыку, входящим в музыкальное искусство³. Вхождение в музыку, наряду с предмузыкой, предпредмузыки, ещё более расширяющей спектр контактов музыки с миром, бесспорно, с новой силой усложняет последнюю.

Наличие трёх уровней (слоёв и т.д.) звучания музыки (собственно музыки, предмузыки и предпредмузыки) интересно подтверждают рассуждения на эту тему известного венгерского учёного Петера Сёке, изложенные им в его книге «Происхождение

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

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

музыки и три её мира: физический, биологический и человеческий»⁴.

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

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

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

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

⁶ Там же. С. 205.

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

Таким образом, обнаруживаемые в музыке три звуковых уровня, назовём их в таком порядке: предпредмузыка, предмузыка и собственно музыка, соответственно связаны с физической, биологической и человеческой (социальной) реальностью. Но что представляют собой эти, перечисленные в вышеприведённой последовательности, типы реальности? А представляют они собой этапы (стадии) мирового эволюционного процесса или, иначе, эволюции Вселенной. Вот как пишет об этом Е.П. Левитан: «Подход к объяснению наблюдаемого единства человека и Вселенной основан на представлении о том, что мы живём в эволюционирующей Вселенной. Да, говорят учёные... в иной Вселенной разумная жизнь (в привычной для нас форме) возникнуть бы не могла. Появление жизни и разума в нашей Вселенной стало возможным на определённом этапе эволюции Вселенной»⁸.

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

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

Поскольку высшим этапом эволюции оказывается человеческий (социальный) уровень действительности, музыку (уровни звучания которой, рассмотренные в последовательности: предпредмузыка – предмузыка – собственно музыка, выстраиваются в рамках эволюционного движения материи по принципу: физическая – биологическая – человеческая⁹) необходимо понимать как звуковое отражение человека¹⁰. Причём в силу того, что человек, будучи «вершиной» эволюции, включает в себе все уровни, этапы эволюционного развития (как бы предстаёт в качестве «свёрнутой» эволюции), музыкальное искусство следует трактовать как отражение – в указанном выше смысле – не только человека, но и мира (Вселенной) в целом. Учитывая же то, что мир в единстве его уровней, слоёв (т.е. в единстве проявлений) есть живое, жизнь¹¹, можно, в конечном счёте, следующим образом определить, что такое музыкальное искусство. *Музыкальное искусство (музыка) – есть звуковое отражение человека-мира/жизни.*

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

В эпоху древних государств: Египта, Ассирии, Индии, Китая, Греции и др. музыка главным образом понималась в качестве

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

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

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

звукового отражения мира, жизни (и уже затем – человека)¹². Это проявилось в двух, существовавших в данное время, истолкованиях музыкального искусства: 1) как образа (подобия и т.п.) божественного по своему происхождению космоса и 2) как непосредственной причины, источника возникновения Вселенной.

Что касается первого истолкования музыки, то в рамках его не только отдельные музыкальные произведения, музыкальные инструменты, но даже отдельные звуки ладов, лежащие в основе музыкальных сочинений, чётко соотносились с космическими явлениями: естественно-природными, общественными. К примеру, древнеиндийские раги были сезонными, т.е. исполняемыми в определённое время года (весенние, летние и т.п.), суточными, звучащими в то или иное время суток (утренние, дневные и пр.). Отдельные же звуки, как правило 7-ступенного лада раг, соотносились с явлениями социального порядка: главный звук назывался «правитель», второй по значению звук – «министр», группа подчинённых звуков – «помощники» и, наконец, диссонирующий звук – «враг». Подобная картина представлена и в древнекитайской музыке, где 5 звуков лежащего в основе древнекитайских музыкальных сочинений так называемого пентатонического лада означали явления природы: 1-й звук – гром, 2-й – шум ветра в ветвях, 3-й – потрескивание дров в огне, 4-й и 5-й – журчание ручья; общественные явления: 1-й звук – правителя, 2-й – чиновников, 3-й – народ, 4-й – деяния, 5-й – объекты.

Если говорить о втором истолковании музыкального искусства, кстати, по всей видимости, более раннем по сравнению с предыдущим, то показательны, например, представления о музыке ассирийцев – как о силе, способствующей победе света Луны над «драконом тьмы», индийцев – как о деятельности божества (Брахмана, в некоторых случаях – Атмана) по созданию всего сущего и др. Однако наиболее полное выражение эта точка зрения находит в Древней Греции в учении Пифагора и его последователей – пифагорейцев – о «гармонии сфер» (причём элементы этого учения имели место во многих древних государствах). Согласно этому учению, существует космическая

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

музыка – «гармония сфер», вызванная движением планет вокруг Земли, математически строгим законам которой подчиняется всё мироздание. Вот как говорят позднейшие пифагорейцы об этом, созданном их предшественниками, учении: «От кругового движения светил возникает гармонический звук... мы не слышим этого звука... причиной этого является то, что тотчас по рождении имеется этот звук, так что он вовсе не различается от противоположной ему тишины. Ибо различие звука и тишины относительно и зависит от отношения их друг к другу. Таким образом, подобно тому как медникам, вследствие привычки, кажется, что нет никакого различия между тишиной и стуком при работе их, так и со всеми людьми бывает то же самое при восприятии гармонии сфер»¹³.

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

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

Земную жизнь отражала музыка, связанная с существованием человека, выступавшая в 2-х видах. Музыка первого вида – сознательно созданная человеком: вокальная и инструментальная. Что интересно, она считалась взаимосвязанной со звучанием всевозможных биологических организмов, населяющих земной мир. Например, учёный монах Беда, по прозвищу Достопочтенный, писал: «Ведь говорят, что Давид освободил царя Саула от злого духа искусством мелодий (исполняя их на

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

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

музыкальном инструменте под названием псалтериум. – А.К.). Также и животные – ползающие, обитающие в воде, летающие – услаждают себя собственной музыкой»¹⁵. Примечательно и вопрошание в одном из своих сочинений крупнейшего мыслителя этого времени Августина (Августин под видом Наставника вопрошает Ученика): «Скажи мне... прошу тебя: разве не кажутся тебе подобными... соловью все те, кто хорошо поёт по чутью..?»¹⁶.

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

Важно отметить, что такое общее для эпохи понимание содержания музыки всё-таки представлено по-разному у различных мыслителей, теоретиков рассматриваемого исторического периода. Так, у одного из авторитетнейших из них – Боэция оно выступает в учении о трёх формах музыки: мировой, проявляющейся в «гармонии сфер», взаимодействии природных элементов и связи времён года, человеческой, происходящей из сочетания элементов человеческого организма, и инструментальной, написанной человеком и исполняемой на определённых музыкальных инструментах¹⁷. У другого – Регино из Прюма – в идее о существовании музыки естественной, включающей в себя «гармонию сфер», звучание живых (биологических) существ и человеческое пение, и искусственной, исполняемой на уже изобретённых человеком (т.е. искусственных) музыкальных инструментах.

В эпоху Возрождения музыкальное искусство интерпретировалось прежде всего как отражение человека, причём человека – человеческой индивидуальности, и, как следствие этого, – отражение мира, жизни. Такое видение музыки в данную эпоху было обусловлено господствующим в это время представлением об особом статусе человеческой личности,

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

¹⁶ Там же. С. 124.

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

индивидуальности, рассматривавшейся в качестве своеобразного вместилища мира, т.е. явления, заключавшего в себе всё богатство мирового бытия. Как подчёркивает А.Ф. Лосев, возрожденческая культура «базировалась на стихийном самоутверждении человеческой личности в её творческом отношении как ко всему окружающему, так и к себе самой. Жизнь и мир существовали в пространстве. Надо было побороть это пространство и творчески подчинить его себе»¹⁸. И затем: «Стихийный человеческий субъект, восторжествовавший в период Ренессанса и бывший, в конце концов, вполне земным субъектом (хотя сам за собою он это часто отвергал) “искал” выгодный для себя принцип, позволявший ему быть и чем-то земным, каким-то вполне самостоятельным стихийным самоутверждением и жизнеутверждением, и в то же самое время разрешавший и даже оформлявший для него любое космическое стремление и любую жажду охватить мир в целом»¹⁹. По существу такое понимание человека (человеческой индивидуальности) сводилось к представлению о человеке как о микрокосмосе по отношению к миру – космосу. Кстати, именно такое представление, например, принадлежит виднейшему швейцарскому теоретику музыки эпохи Возрождения Джозеффо Царлино. «Бог, – пишет Царлино, – создал человека по подобию мира большего, именуемого греками космос... в отличие от того названного *mikrokosmos*»²⁰. Очевидно, что указанное представление о человеке говорит о том, что последний в это время, фактически, рассматривался исключительно как физико-пластическое существо. Иными словами, когда отмечали, что музыка есть отражение человека – человеческой индивидуальности (мира, жизни), человек понимался именно как физико-пластическое явление²¹.

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

¹⁹ Там же. С. 72.

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

²¹ Не случайно в эпоху Возрождения считалось, что наиболее полное отражение человека осуществляется не в музыке, тяготеющей к передаче внутренней, духовной жизни человека (что закономерно предопределяет и обозначение музыки как выразительного искусства), а в искусствах, по преимуществу предназначенных для воспроизведения внешнего облика человека: скульптуре, графике и живописи (именуемых изобразительными искусствами). Об этом свидетельствуют высказывания многих выдающихся

12

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

В XVII–XVIII вв. музыка вновь рассматривалась преимущественно как отражение мира, жизни (а отсюда – и человека), при этом в характерной, специфической форме: в

деятелей художественного творчества эпохи Ренессанса: Бенвенуто Челлини, Микеланджело, Альбрехта Дюрера, Леонардо да Винчи и др. См.: Мастера искусства об искусстве: В 7 т. Т. 2. Эпоха Возрождения. М., 1966.

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

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

качестве отражения природы (истолковываемой как вся имеющаяся в наличии действительность, включающая в себя и человека). О подобном понимании музыки наиболее наглядно, на наш взгляд, свидетельствуют слова известного немецкого теоретика музыкального искусства этого времени Иоганна Маттесона: «Искусство звуков черпает из бездонного кладезя природы»²⁴.

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

Второй подход, при этом исторически предшествовавший первому, представлял собой истолкование музыкального искусства как подражания различным аффектам. Так, авторитетный французский учёный Марен Мерсенн писал: «Важно, чтобы мы выражали не только наши мысли и чувства, весьма существенно выражать страсти других людей... Вот почему музыка – подражательное искусство в такой же мере, как поэзия и живопись»²⁶.

Наконец, третий подход сводился к пониманию музыки как подражания интонациям человеческой речи. Наиболее отчётливо этот подход утверждался в работах выдающегося французского философа, писателя, теоретика искусства и композитора Жан-Жака

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

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

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

Руссо (на которого в этом смысле повлиял другой французский философ, учёный – его современник Жан Д’Аламбер²⁷). Руссо подчёркивает: «Мелодия, подражая модуляциям (имеются в виду интонации. – *А.К.*) голоса, выражает жалобы, крики страдания и радости, угрозы, стоны. Все голосовые изъявления страстей ей доступны. Она подражает звучанию языков и оборотам, существующим в каждом наречии для отражения известных движений души. Она не только подражает, она говорит. И её язык, нечленораздельный, но живой, пылкий, страстный, в сто раз энергичнее, чем сама речь. Вот в чём сила музыкальных подражаний, вот в чём источник власти напева над чувствительными сердцами»²⁸.

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

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

²⁷ См.: *Золтаи Д.* Этнос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля: пер. с нем. М., 1977. С. 232.

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

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

³⁰ *Вакенродер В.-Г.* Фантазии об искусстве: пер. с нем. М., 1977. С. 163.

подлинные образы и отпечатки души. *Искусство дешифровки. Душа состоит из чистых гласных и из закрытых*³¹.

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

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

Во второй половине XIX в. музыка продолжала интерпретироваться как отражение человека (и на этой основе – мира, жизни), вместе с тем существенное изменение в рамках указанной интерпретации претерпела сама трактовка человека. В данном случае, говоря о человеке, имели в виду определённую группу людей, а точнее – нацию (народ)³⁵. О том, что трактовка музыки в это время как отражения человека – нации – означала одновременно и понимание музыки как отражения мира, свидетельствует тот факт, что само национальное бытие в эту

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

³² Там же. С. 149, 150.

³³ Там же. С. 334.

³⁴ Там же. С. 221.

³⁵ О возможности такого понимания человека указывалось выше.

эпоху, в силу возведения его в ранг общедуховного, возвышалось до уровня мирового явления. При этом важно отметить, что если в первой половине XIX в. законодателем существовавшей точки зрения в отношении музыкального искусства главным образом была Германия, во второй половине XIX в. – Россия, в которой имевшаяся трактовка музыки была прежде всего связана с теоретическими положениями видного отечественного мыслителя и теоретика искусства этого времени В.Г. Белинского.

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

В России мысль об отражении в музыке национального существования (и отсюда – жизни) утверждалась на примерах творчества композиторов, принадлежавших к различным национальным культурам: польской – Ф. Шопена, немецкой – Л. ван Бетховена, норвежской – Э. Грига, особенно же – русской и, в первую очередь, на примере творческой деятельности родоначальника русской композиторской школы – М.И. Глинки.

Творчество Глинки привлекалось в двух значениях. Во-первых, как ярчайшее отражение народной, национальной природы. Характерно, в частности, суждение о заключительном хоре «Славься» из оперы Глинки «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») А.Н. Серова: «Великолепный хор эпилога “Славься, славься, Святая Русь”, – пишет Серов, – одно из высших бессмертных созданий Глинки и вместе одно из полнейших выражений русской народности в музыке. В этом, очень простом сочетании звуков... вся Москва, вся Русь времён Минина и Пожарского!»³⁷.

Во-вторых, творчество Глинки привлекалось как своеобразный эталон отражения русской народности, национальности в музыке, на который должны равняться, но который должны и качественно улучшать, развивать в процессе своей художественно-творческой деятельности русские композиторы, творившие после Глинки. В

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

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

связи с этим, например, обращает на себя внимание сравнение оперы Мусоргского «Борис Годунов» с оперой Глинки «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») В.В. Стасова (причём, на наш взгляд, даже с некоторым незаслуженным принижением глинкинского шедевра). В.В. Стасов говорит: «Сцены и личности в “Борисе Годунове” без сравнения “историчнее” и реальнее всех личностей в “Жизни за царя”: эти её переполнены идеальностями и состоят иногда из общих контуров. Опера “Борис Годунов” есть вообще необычайно крупный шаг оперного дела вперёд. Каждая личность в “Борисе” полна такой жизненной, национальной и бытовой правды, какая прежде не бывала никогда воплощаема в операх»³⁸.

В XX в. доминирует уже имевшее место в истории культуры представление о музыке как отражении мира, жизни (и, как следствие, – человека), однако проявляющееся в новых аспектах. Во-первых, в возникновении наук о музыке, с сохранением музыковедения, основанных на соединении музыковедения с различными научными дисциплинами, в целом представляющими науки о жизни: этнография – этномузыковедение³⁹, антропология – антропология музыки, социология – социология музыки, психология – музыкальная психология, эстетика – музыкальная эстетика, археология – музыкальная археология, биология – биомузыковедение, в частности, упоминаемое выше, орнито музыковедение, физика – музыкальная акустика и т.д. Во-вторых, в существовании в рамках музыковедения и этих образовавшихся наук о музыке трактовок музыкального искусства, по существу являющихся интерпретациями музыкального искусства как отражения жизни, иначе говоря – трактовок музыки, в силу той или иной науки, а также того или иного представляющего её учёного, приобретающих специфическую форму истолкования музыкального искусства как отражения жизни. Если соединение музыковедения с науками о жизни говорит само за себя, приведём некоторые примеры своеобразных по форме, но, по сути, выступающих в качестве трактовок музыки как жизнеотражения истолкований музыки в ряде только что указанных наук о музыкальном искусстве.

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

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

Так, в самом музыковедении отмеченное понимание музыки оригинально раскрывается в работах В.В. Медушевского. В одной из них автор говорит следующее: «Звук – часть космоса, природы, уплотнение её математических и физических законов, единство дискретного и континуального... в нём запрограммировано единство двух механизмов восприятия – интонационного и аналитического (которое, в свою очередь, есть отражение фундаментальных свойств мира)... Словом, музыкальный звук – это Всё, отразившееся в прозрачной капле музыки. Углубляясь до бесконечности в звук, мы обнаруживаем в нём космос, социум, культуру, человека»⁴⁰. Эта позиция утверждается учёным также в другой его работе, в которой он подчёркивает: «В великой музыке всегда ощущается некая космичность, целомудренность, мудрость целостности – даже в произведениях, кажущихся чисто лирическими (например, в музыке непостижимо чистой нежности *fis-moll'*ного адажио концерта *A-dur* Моцарта). Не следует усматривать в высочайшей вознесённости над обыденностью, в своеобразной надмирности высокой музыки отлёт от жизни, игнорирование актуальных социальных проблем... Ибо космизм есть последняя глубина музыки, откуда истекает её цельность и чистота, ибо этот вселенский океан художественной целомудренности предохраняет и самого человека от превращения в функционера, ибо поверхность распадается без глубины и вырождается в цинизм»⁴¹. Близкой точки зрения придерживаются и другие музыковеды: Ю.Н. Холопов, Е.В. Назайкинский, а также зарубежные, в частности немецкие, исследователи⁴².

В этномузыковедении об отражении мира, жизни в музыке (на примере отражения жизни народа, нации, т.е. развивая представление о музыке, сложившееся у отечественных

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

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

⁴² Холопов Ю.Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982. С. 52-104; Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. М., 1988; Kneif T. Die Idee der Natur in der Musikgeschichte // AfMw. XXVIII. 1971; Danckert W. Musik und Weltbild. Morphologie der abendlandischen Musik. Bonn, 1979.

мыслителей второй половины XIX в.) свидетельствуют многие высказывания И.И. Земцовского. Например, в одной из статей учёный указывает на то, что фольклор, понимаемый им как область народного искусства, состоящая из различных взаимосвязанных компонентов – видов искусства: музыки, литературы, хореографии и т.д. – и представляющая собой отражение жизни народа, может и должен изучаться фольклористами определённой специализации, в частности музыковедческой, при условии рассмотрения ими музыки не только в узкомузыковедческом ключе, но и в неразрывном соединении со всеми остальными компонентами фольклора. В таком указании, безусловно, хотя и косвенно, но вполне определённо присутствует мысль о том, что музыка в фольклоре (как и другие его компоненты: литература, хореография и пр.) является моделью, квинтэссенцией фольклора, а значит, – отражением народной жизни. «Ведь, в самом деле: мы хотим, например, не только проанализировать музыкальную систему и мышление народа, – пишет Земцовский, – но и понять его художественно целостное восприятие действительности, эстетическую систему и её эволюцию, хотим осмыслить музыкальный язык народа в связи с его этногенезом и историей. Центробежные традиции изучения фольклора (т.е., если говорить о музыковедении, – узкомузыковедческий подход. – А.К.) очень значительны и понятны, но всё определённое дают о себе знать сегодня и центростремительные силы (иными словами, в отношении музыковедения – изучение музыкального искусства в единстве с другими компонентами фольклора. – А.К.)»⁴³. В своеобразном преломлении об отражении жизни в музыке говорится и в зарубежных этномузыковедческих работах, в первую очередь в трудах американских и польских учёных⁴⁴.

Интересно этот вопрос решается в антропологии музыки. Причём здесь важную роль прежде всего играют зарубежные исследования, наиболее значительные из которых, ввиду близости антропологии музыки этномузыковедению (антропология музыки

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

⁴⁴ *Nettl B.* References materials in ethnomusicology. Detroit, 1961; *Ze studiow nad metodami etnomuzykologii.* Wroclaw, 1975; *Чекановска А.* Музыкальная этнография. Методология и методика: пер. с польск. М., 1983.

включает в себя этномузыковедение), американские и польские⁴⁵. В этих исследованиях зарубежные учёные, антропологи музыки, интерпретируя музыку как символическое выражение общественной и культурной жизни, считают возможным трактовать её более расширительно – как символическое выражение глубочайших оснований природы, жизни вообще. Так, по мнению известнейшего американского специалиста в этой области А.П. Мерриама, «музыке могут быть приписаны даже более широкие символические роли в обществе и культуре (по сравнению с символическим выражением общественного и культурного бытия. – А.К.), роли, в которых музыка, взятая сама по себе, символизирует ценности и даже страсти наиболее специфической, наиболее фундаментальной природы»⁴⁶. Чтобы не утомлять дальше читателя большим количеством фамилий и цитат, отметим, что подобное отношение к музыке присутствует и в остальных, перечисленных выше, науках о музыкальном искусстве.

Итак, рассмотрение трактовок музыки, имевших место в историческом становлении культуры (от эпохи древних государств до XX в.), убедительно свидетельствует о том, что действительно во все исторические времена музыка понималась как звуковое отражение человека-мира/жизни. Такой взгляд предопределяет возможность использования новых нетрадиционных подходов к изучению музыкального искусства.

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

⁴⁵ Merriam A.P. The anthropology of music. 7th print. Evanston, 1978; Bielawski L. Strefowa teoria czasu i jej znaczenie dla antropologii muzycznej. Kraków, 1976.

⁴⁶ Merriam A.P. The anthropology of music. P. 241.

МУЗЫКА КАК МОДЕЛЬ МИРОЗДАНИЯ

Одним из отчётливо представленных в истории культуры путей постижения сущностных – онтологических – основ музыкального искусства является интерпретация музыки как отражения (модели) мира, мироздания. Важнейшим понятием здесь, лежащим в основании различных подходов, выступает понятие *числа*. В этом смысле все, базирующиеся на понятии числа, соответствующие представления о музыке можно считать своеобразными мотивами (темами и т.д.) постижения музыки в качестве отражения мира. К таким мотивам мы отнесли бы трактовки музыки как: 1) образа мировой гармонии⁴⁷; 2) овеществления лежащих в основании мира единиц математического исчисления; 3) специфического средства измерения динамики становления (развития) мира.

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

Возникновение идеи о подобии музыки «гармонии сфер» и в этом смысле воплощении мировой гармонии исследователи обычно связывают с деятельностью Пифагора и его последователей – пифагорейцев⁴⁸. Роль числа у пифагорейцев раскрывается в результате следующих рассуждений.

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

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

Каждая из несущихся с огромной скоростью планет порождает определённый звук. Отношения между этими звуками (с точки зрения их высотности) совпадают с музыкальными интервалами: октавой, квинтой, квартой и т.д., что вызвано соответствием расстояний между звучащими планетами делениям источника музыкального звучания, в частности струны. Эти же расстояния (и деления) измеряются числами. Вот как данное представление выглядит у Платона, максимально его «отточившего» (в изложении А.Ф. Лосева): «В центре космоса... находится Земля, а вокруг неё движется Луна. Если Луну считать за 1, а Солнце за 2, то ясно, что расстояние от Луны до Солнца равняется октаве (2/1). За Солнцем движется Венера, следовательно, отношение между Венерой и Солнцем равняется квинте (3/2). И дальше, соответственно, мы получаем: отношение между Меркурием и Венерой есть кварта (4/3), между Марсом и Венерой – опять одна октава (8/4), между Юпитером и Марсом – один тон (9/8), между Сатурном и Юпитером – октава и большая секста (27/9 = 3/1)»⁴⁹. Очевидно, что при таком понимании и музыка, и мир, образом которого она является, обладают упорядоченностью, соразмерностью, организованностью⁵⁰.

Дальнейшее развитие мысль о подобии музыки «гармонии сфер», а значит, и мировой гармонии, получает в эпоху европейского Средневековья, причём прежде всего на Западе, в трактатах Боэция, Регино из Прюма, Николая Орема и др. Особенно значительной явилась разработка данной темы «последним римлянином» – Боэцием в его трактате «Наставления к музыке», предопределившая последующие интерпретации западноевропейских мыслителей.

В названном сочинении Боэций говорит о существовании трёх видов музыки: мировой (*mundana*), человеческой (*humana*) и инструментальной (*instrumentalis*). Мировая музыка, по Боэцию, выявляется в «гармонии сфер» (а кроме того – во взаимодействии природных элементов и связи времён года); человеческая – во

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

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

взаимосвязи души и тела человека; инструментальная – в звучании музыкальных инструментов. Следовательно, прежде всего с «гармонией сфер» у Боэция «соприкасается» мировая музыка. Вместе с тем, в силу неоднократно отмечаемой Боэцием опоры мировой, человеческой, инструментальной музыки на одни и те же числовые закономерности⁵¹, можно сказать, что и человеческая, и инструментальная музыка, в интерпретации Боэция, также имеют отношение к «гармонии сфер»⁵².

Таким образом, действительно, в учении Боэция рассматриваемый нами мотив осознания музыки находит дальнейшее своеобразное развитие⁵³.

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

В своём трактате «Об изучении гармонии» Регино отказался от предложенного Боэцием деления музыки на мировую, человеческую и инструментальную, выдвигая новый принцип её деления: на естественную и искусственную. При этом под естественной музыкой Регино понимал ту, «которая не

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

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

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

производится никаким музыкальным инструментом, никаким касанием пальцев, ударом или прикосновением, но, навеянная божественным повелением... модулирует⁵⁴ сладостные мелодии с помощью природы». Эта музыка, по Регино, «производится или движением неба, или человеческим голосом, или, как добавляют некоторые, звуком или голосом неразумного создания»⁵⁵. Под искусственной же он понимал ту, «которая изобретена искусством и человеческим умом и которая осуществляется посредством каких-либо инструментов»⁵⁶.

Трактуя указанную нами тему, Регино фиксирует дополнительные (по сравнению с отмеченной Боэцием) области проявления музыки, в которых последняя сопрягается с «гармонией сфер»: звучание человеческого голоса, а также голоса биологического существа – «неразумного создания», по терминологии Регино. Эта фиксация, бесспорно, свидетельствует о новом этапе развития интересующего нас аспекта постижения музыки.

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

Своеобразие его подхода, нашедшего воплощение в трактате «О соизмеримости и несоизмеримости движений неба», заключалось в том, что если все мыслители, обращавшиеся к данной теме до него (от Пифагора до Боэция), в своих рассуждениях оперировали только отношениями целых чисел, так называемыми рациональными отношениями, Орем, не исключая применения отношений данного типа чисел, стал использовать и отношения

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

⁵⁵ Цит. по: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. М., 1966. С. 190.

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

нецелых, дробных чисел или, иначе, иррациональные отношения (связано это было с обнаружением Оремом существования планет не только «по законам» отношений целых чисел – рациональных, но и дробных – иррациональных; эти отношения, соответственно, автор именуется «соизмеримыми» и «несоизмеримыми», что и обусловило название его работы)⁵⁷. В этом плане вклад Орема в развитие рассматриваемого нами мотива изучения музыки можно определить как выявление более сложных числовых отношений, одновременно лежащих в основе и музыки, и «гармонии сфер», а значит, и мировой гармонии в целом⁵⁸.

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

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

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

имеет иные основания и созвучия, нежели кварта, квинта или октава».⁵⁹

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

Адам из Фульда в своём сочинении «О музыке» фактически соединил деление музыки на мировую, человеческую, инструментальную, предложенное Боэцием, и на естественную и искусственную, о котором говорил Регино из Прюма: по Адаму из Фульда, мировая и человеческая музыка принадлежат естественной, а инструментальная – к ней мыслитель добавлял ещё вокальную – искусственной⁶⁰, полагая, что естественную музыку должны изучать учёные (мировую – математики, человеческую – физики), а искусственную – музыканты-практики⁶¹.

Именно замечание Адама из Фульда о необходимости привлечения науки (математики и физики) к изучению музыки, главным образом, согласно используемым им терминам,

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

⁶⁰ На наш взгляд, в феномене объединения немецким теоретиком музыки в рамках своей позиции «разделений» музыки Боэция и Регино отчётливо проявились *синергетические закономерности* развития представлений о музыке (о синергетике см., в частности: *Князева Е.Н., Курдюмов С.П.* Синергетика как новое мировидение: диалог с И. Пригожиным // Вопросы философии. 1992. № 12. С. 3-20).

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

естественной – мировой и человеческой, но также отчасти и искусственной – инструментальной и вокальной, указывает на дальнейшее развитие анализируемого мотива постижения музыки.

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

Итальянскому теоретику принадлежат здесь два нововведения. Первое из них заключается в интерпретации музыки как сущностного начала всего упорядоченного, гармоничного, совершенного. «Музыка, – подчёркивает Царлино, – ... имеет то свойство, что всё то, к чему она присоединяется, она делает совершенным»⁶³. И второе – учёт собственно звуковой материи музыки, трактовка музыкального искусства как искусства звучащего числа. «Предметом её (музыки. – *А.К.*), – утверждает Царлино, – является... звучащее число»⁶⁴. Нельзя не признать, что отмеченные нововведения Царлино, безусловно, явились знаком дальнейшего становления рассматриваемой нами идеи изучения музыки⁶⁵.

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

⁶² Цит. по: Эстетика Ренессанса. Антология: В 2 т. Т. 2. М., 1981. С. 603.

⁶³ Там же. С. 605.

⁶⁴ Там же. С. 613.

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

астронома, математика, физика и философа XVII в. Иоганна Кеплера.

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

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

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

⁶⁶ Цит. по: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII вв. М., 1971. С. 184-185.

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

Интересный новый акцент в развитие темы «музыка – “гармония сфер” – гармония мира» внёс известный французский учёный и теоретик музыки XVII в. Марен Мерсенн.

Так, в целом разделяя позицию мыслителей, проявлявших интерес к этой теме до него, особенно Иоганна Кеплера, имея в виду его идею о подобии звучания планет звучанию человеческих голосов, Мерсенн в своём сочинении «Трактат об универсальной гармонии» соотносит – и это делается впервые – звучание человеческих голосов с основными ступенями бытия: баса – с неорганической природой, более высоких голосов – с органическими (биологическими) существами⁶⁸.

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

Своеобразная эволюция идеи об отражении музыкальным искусством «гармонии сфер», а также гармонии мира имела место в XIX в. в рамках работ различных, преимущественно немецких мыслителей, в частности, таких как Й. Гёррес, И. Риттер, А. Шопенгауэр⁶⁹.

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

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

⁶⁸ См.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII вв. С. 357.

⁶⁹ В известной степени развитию этой идеи способствовали также Новалис, Шеллинг и даже Гегель.

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

тон, точно так, как уже каждый из наших тонов есть система тонов»⁷¹.

Но наиболее мощный импульс развитию указанной темы придал А. Шопенгауэр, предложив в своём знаменитом труде «Мир как воля и представление» трактовку музыки как «мировой воли» или, иначе говоря, – космического, мирового начала. При этом Шопенгауэр, в сущности, обобщил достижения всех мыслителей, разрабатывавших данную тему до него, от Пифагора до Риттера⁷². Приведём некоторые особенно показательные суждения философа.

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

Говоря о развитии идеи отражения музыкой «гармонии сфер» (гармонии мира) в XIX в. немецкими мыслителями, нельзя всё же не отметить и интереса в указанное время к данной теме и в других странах, например, в России: на эту тему размышлял известный

⁷¹ Цит. по: Музыкальная эстетика Германии XIX в. Антология: В 2 т. Т. 1. М., 1981. С. 337.

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

⁷³ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление: пер. с нем.: В 2 т. М., 1993. Т. 1. С. 367-368; об этом см. также: т. 2. С. 467-475.

русский учёный-ориенталист, журналист, критик, изобретатель О.И. Сенковский⁷⁴.

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

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

Для второго подхода, наследующего идеи «учёного мира», прежде всего И. Кеплера, характерно обращение к данной теме (преимущественно в контексте специального исследования «гармонии сфер») с позиции современного научного знания. Например, Д. Годвин, один из сторонников данной точки зрения, пишет о том, что в наше время, когда «физики усомнились в предположениях своих предшественников» (отсутствуют взаимообратимость массы и энергии, времени и пространства,

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

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

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

Развитие взглядов на музыку как «гармонию сфер» в XX столетии, с точки зрения двух отмеченных подходов, бесспорно, явилось важной вехой дальнейшего становления осмысливаемой нами идеи постижения музыкального искусства⁷⁸.

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

⁷⁷ *Бергер Л.Г. Звук и музыка в контексте современной науки и в древних космических представлениях: пространственный образ как модель художественного стиля. Тбилиси, 1989. С. 9-10. – В связи с этим суждением обращает на себя внимание мысль, высказанная П. Хиндемитом. «Беседуя с физиками, биологами и другими учёными, – подчёркивал композитор, – можно не переставать удивляться тому, до какой степени они оперируют построениями, аналогичными музыкальному творчеству». Анализ этих построений «приводит нас к убеждению, что есть некоторые основания в древней идее о Вселенной, регулируемой музыкальными законами, или, если выразиться более скромно, Вселенной, законы строения и движения которой дополняются своим духовным отражением в музыкальных организмах». *Hindemith P. A composer's world: horizons and limitations. Cambridge, 1953. P. 101-102.**

⁷⁸ Помимо рассмотрения музыки как образа мировой гармонии в аспекте уподобления *целостного музыкального искусства* «гармонии сфер» (гармонии мира) в истории культуры просматривается ещё одна линия интерпретации: трактовка *отдельного музыкального произведения* как подобия «гармонии сфер» (гармонии мира). По всей видимости, эта тема присутствует уже у пифагорейцев. Однако её развитием можно считать лишь возникший в конце XIX в. и отчётливо заявивший о себе в XX столетии подлинный математический бум в отношении исследования формально-организационного строения музыкальных сочинений: упорядоченности,

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

Что касается второго мотива (напомним, что каждый из рассматриваемых здесь мотивов изучения музыки базируется на понятии *числа*), то, вероятно, его источником, так же как и первого, надо считать идеи Пифагора и пифагорейцев. Расцвет же его, в силу особой роли утверждаемой в это время числовой символики, приходится на эпоху европейского (западного) Средневековья (кстати, в эту эпоху, он практически и угасает, в некотором смысле сохраняясь в дальнейшем лишь в специальных теологических учениях, где, по сути, не получает серьёзного развития)⁷⁹.

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

В книге VI своего сочинения «О музыке» Августин различает пять видов чисел, проявляющихся в музыке: 1) звучащие (*sonantes*), находящиеся в самих звуках, независимо от того, слышит их кто-

законченности, особенно с точки зрения построения по закону золотого сечения (см.: *Виппер Ю.Ф.* Золотое деление как основной морфологический закон в природе и искусстве. Открытие профессора Цейзинга. М., 1876; *Розенов Э.К.* Закон золотого сечения в поэзии и в музыке // *Розенов Э.К.* Статьи о музыке. Избранное. М., 1982. С. 119-157; *Сабанеев Л.Л.* Этюды Шопена в освещении закона золотого сечения. Опыт позитивного обоснования законов формы // *Искусство.* 1925. № 2. С. 132-145; 1927. № 3. Кн. II, III. С. 32-56; *Мазель Л.А.* Опыт исследования золотого сечения в музыкальных построениях в свете общего анализа форм // *Музыкальное образование.* 1930. № 2. С. 24-33; *Марутаев М.А.* Гармония как закономерность природы // *Шевелёв И.Ш., Марутаев М.А., Шмелёв И.П.* Золотое сечение: три взгляда на природу гармонии. М., 1990. С. 130-233).

⁷⁹ Сказанное, вероятно, и предопределило понимание музыки в рассматриваемое время как научной дисциплины, по существу, – как науки о числах. См. яркие суждения по этому поводу западноевропейских средневековых мыслителей: Алкуина, называвшего музыку «наукой, говорящей о числах, которые в звуках обретаются», и Рабана Мавра, согласно которому «число составляет сущность и значение музыки». Цит. по: *Шестаков В.П.* Музыкальная эстетика средневековья и Возрождения // *Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения.* С. 15, 22.

нибудь или нет; 2) числа, находящиеся в сознании воспринимающего (*occursores*); 3) числа движущиеся (*progressores*), т.е. воспроизводимые в воображении даже в отсутствии реального звучания и восприятия; 4) числа, хранимые памятью (*recordabiles*) – о которых мы не вспоминаем, но которые позволяют нам узнавать услышанную ранее мелодию; 5) числа судящие (*judiciales*) – те, благодаря которым бессознательно оцениваются все остальные числа с точки зрения их «приятности» и «неприятности» (любопытно, что Августин обнаруживает способность восприятия данных чисел и у животных: птиц, млекопитающих и т.д.)⁸⁰.

Необходимо отметить, что в эпоху западноевропейского Средневековья соотносились с музыкой и конкретные числа. Так, число «1» означало музыку как целое; «2» – деление музыки на небесную (естественную) и земную (порождённую человеком, т.е. инструментальную и вокальную); «3» – начало, середину и конец музыкального произведения; «4» – количество нотных линейек; «7» – мистическую связь музыки со Вселенной и т.д.⁸¹

Что касается третьего мотива изучения музыки в рамках понимания музыкального искусства как модели мироздания – осознания музыки в качестве специфического средства измерения динамики становления мира, то он, так же как и рассмотренные нами выше первые два, впервые наблюдается уже у пифагорейцев. Сказанное подтверждается тем, что пифагорейцы, трактуя число в

⁸⁰ Об этом см.: Бычков В.В. Эстетика Аврелия Августина. С. 220-241; История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. Т. 1. Античность. Средние века. Возрождение. М., 1962. С. 260 и др. – По нашему мнению, данную «числовую концепцию» музыки Августина можно так же, как и «конструкцию» музыки Боэция, о чём уже речь шла выше, считать одним из первых проявлений *системного* видения музыки. Причём системное рассмотрение музыки Августином, по сравнению с указанным нами выше подобным рассмотрением музыки Боэцием, во временном отношении оказывается более ранним. Справедливо высказывание В.В. Бычкова: «Здесь (автор имеет в виду приведённые нами размышления Августина о числах, проявляющихся в музыке. – А.К.) Августин, конечно, непоследователен, но заслуга его состоит в том, что он предпринял попытку системно, сказали бы мы теперь, подойти к проблеме творчества и восприятия, и попытку далеко не безрезультатную». Бычков В.В. Эстетика Аврелия Августина. С. 228.

⁸¹ Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. С. 22-23.

качестве основания уподобления музыки миру, мирозданию (см. об этом выше), понимали такое число как число становящееся. Мысль пифагорейцев о подобии музыки мирозданию, обусловленном становящимся числом, замечательно развивает во многих своих трудах А.Ф. Лосев. Среди данных трудов в этом смысле, безусловно, наиболее ценной является его работа «Музыка как предмет логики», опубликованная философом ещё в 1927 г. Развитие обозначенного нами суждения пифагорейцев в монографии «Музыка как предмет логики» было связано с решением в этой работе задачи, которую автор определил для себя как логико-структурный анализ музыки⁸². Проследуем за теоретическими построениями учёного.

Как полагает А.Ф. Лосев, «музыка есть искусство *времени*, и музыкальная форма есть, прежде всего, *временная форма*»⁸³. Но что такое время, задаётся вопросом учёный. Время, по Лосеву, «есть становление числа... только повторение числа, воплощение и осуществление числа, подражание числу»⁸⁴. В связи с этим «жизнь чисел – вот сущность музыки», – утверждает философ⁸⁵. Вместе с тем, пишет Лосев, возникает вопрос, а что такое число, и приходит к выводу, что «*число есть подвижной покой самотождественного различия смысла... или: число есть единичность... данная как подвижной покой самотождественного различия*»⁸⁶. Таким образом, в результате аналитико-теоретической проработки темы А.Ф. Лосев выходит на следующее понимание музыки, или музыкального предмета, в его терминологии. «Музыкальный предмет, – пишет Лосев, – есть чистое число, т.е. единичность (смыслового) подвижного покоя самотождественного различия, данная как подвижной покой». «Подобно тому, как число диалектически переходит во время, – время диалектически переходит в *движение*. Музыка есть искусство и числа, и времени, и движения. Она даёт не только идеальное число, но и реальное воплощение его во времени, и не только реальное воплощение

⁸² Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Форма – Стиль – Выражение. М., 1995. С. 261.

⁸³ Там же. С. 512.

⁸⁴ Там же. С. 525.

⁸⁵ Там же. С. 467.

⁸⁶ Там же. С. 531.

числа во времени, но и качественное овеществление этого воплощённого во времени числа, т.е. *движение*». «Так, – отмечает учёный, – возникает музыка как искусство времени, в глубине которого (времени) таится идеально-неподвижная фигурность числа и которое снаружи зацветает качествами овеществлённого движения»⁸⁷.

Выявленная А.Ф. Лосевым в указанной работе логико-математическая модель музыки, к сожалению, долго после выхода книги из печати не получала должного признания ни у философов, ни у музыковедов. Только в наше время начинает осознаваться её подлинное значение. Подтверждение тому, например, – восторженный отзыв А.В. Михайлова об исследовании А.Ф. Лосева. Книга А.Ф. Лосева «Музыка как предмет логики», отмечает А.В. Михайлов, «совершенно уникальна во всей мировой философской литературе»⁸⁸.

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

⁸⁷ Там же. С. 545. – К сказанному необходимо добавить, что в рамках глубокой и всесторонней разработки в книге отмеченной пифагорейской идеи (о подобии музыки мирозданию вследствие становящегося числа), А.Ф. Лосев вносит в теоретический постулат пифагорейцев новый, отсутствовавший в нём нюанс: мыслитель рассматривает форму музыкального произведения (с его точки зрения, реализующую музыку) как своеобразную личность. Наиболее ярко это отношение Лосева к форме музыкального произведения фиксирует его высказывание в работе «Диалектика художественной формы». Художественная форма (а значит, и форма музыкального сочинения), указывает Лосев, «есть *личность... как символ... или символ как личность*» (Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы // Лосев А.Ф. Форма – Стиль – Выражение. С. 46-47). Кстати, отметим, что И.С. Бах советовал своим ученикам смотреть на инструментальные голоса многоголосного инструментального произведения как на личности, беседующие в этом произведении между собой, при этом наставлял учеников следить за тем, чтобы каждая из них «говорила хорошо и вовремя, а если не имеет что сказать, то лучше бы молчала или ждала, пока до неё не дойдёт очередь...» (цит. по: *Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: В 6 т. Т. 3. М., 1964. С. 38*).

⁸⁸ Михайлов А.В. «Архитектура как застывшая музыка» // Античная культура и современная наука. М., 1985. С. 238.

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

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В ЧЕЛОВЕЧЕСКОМ ИЗМЕРЕНИИ

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

Интересно, что все эти мотивы в культуре возникали последовательно. По всей видимости, исторически первым мотивом здесь, зародившимся ещё в эпоху древних государств, явилась трактовка музыки как подобия нраву, характеру человека. По мнению большинства исследователей, идея сопоставления музыки и человеческого характера имеет древнегреческое происхождение. Поскольку нрав, характер в древнегреческом языке означаются понятием «этос»⁸⁹, мысль о подобии музыки человеческому характеру легла в основу разработанного в Древней Греции учения о музыкальном этосе.

Согласно названному учению, любой элемент, образующий музыку как вид искусства – лад, ритм, метр, тембр, мелодия и даже отдельное музыкальное произведение в целом, обладает этосом, т.е. неповторимым характером. Наиболее детальную разработку в этом плане получили у древних греков лады. Древнегреческими философами, теоретиками музыкального искусства прежде всего выделялись следующие лады: дорийский, полагавшийся древнегреческими мыслителями мужественным и сдержанным,

⁸⁹ См.: Лосев А.Ф. Этос // Философская энциклопедия: В 5 т. Т. 5. М., 1970. С. 590.

лидийский – плачевным, фригийский – оргиазмическим, миксолидийский – страстно-жалобным, ионийский – лёгким, доступным и эолийский – глубоким, выражающим чувства любви (своё название эти лады получили по названию древних народностей, главным образом живших на территории Древней Греции: дорийцев, лидийцев и т.д., т.е. можно сказать, что характер этих ладов являл собой характер соответствующих этнических групп). Подлинно греческим античные авторы считали дорийский лад, звучание которого, по их представлению, как было указано выше, характеризовалось мужественностью и сдержанностью. Так, например, Аристотель подчёркивал: «Что касается дорийского лада, то все согласны в том, что ему свойственно наибольшее спокойствие и что он по преимуществу отличается мужественным характером. Сверх того... мы всегда отдаём предпочтение середине перед крайностями и, по нашему утверждению, к этой середине и должно стремиться, дорийский же лад среди прочих отличается именно этими свойствами»⁹⁰.

Хотя внутри древнегреческого учения о музыкальном этосе музыка и сближалась с психической жизнью человека, т.е. уподоблялась характеру человека, это сближение, как верно отмечал В.П. Шестаков, «имело определённые пределы, оно не выходило за рамки чисто внешних, динамических сторон психики, внешней, физической стороны жизни»⁹¹. Тем не менее именно эта природа соотношения музыки и человека обеспечила в Древней Греции способность музыки влиять на настроение и характер человека, «который она или ослабляет или укрепляет»⁹², иными

⁹⁰ *Аристотель. Политика* // Аристотель. Соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1983. С. 643. – Значимость для древнего грека дорийского лада в связи с особой ролью скульптуры в художественном мире древнегреческого общества отмечает А.Ф. Лосев: «Дорийский лад – это скульптурный стиль греческой музыки». Звучание дорийского лада представляет собой «величественную, неувядающую и вечно юную, но в то же время внутренне сдержанную, притушенную, задумчивую и печальную музыку. Так задумчива, печальна и благородна вся греческая скульптура». *Лосев А.Ф. Античная музыкальная эстетика* // Античная музыкальная эстетика. М., 1960. С. 85.

⁹¹ *Шестаков В.П. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII в.: Исследование.* М., 1975. С. 46.

⁹² *Закс К. Музыкально-теоретические воззрения и инструменты древних греков* // Музыкальная культура Древнего мира. Л., 1937. С. 134.

словами, стать исключительно мощным средством всестороннего (магического, медицинского, воспитательного) воздействия на человека.

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

В этот исторический период рассматриваемая тема прошла две стадии своего развития. В Раннем Средневековье акцентировалось обладание элементами музыки (а чаще всего – музыкального произведения в целом) благочестивым характером, что объяснялось особым вниманием, уделяемым средневековыми авторами морально-очистительному воздействию музыки на человека. Так, Рабан Мавр отмечает, что «пение – средство, приводящее верующих к сокрушению сердца», поскольку «слова не доходят до них в полной мере». По мнению Василия Великого, «псалом есть божественная и музыкальная гармония; он содержит в себе слова, не слух увеселяющие, но низлагающие и укрощающие лукавых духов, которые смущают души, подверженные их нападкам»⁹³. В более позднее время диапазон характеров, усматриваемых в музыке, расширяется. Наиболее отчётливо это проявилось в средневековом учении о ладах.

Средневековые теоретики создали учение о восьми так называемых «церковных» ладах, в котором претворились принципы античной музыкальной теории. В состав указанных ладов вошли четыре уже известных древнегреческих лада: дорийский, фригийский, лидийский и миксолидийский, названные средневековыми мыслителями автентическими, а также дополнительно ещё четыре лада: гиподорийский, гипофригийский, гиполидийский и гипомиксолидийский, именуемые средневековыми теоретиками плагальными. Все эти восемь ладов были носителями строго определённых характеров, причём определённость характеров данных ладов была ещё более строгой, чем ладов у древних греков. Первый лад считался серьёзным и

⁹³ Цит. по: *Шестаков В.П.* Музыкальная эстетика средневековья и Возрождения // Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. М., 1966. С. 17.

подвижным. Второй – мрачно-торжественным. Третий – гневным. У четвёртого лада, полагали, приятный характер. У пятого – радостный. Шестой лад чаще всего определялся как грустный и страстный. Седьмой – подвижный, энергичный. Наконец, восьмой лад, по мнению средневековых авторов, был возвышенным, размеренным⁹⁴. Различие характеров ладов предопределяло и соответствующее воздействие этих ладов на человека. Объясняя данный факт, известный средневековый теоретик музыки Гвидо из Арrezzo отмечал: «Разнообразие ладов прилагивается к разным требованиям духа: одному нравятся скачки 3-го лада, другому – ласковость 6-го, третьему – болтливость 7-го, четвёртый высказывается за прелесть 8-го тона; то же можно сказать и об остальных ладах. Не удивительно, что слух находит удовольствие в разных звуках, так же и зрение – в разных красках»⁹⁵.

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

В части II (гл. 8) своего сочинения «Установление гармонии» Царлино, опираясь на популярное в его время учение о темпераментах, пишет о том, что характер (в терминологии теоретика – страсть) человека образуется сочетанием четырёх материальных элементов: холодного, горячего, влажного и сухого. Преобладание какого-либо из них определяет специфику этого характера (страсти). Подобие музыки и характера, по Царлино, есть, как он это называет, «соразмерное соотношение» между открытыми ещё в Древней Греции музыкальными ладами (по Царлино – гармониями) и характерами (страстями) человека, основанными на своеобразном сочетании четырёх, указанных выше, материальных элементов. «Те же самые соотношения, – отмечает Царлино, – которые имеются у вышеописанных качеств (влажности, сухости и т.д. – *А.К.*), имеются также в гармониях, ибо у одного и того же результата не может не быть одной и той же причины; а эта причина у вышеназванных качеств и у гармонии –

⁹⁴ Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. С. 38-40.

⁹⁵ Цит. по: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. С. 203.

соразмерное соотношение... Следовательно, можно сказать, что соотношения вышеназванных качеств, являющихся причиной гнева, страха или другой страсти, те же самые, что и в гармониях, вызывающих подобные же действия»⁹⁶. Таким образом, по словам теоретика, характер (страсть) подобен ладу (гармонии), отражает «телосложение» (понятие Царлино) лада (гармонии). Всё это, по Царлино, объясняет, на основании чего тот или иной лад (гармония) может воздействовать на человека⁹⁷.

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

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

В своих сочинениях «Компендиум музыки», а также «Трактат о страстях» Декарт высказывает мысль о том, что любое музыкальное творение – это носитель определённого эмоционального состояния (аффекта), однако специфика восприятия (переживания) данного состояния зависит от психофизиологических особенностей слушателя. Точка зрения Декарта была поддержана в дальнейшем различными мыслителями (в частности, М. Мерсенном⁹⁸).

⁹⁶ Цит. по: Эстетика Ренессанса. Антология: В 2 т. Т. 2. М., 1981. С. 619.

⁹⁷ Там же. С. 619 и сл.

⁹⁸ См.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII вв. М., 1971. С. 363-364. – О способности музыки вызвать в нас аффект (удовольствие) оригинально размышляет Г. Лейбниц. «Музыка, – указывает философ, – нас очаровывает, хотя красота её состоит лишь в соотношениях чисел и в счёте ударов или колебаний звучащих тел, повторяющихся через известные

В XVIII в. оформляется третий мотив рассмотрения музыки как отражения человека – интерпретация музыкального искусства как подражания человеческим страстям (аффектам), а также акцентам и интонациям человеческой речи⁹⁹.

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

В трактате «Совершенный капельмейстер» Маттесон указывал на то, что музыка способна представить различные переживания человека. «Можно прекрасно изобразить с помощью простых инструментов, – пишет Маттесон, – благородство души, любовь, ревность и т.д. Можно передать движения души простыми аккордами и их последованиями без слов так, чтобы слушатель схватил их и понял ход, сущность и мысль музыкальной речи...»¹⁰⁰. Вслед за Маттесоном об этом говорят другие немецкие теоретики и практики музыкального искусства: И. Шейбе, К.Ф.Э. Бах¹⁰¹.

промежутки, в счёте, который мы не замечаем и который душа наша непрестанно совершает». Цит. по: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. Т. 2. Эстетические учения XVII–XVIII вв. М., 1964. С. 444-445. См. также: Хаазе Р. Лейбниц и музыка: к истории гармонической символики: пер. с нем. М., 1999.

⁹⁹ При этом если истолкование музыки как подражания акцентам и интонациям речи человека представляло собой новаторское явление в музыкально-теоретической мысли того времени, то взгляд на музыку как на подражание страстям (аффектам) человека имел свою предысторию. Тенденцию рассматривать музыкальное искусство таким образом мы наблюдаем уже у некоторых мыслителей античности (Аристотель), Средних веков (Гвидо из Арrezzo), Возрождения (Дж. Царлино), особенно же у теоретиков XVII в., прежде всего у М. Мерсенна. Мерсенн подчёркивал, что «музыка полна энергии и может передать слушателям движения души, мысли и чувства певца или музыканта», потому «музыка – подражательное искусство в такой же мере, как поэзия и живопись». Цит. по: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII вв. С. 363, 364. Всё это говорит о том, что анализируемый нами мотив изучения музыки как отражения человека последовательно вырастает из первого и второго.

¹⁰⁰ Цит. по: Шестаков В.П. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII в. С. 261.

¹⁰¹ Этой идее отдал дань не «жалующий» музыку И. Канта. В его «Критике способности суждения» читаем: «Так как модуляция есть как бы всеобщий,

В английской теоретической литературе идею подражания в музыке человеческим страстям наиболее отчётливо высказывал философ Джеймс Хэррис.

В «Трактате о музыке, живописи и поэзии», отстаивая мысль о возможности подражания в музыке человеческим страстям, Хэррис отмечает важное последствие такой возможности: способность музыкального искусства вызывать у слушателя взаимообуславливающие друг друга определённые аффекты и идеи. «Музыка, – указывает английский философ, – может вызвать в человеке ряд аффектов. Одни звуки пробуждают в нас печаль, другие – радость, третьи – воинственность, четвёртые – нежность и т.д.». «При этом, – отмечает автор, – происходит взаимодействие между нашими аффектами и нашими идеями; на основе внутреннего естественного сродства определённые идеи возбуждают в нас определённые аффекты, под воздействием которых, в свою очередь, возникают соответствующие идеи»¹⁰². Позицию Джеймса Хэрриса разделял и другой английский мыслитель – Даниэль Уэбб¹⁰³.

всем людям понятный язык ощущений, то музыка сама по себе пользуется ею как языком аффектов со всей выразительностью и так по закону ассоциации естественным образом сообщает всем связанные с этим эстетические идеи». *Кант И.* Соч.: В 6 т. Т. 5. М., 1966. С. 347.

¹⁰² Цит. по: Из истории английской эстетической мысли XVIII в.: Поп. Аддисон. Джерард. Рид. М., 1982. С. 326.

¹⁰³ В работе Уэбба «Наблюдения о соответствии между поэзией и музыкой» отчётлива тенденция осознания музыки не только как подражания человеческим страстям (аффектам), но и как их выражения. Иными словами, у английского теоретика мы находим уже новый – четвёртый мотив постижения музыки как отражения человека: трактовку музыкального искусства как выражения душевной (эмоциональной) жизни человека. Так, в частности, Уэбб отмечает, что живопись и скульптура – искусства чисто подражательные, они могут вызвать в нас аффект только с помощью подражания. Музыка же свойственно двойное воздействие: она «наряду с подражанием вызывает непосредственные ощущения» (цит. по: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII вв. С. 608). Данный факт свидетельствует об органичности вырастания четвёртого мотива изучения музыки (как отражения человека) из третьего. Подчеркнём, что, таким образом, исторически выстраиваемая цепочка из четырёх рассматриваемых нами мотивов исследования музыки, где каждый последующий мотив является своеобразной ступенью развития предыдущего, по нашему мнению,

Значительное внимание вопросу подражания в музыке человеческим страстям уделяли в XVIII в. и в России. В связи с этим показательны появившиеся в это время статьи (без указания автора) «Письмо о производимом действии музыкою в сердце человеческом», «О музыке», трактат херсонесского епископа Евгения Булгариса «О действии и пользе музыки» и др.¹⁰⁴

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

Одним из первых, кто высказал мысль о подражании музыки человеческой речи, был Ж.-Ж. Руссо. В сочинении «Опыт о происхождении языков, в котором говорится о мелодии и музыкальном подражании» Руссо отмечает: «Мелодия, подражая модуляциям голоса, выражает жалобы, крики страдания и радости, угрозы, стоны. Все голосовые изъявления страстей ей доступны. Она подражает звучанию языков и оборотам, существующим в каждой наречии для отражения известных движений души. Она не

позволяет говорить о проявлении *синергетических закономерностей* в развитии самой идеи о музыке как отражении человека.

¹⁰⁴ Музыкальная эстетика России XI–XVIII вв. М., 1973. С. 202-205, 218-221 и др. – Может возникнуть представление (и для этого есть известные предпосылки), что трактовка музыки как воплощения человеческих страстей в XVII в. сближается с характеристикой музыкального искусства как подражания человеческим страстям, популярной уже в XVIII столетии. Однако это различные подходы к интерпретации музыкального искусства. Если точка зрения на музыку как воплощение страстей человека фиксирует заключённое в ней (музыке) объективно заданное, абстрактно-отвлечённое состояние человека, т.е. как бы вне учёта переживаний создавшего её композитора и исполняющего – музыканта-исполнителя, то в случае понимания музыкального искусства как подражания человеческим страстям происходит своеобразная субъективизация пребывающего в музыке человеческого состояния, т.е. оно уже в большей степени соотносится с эмоциональными проявлениями «сотворивших» эту музыку и композитора, и исполнителя. Иначе говоря, последнее понимание уже приближается к трактовке музыки как выражения человеческих страстей. В связи с этим совершенно справедливо суждение С.А. Маркуса о том, что учение об аффектах может быть рассмотрено и как самостоятельная эстетическая теория, и как теория подражания аффектам, и как основа теории выражения. См.: *Маркус С.А. История музыкальной эстетики: В 2 т. Т. 1. М., 1959. С. 42.*

только подражает, она говорит. И её язык, нечленораздельный, но живой, пылкий, страстный, в сто раз энергичнее, чем сама речь»¹⁰⁵.

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

Исключительно ярко эта разработка осуществлена в исследованиях американского философа Сьюзен Лангер. Полагая в рамках своей семантической философии искусства, что структурная организация музыкального произведения воплощает структурную архитектонику определённого эмоционального проявления человека, в работе «Чувство и форма» Лангер указывает, что «музыка – это звуковая аналогия нашей эмоциональной жизни»¹⁰⁶. Наиболее фундаментально свою позицию Лангер обосновывает в книге «Философия в новом ключе». Приведём некоторые характерные высказывания автора.

«Движение музыки, её *crescendo* и *diminuendo*, *accelerando* и *ritardando*, выражает внутренние метаморфозы состояний человека». «Что может музыка действительно отразить, так это только морфологию чувства... Музыка передаёт основные формы чувства». «Музыка – миф о нашей внутренней жизни – молодой, энергичной, значащий миф настоящего вдохновения и поступательного его развития»¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Руссо Ж.-Ж. Об искусстве. Статьи, высказывания, отрывки из произведений: пер. с фр. С. 254-255.

¹⁰⁶ Langer S. Feeling and form: a theory of art, developed from «Philosophy in a new key». N.Y., 1953. P. 27.

¹⁰⁷ Langer S. Philosophy in a new key: a study in the symbolism of reason, rite and art. Cambridge, 1942. P. 226, 238, 245. См. также: Langer S. Mind: an essay on human feeling. Vol. 1-2. Baltimore, 1967, 1972. – С работами С. Лангер можно ознакомиться по их переводам на русский язык: Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства: пер. с англ. М., 2000. Специфически решается вопрос о подражании музыки человеческим страстям венгерским учёным Дьёрдем Лукачем. Д. Лукач считает, что музыка осуществляет двойное подражание – «двойной мимесис», по выражению автора: подражание человеческим чувствам и, в силу

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

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

В сочинении «Идеи к эстетике музыкального искусства», в разделе «О музыкальном выражении», Шубарт отмечает, что «музыкальное выражение – это ось, вокруг которой вращается музыкальная эстетика». Под музыкальным выражением автор понимал «исполнение, соответствующее каждому отдельному произведению, более того, каждой отдельной музыкальной мысли»¹⁰⁸.

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

В «Очерках о поэзии и музыке» он всячески подчёркивал выразительную направленность музыкального искусства (противопоставляя свою точку зрения взгляду на музыку как на подражательное искусство; при этом Бетти прежде всего протестовал против рассмотрения музыки как искусства, подражающего природе). «Если сравнить (в музыке. – А.К.) подражание и выразительность, – пишет автор, – превосходство последней будет очевидно. Подражание без выразительности – ничто; подражание, идущее в ущерб выразительности, – грубая ошибка»¹⁰⁹.

Среди французских авторов, отмечавших в это время

подражания человеческих чувств жизни, – подражание жизни. При этом, отмечает Лукач, «двойной мимесис музыки, то есть отражение чувств и эмоций, отражающих действительность, по своей основной структуре не только не противостоит взаимоисключающим образом другим типам эстетического отражения, но даже не отличается от них». Лукач Д. Музыка // Лукач Д. Своеобразие эстетического: пер. с нем.: В 4 т. Т. 4. М., 1987. С. 39.

¹⁰⁸ Цит. по: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII вв. С. 338.

¹⁰⁹ Там же. С. 650.

выразительный характер музыкального искусства, следует назвать писателя, композитора, теоретика искусства Мишеля Шабанона.

В своём основном теоретическом сочинении «О музыке в собственном смысле слова и в связи с её отношением к речи, языкам, поэзии и театру» Шабанон отстаивал мысль о выразительности музыкального искусства, утверждая, что «нет ничего более сомнительного, чем... стремление к подражанию (в том числе – страстям, а также интонациям и акцентам речи человека. – *А.К.*), которое стали рассматривать как одну из существенных особенностей музыки»¹¹⁰. В доказательство правоты данного суждения французский мыслитель указывает – и это надо отметить особо как, вероятно, первую в истории культуры попытку подобного доказательства выразительности музыки – на инстинктивную способность восприятия музыкальных произведений. Эта способность, по мнению Шабанона, позволяет воспринимать музыкальные творения не только людям, развитым интеллектуально, но и дикарям, грудным младенцам и даже животным. Так, приводя в пример описания Плутарха и Бюффона воздействия музыки на животных: оленей, слонов, собак, быков, разнообразных птиц, пауков и пр., Шабанон замечает: «Мне и самому не раз приходилось наблюдать этот (описанный Бюффоном. – *А.К.*) случай с пауком, причём особенно, видимо, привлекает это насекомое музыка медленная и гармоническая. Видел я и рыбок в открытом аквариуме, которые при звуках скрипки всплывали на поверхность воды, поднимали голову, слушая музыку, и застывали в неподвижности...»¹¹¹.

Некоторые теоретики конца XVIII в., отмечая, что в музыке находят выражение человеческие страсти и переживания, высказывали мысль о том, что наиболее совершенное их выражение достигается в творчестве гения. Например, по Шубарту, «луч гениальности по своей природе настолько могуч, что не может остаться незамеченным. Он влечёт, движет, жжёт до тех пор, пока не вырвется пламенем и не проявится во всём своём олимпийском величии». И далее: «Самое яркое проявление гения обнаруживается в композиции и в управлении большим оркестром»¹¹². Идеи

¹¹⁰ Там же. С. 495.

¹¹¹ Там же. С. 497.

¹¹² Там же. С. 337.

мыслителей конца XVIII в., в частности Х. Шубарта, о роли гения в раскрытии выразительных возможностей музыкального искусства были подхвачены и развиты уже в первой половине XIX в. – в эпоху Романтизма.

Исключительно активное развитие мысль о музыке как выражении душевных переживаний, состояний, волнений человека получает в работах философов, теоретиков искусства первой половины XIX в. (эпохи Романтизма). Это развитие заключалось главным образом в подчёркивании различными мыслителями, теоретиками художественного творчества (причём разных стран: Л. Тиком, Новалисом, В.-Г. Вакенродером, Ав. и Фр. Шлегелями, Ф.В.Й. Шеллингом, Г.В.Ф. Гегелем в Германии; А. Рейхой, Ф.-Ж. Фетисом во Франции; В.Ф. Одоевским в России и др.) индивидуально-неповторимого своеобразия выражаемого в музыке душевного проявления человека. Вот, например, утверждение по этому поводу Гегеля: «Музыка есть дух, душа, непосредственно существующая, звучащая для себя самой и чувствующая себя удовлетворённую в этом восприятии себя»¹¹³. Или другое его признание: «Музыка делает своим содержанием самую субъективную внутреннюю жизнь с целью проявить себя не как внешнюю форму и объективно пребывающее произведение, но как субъективную задушевность; таким образом, и выражение должно непосредственно раскрыться, как сообщение живого субъекта, в которое он вкладывает всю свою личную задушевность»¹¹⁴.

Именно с развитием теоретиками искусства первой половины XIX в. понимания музыки как выражения человеческих переживаний (т.е. четвёртого мотива постижения музыки как отражения человека) связана и дальнейшая эволюция высказанной ещё философами в конце XVIII в. идеи об обусловленности наиболее полного выражения переживаний человека в музыке творчеством гения. Дело в том, что в первой половине XIX в. важнейшей, сущностной чертой гения в искусстве (в том числе – музыке) стали считать его индивидуальную самобытность¹¹⁵.

¹¹³ Гегель Г.В.Ф. Соч.: В XIV т. Т. XIV. Лекции по эстетике. Кн. 3. М., 1958. С. 139.

¹¹⁴ Там же. С. 112-113.

¹¹⁵ Об этом см., напр.: Гегель Г.В.Ф. Соч.: В XIV т. Т. XII. Лекции по эстетике. Кн. 1. М., 1938. С. 288-307; Шеллинг Ф.В.Й.: 1) *Философия* 50

Важным этапом развития идеи о музыке как выражении эмоциональных проявлений человека стала вторая половина XIX в. Существенным привнесением здесь явилось то, что, в отличие от традиционной трактовки музыки как выражения переживаний отдельного человека (гения), музыку начали интерпретировать как выражение чувств и переживаний целого народа. Такой взгляд на музыку нашёл воплощение в работах отечественных теоретиков искусства, художественных критиков, например, А.Н. Серова¹¹⁶.

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

искусства. М., 1966. С. 51, 162-163, 175, 182; 2) Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1987. С. 417, 481-482 и др. – Своеобразное преломление идея о музыке как выражении душевных переживаний человека получает в это время в работах С. Киркегора, в частности, в статье Киркегора «Непосредственно-эротические стадии, или Музыкально-эротическое начало», вошедшей в его книгу «Или-или». В этой статье датский философ подчёркивает, что музыка – воплощение чувственности, наивысшим образцом которого является опера «Дон Жуан» В.А. Моцарта (*Киркегор С. Непосредственно-эротические стадии, или Музыкально-эротическое начало // Миф о Дон Жуане. Новеллы, стихи, пьесы. СПб., 2000. С. 281-366*).

¹¹⁶ Так, о заключительном хоре «Славься» из оперы Глинки «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») А.Н. Серов писал: «Великолепный хор эпилога “Славься, славься, Святая Русь” – одно из высших бессмертных созданий Глинки и вместе одно из полнейших выражений русской народности в музыке. В этом, очень простом сочетании звуков... вся Москва, вся Русь времён Минина и Пожарского!» (*Серов А.Н. Статьи о музыке. Вып. 4. 1859-1860. М., 1988. С. 187*). В связи с процитированным суждением А.Н. Серова приведём говорящее, на наш взгляд, о том же высказывание известного польского композитора второй половины XIX столетия (творившего и в первой половине XIX столетия) Станислава Монюшко. «Странствуя по польским землям, – замечает Монюшко, – я наполняюсь духом народных песен. Из них... вдохновение переливается во все мои сочинения» (цит. по: Станислав Монюшко: Сб. статей. М.; Л., 1952. С. 14). Можно вспомнить в связи с этим также высказывания Бизе, Грига, Дворжака, Леонкавалло, Масканьи, Сметаны и многих других композиторов второй половины XIX в.

В рамках западного, представленного трудами Э. Ансерме, Н. Гартмана, Э. Гуссерля, Р. Ингардена, Х. Мерсмана, Л. Феррары, указанная деятельность человеческого сознания, воплощаемая в музыке, есть сугубо внутренняя деятельность – само-деятельность – сознания. Например, характерно следующее свидетельство Э. Гуссерля о его «наблюдении» за деятельностью сознания-музыки. «Взгляд, – пишет Гуссерль, – может направляться прежде всего через фазы, совпадающие в постоянном продолжении течения, фазы как интенциональности тона. Но взгляд может направляться на течение, на протяжение течения, на переход текущего сознания от тона-начала к тону-концу. Каждый сознательный оттенок вида “ретенций” (по Гуссерлю, движений сознания «вспять». – *А.К.*) имеет двойную интенциональность: во-первых, интенциональность для конституции имманентного объекта, тона, которая есть то, что мы называем “первичным воспоминанием” о (только что ощущавшемся) тоне, или яснее – именно ретенцией тона. Другая интенциональность конститутивна для единства этого первоначального воспоминания в течении; а именно ретенция есть одно с тем, что она есть ещё – сознание, нечто удерживающее, ретенция истекшего тона-ретенции: в своём постоянном оттенении себя в течении она есть постоянная ретенция постоянно проходящих фаз»¹¹⁷.

Что касается отечественного варианта развития темы, зафиксированного в работах наших учёных (М.Г. Арановского, Б.В. Асафьева, Л.А. Мазеля, В.В. Медушевского, Е.В. Назайкинского, М.А. Смирнова, А.Н. Сохора, А.А. Фарбштейна), то здесь отмеченная деятельность сознания выступает как внешний показатель существования человека в обществе. Типична в этом плане позиция М.А. Смирнова. Подчёркивая значимость выражения музыкой эмоциональных переживаний человека, автор указывает, что данным путём музыка служит выражению наиболее важных тенденций развития человеческого общества – идейных, нравственных, эстетических и иных. «Настоящая музыка, – отмечает Смирнов, – через индивидуальное сознание художника всегда вскрывает общечеловеческое. Бах, Бетховен, Чайковский,

¹¹⁷ Цит. по: *Кормин Н.А.* Проблемы онтологии эстетического: Автореф. докт. дис. М., 1993. С. 45.

Шопен не были бы великими художниками, если бы их творения отразили только личные страдания, жалобы, страсти, мысли, идеи»¹¹⁸.

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

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

¹¹⁸ Смирнов М.А. Эмоциональный мир музыки: Исследование. М., 1990. С. 5. – Правда, в последнее время в нашей литературе начинают появляться работы, в которых данная проблематика решается в рамках западного видения. См.: Бонфельд М.Ш.: 1) Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. М., 1991; 2) Музыка как речь и как мышление: опыт системного исследования музыкального искусства: Автореф. докт. дис. М., 1993; Ланкин В.Г. Своеобразие художественного мышления в музыке: Автореф. канд. дис. М., 1994 и др. Так, например, В.Г. Ланкин подчёркивает: «Художественное мышление в музыке представляет собой проявление глубинных основ внутреннего устройства сознания». Ланкин В.Г. Своеобразие художественного мышления в музыке. С. 1.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАК СИСТЕМА

Мы рассматриваем музыкальное искусство в рамках синергетического, т.е. системно-эволюционного мировидения¹¹⁹. В этом смысле музыка для нас – *система отношений, элементами которой являются субъект, человек, и объект, мир (при ведущей роли субъекта, человека), «потребность» эволюционирующего мира в музыке, а также язык данной системы – язык музыки.* Проясним наше понимание названных элементов.

Что касается субъекта (человека), то последний существует для нас на разных уровнях: отдельного человека, человеческой группы (объединения людей по тому или иному признаку: возрастному, профессиональному и т.д.), нации, человеческой общности определённой исторической эпохи, человечества в целом¹²⁰. Такая точка зрения, в целом, соответствует общепризнанному в философской литературе отношению к субъекту¹²¹.

Если говорить об объекте (мире), то таковой предстаёт для нас, так же как и субъект, на разных уровнях: отдельного явления (природного, социального, культурного), совокупности явлений различного плана, а также мира в целом¹²². Здесь мы, как и в случае с рассмотрением субъекта, следуем существующей традиции понимания объекта в философской науке, единственно, по аналогии с трактовкой субъекта, считаем возможным расширить

¹¹⁹ В контексте указанного мировидения мир – системно-эволюционирующая метасистема. Подробнее об этом см.: *Хакен Г.:* 1) Синергетика: пер. с англ. М., 1980; 2) Синергетика. Иерархии неустойчивостей в самоорганизующихся системах и устройствах: пер. с англ. М., 1985; *Пригожин И., Стенгерс И.* Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой: пер. с англ. М., 1986 (2-е изд. – М., 2000); *Князева Е.Н., Курдюмов С.П.:* 1) Синергетика как новое мировидение: диалог с И. Пригожиным // Вопросы философии. 1992. № 12. С. 3-20; 2) Законы эволюции и самоорганизации сложных систем. М., 1994.

¹²⁰ Если понимать субъект таким образом, разумеется, можно говорить о субъектно-субъектных (интерсубъектных) отношениях различных уровней.

¹²¹ См.: *Лекторский В.А.:* 1) Проблема субъекта и объекта в классической и современной буржуазной философии. М., 1965; 2) Субъект, объект, познание. М., 1980.

¹²² Очевидно, что, подобно наблюдаемому нами в связи с определением субъекта, существуют объектно-объектные (интеробъектные) отношения между объектами разных уровней.

объект до уровня мира.

В философских исследованиях мир обычно интерпретируется как объективная реальность, а объект – как часть этой реальности. Так, например, В.А. Лекторский указывает, что «объект – это... та часть объективной реальности, которая реально вступила в практическое и познавательное взаимодействие с субъектом, которую субъект может выделить из действительности в силу того, что обладает на данной стадии развития познания такими формами предметной и познавательной деятельности, которые отражают основные характеристики данного объекта»¹²³. Вместе с тем, согласно С.Н. Титову, «в общем плане объективная реальность может пониматься как объект в самом широком смысле слова»¹²⁴.

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

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

Например, по мысли Ю.Г. Кона, музыкальный язык – «сумма применяемых в том или ином произведении средств», которые «можно рассматривать с технической стороны (на уровне “грамматики”) и со стороны их выразительности (на “семантическом” уровне)»¹²⁵. В.В. Медушевский полагает, что «музыкальный язык можно определить как исторически развивающуюся систему выразительных средств и грамматик, служащую *предпосылкой общения*»¹²⁶. М.Г. Арановский под музыкальным языком подразумевает «“порождающую систему”,

¹²³ Лекторский В.А. Проблема субъекта и объекта в классической и современной буржуазной философии. С. 25.

¹²⁴ Титов С.Н. Искусство: Объект – предмет – содержание. Воронеж, 1987. С. 23.

¹²⁵ Кон Ю.Г. К вопросу о понятии «музыкальный язык» // От Люлли до наших дней: Сб. статей. М., 1967. С. 93.

¹²⁶ Медушевский В.В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. 1979. № 3. С. 35.

основанную на стереотипах связей»¹²⁷. Любопытное понимание музыкального языка предлагает В.Г. Лукьянов. По мысли автора, музыкальный язык, во-первых, «представляет собой как бы некоторое множество языков (той или иной социально-исторической среды, того или иного композитора)»; во-вторых, «не имеет резко выраженных границ для распространения, хотя и функционирует в рамках данной музыкальной культуры»; в-третьих, его «невозможно “перевести” на какой-либо другой язык»; в-четвёртых, «элементы музыкального языка не являются устойчивыми знаковыми образованиями, подобно словам в разговорном языке, композитор в процессе творчества создаёт их каждый раз заново»; наконец, в-пятых, «музыкальный язык не имеет устойчивого лексического состава (“словаря элементов” с фиксированными значениями)»¹²⁸.

Несмотря на существующие различия в определении музыкального языка в современной теоретической мысли о музыке, послужившие даже поводом для одной из исследовательниц заявить, что формулирование проблемы музыкального языка (автор имеет в виду музыкальный язык в широком смысле) «не имеет сегодня достаточных оснований»¹²⁹, все эти определения, так или иначе, касаются истолкования языка музыки как совокупности художественных средств музыкального искусства.

В своей трактовке музыкального языка, в целом солидаризируясь с общей, указанной выше, ориентацией в современной науке о музыке, мы предлагаем его понимание исходя из нашей интерпретации музыки как системы отношений. С нашей точки

¹²⁷ Арановский М.Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления: Сб. статей. М., 1974. С. 106.

¹²⁸ Лукьянов В.Г. Критика основных направлений современной буржуазной философии музыки. Л., 1978. С. 41. – Дополнительно о музыкальном языке см. в работах: *Cooke D.* The Language of Music. L., 1962 (Oxford, 2001); *Clark A.* Is music a language? // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1982. Vol. 41. No 2. P. 195-204; *Botstein L.* Music and language // The Musical Quarterly. 1993. No 3. P. 367-372; *Adorno T.* Music, language and composition // The Musical Quarterly. 1993. No 3. P. 401-414.

¹²⁹ Порфирьева А.Л. Фигура и структура. Несколько предварительных замечаний к систематическому описанию эволюции музыкального языка // Проблемы музыкознания. Музыка. Язык. Традиция: Сб. научных трудов. Вып. 5. Л., 1990. С. 168.

зрения, *музыкальный язык – то, что особым образом запечатлевает, овеществляет в звучании (звуковой материи) отношения входящих в музыкальную систему элементов, иными словами, – то, что «говорит» нам о существовании музыки* (напомним в связи с этим знаменитую фразу М. Хайдеггера: «Язык – дом бытия»). В свете сказанного исключительно показательна, к сожалению, незаслуженно забытая после критической рецензии на неё А.В. Луначарского, книга А.К. Буцкого «Непосредственные данные музыки. Опыт введения в музыку». В названной работе автор подчёркивает, что восприятие различных звуковых образований в музыке позволяет «войти сразу внутрь музыкального искусства»¹³⁰. Эти звуковые образования, по мнению Буцкого, символизируют те или иные движения, вследствие чего, считает исследователь, «музыку можно определить как искусство движений, перевоплощённых в особого рода звуковые и временные отношения»¹³¹. Поскольку, как полагает учёный, музыка в состоянии символизировать различные типы существующих движений в мире, правомерно её «разделить на ряд больших категорий»: музыку естественной (природной) среды – природных явлений, музыку внутренних процессов – мыслей, переживаний и т.п., музыку социальных форм – работы, танцев, шествий, революционных порывов и др.¹³²

Итак, музыкальный язык – один из элементов музыки, в котором происходит интеграция всех элементов музыкального искусства, что и предопределяет возможность языка музыки служить воплощением музыкального искусства¹³³. Учитывая, таким образом, особую значимость музыкального языка в выявлении сущностных основ или, как прекрасно выразился В.В. Медушевский, «таинственных энергий» музыки, рассмотрим

¹³⁰ Буцкой А.К. Непосредственные данные музыки. Опыт введения в музыку. Киев, 1925. С. 60.

¹³¹ Там же. С. 72.

¹³² Там же. С. 75-76.

¹³³ На основании сказанного можно сделать вывод о том, что музыкальное искусство, с точки зрения синергетического мировидения, с позиции которого мы его рассматриваем, выступает в качестве фрактала (от лат. fractus – дроблёный: структура, обладающая свойством самоподобия) по отношению к музыкальному языку.

его подробнее.

Во-первых, необходимо отметить, что музыкальный язык – *единое образование в силу единства музыки*. О единстве музыки писали многие теоретики и практики музыкального искусства XX в. Так, например, в предисловии к своей книге «Муза и мода. Защита основ музыкального искусства» известный русский композитор и пианист Н.К. Метнер подчёркивал: «Я хочу говорить о музыке, как... о некоей стране, нашей родине, определяющей нашу музыкантскую национальность, т.е. музыкальность... о музыке, как о некоей единой лире, управляющей нашим воображением»¹³⁴.

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

Так, по мнению М.С. Кагана, «“род” как общеэстетическая категория выражает в каждом виде искусства (в том числе – музыке. – А.К.) *результаты видоизменений его структуры под влиянием смежных искусств*»¹³⁵. К родам музыкального искусства учёный относит «чистую» музыку, музыку театральную, программную, танцевальную, а также радиомызыку, киномузыку, телемузыку и светомузыку.

Близкой позиции в отношении родового деления музыки придерживается О.В. Соколов. Исследователь в родовой классификации музыки также исходит из взаимодействия музыки с

¹³⁴ Метнер Н.К. Муза и мода. Защита основ музыкального искусства (Париж, 1935). Р., 1978. С. 5. – На единство музыки обращал внимание ещё Д. Дидро. Об этом свидетельствует то, что в сочинении французского философа «Заметки о различных предметах в области математики», где два раздела из пяти отведены рассмотрению собственно математических проблем, а три остальные – музыкальных, во втором из посвящённых музыке Дидро пытается ответить на вопрос о том, существуют ли в музыке какие-либо неизменные и в то же время всеобщие конструктивно-звуковые закономерности, основанные на законах природы. Дидро отвечает положительно, полагая, что это подтверждается использованием в музыке двух типов музыкальных интервалов: консонирующих и диссонансирующих, образующих между собой различные связи и отношения. См.: Брянцева В.Н. Дидро и музыка // Дени Дидро и культура его эпохи. М., 1986. С. 116-117.

¹³⁵ Каган М.С. Музыка в мире искусств. СПб., 1996. С. 114.

другими искусствами, однако добавляет при этом, что род музыкального искусства может быть образован и в результате взаимодействия музыки с нехудожественными явлениями. Опираясь на это, Соколов выделяет четыре основных рода музыки: 1) «чистую» музыку; 2) взаимодействующую; 3) прикладную и 4) прикладную взаимодействующую; в наиболее развёрнутом виде они выступают как музыка «чистая», программная, драматическая, словесная, хореографическая, кино- и телемузыка, прикладная, культовая, песенно-бытовая и танцевально-бытовая¹³⁶.

Интересный принцип деления музыки на роды предлагают Е.А. Ручьевская и Н.И. Кузьмина. Как указывают авторы, «роды музыки – фольклор, бытовая музыка, культовая музыка и профессиональная...»¹³⁷.

Ещё один вариант родового деления музыкального искусства – деление музыки на «обиходную», в свою очередь подразделяющуюся на массово-бытовую (песни, танцы и т.д.) и культово-обрядовую (песнопения, действия и пр.), и «преподносимую», делящуюся на театральную (опера, балет и т.д.) и концертную (симфония, концерт и т.д.), создаваемую для слушания¹³⁸. Такое деление музыки на роды поддерживают А.Н. Сохор, И.Я. Нейштадт и др.

Что касается деления музыки на жанры, то в теоретической

¹³⁶ Соколов О.В.: 1) К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки XX века. Горький, 1977. С. 12-58; 2) Морфологическая система музыки и её художественные жанры. Нижний Новгород, 1994. – Следует отметить предложенную учёным, в рамках деления им музыки на четыре основных рода, иерархию родов музыкального искусства, где последовательно за прикладной взаимодействующей, прикладной и взаимодействующей наивысшим родом полагается «чистая» музыка (см.: Там же).

¹³⁷ Ручьевская Е.А., Кузьмина Н.И. Цикл как жанр и форма // Форма и стиль: Сб. научных трудов: В 2 ч. Ч. 2. Л., 1990. С. 139. – Нетрудно заметить, что такая классификация практически полностью совпадает с крупным делением музыки на три рода: простую (народную), сложную (учёную, профессиональную) и духовную, осуществлённым ещё в конце XIII – начале XIV вв. испанским теоретиком музыки Иоанном де Грохео (см.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. С. 237).

¹³⁸ Понятия «обиходной» и «преподносимой» музыки принадлежат немецкому музыковеду Г. Бестелеру.

литературе по этому поводу существует ещё большее многообразие. И поскольку это многообразие предопределяют различные теоретические посылки учёных, то, несмотря на значительное число специальных исследований, посвящённых жанру в музыке, по всей видимости, нельзя не признать безосновательной мысль Л.Н. Березовчук о том, что «на сегодняшний день теория жанров – один из самых малоразработанных и запутанных вопросов в музыкознании»¹³⁹. Какие же существуют основные трактовки жанра в теоретической литературе о музыке?

По мнению А.Н. Сохора, «жанр в музыке – это вид музыкальных произведений, определяемый прежде всего той обстановкой исполнения, требованиям которой объективно соответствует произведение, а также каким-либо из дополнительных признаков (форма, исполнительские средства, “поэтика”, практическая функция) или их сочетанием»¹⁴⁰. Как считает О.В. Соколов, «жанром называется вид музыкального произведения, возникающий в соответствии с определённой функцией (жизненной или художественной)»¹⁴¹.

Своеобразную трактовку жанра в музыке предлагает немецкий исследователь П. Клюге. Учёный определяет музыкальный жанр как «конкретную материальную социокультурную систему, а не только как класс музыкальных продуктов, произведённых ею или

¹³⁹ Березовчук Л.Н. Музыкальный жанр как система функций (психологические и семиотические аспекты) // Аспекты теоретического музыкознания: Сб. научных трудов. Сер. Проблемы музыкознания. Вып. 2. Л., 1989. С. 95.

¹⁴⁰ Сохор А.Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971. С. 28.

¹⁴¹ Соколов О.В. К проблеме типологии музыкальных жанров. С. 23. – Отметим при этом выстраиваемую Соколовым иерархию музыкальных жанров, где, в рамках деления автором жанров музыкального искусства на низшие – простые и высшие – сложные (состоящие из простых), в качестве наивысшего – наиболее сложного жанра (в соответствии с выделением в качестве наивысшего рода музыки – «чистой» музыки) – О.В. Соколовым рассматриваются жанры «чистой» музыки: соната и симфония (Соколов О.В.: 1) К проблеме типологии...; 2) Морфологическая система музыки...). Интересно, что как о высших жанрах музыкального искусства говорит о жанрах «чистой» музыки – фуге и сонате – и А.К. Буцкой (Буцкой А.К. Непосредственные данные музыки. Опыт введения в музыку. С. 79-80).

как совокупность общих их признаков»¹⁴².

Ряд авторов выдвигают свои принципы типологии музыкальных жанров. Например, М.Г. Арановский подразделяет жанры в музыкальном искусстве в зависимости от композиционной структуры – в профессиональной музыке и музыкального языка – в бытовой музыке¹⁴³; В.А. Цуккерман – в зависимости от содержания¹⁴⁴; С.С. Скребков – принадлежности жанров декламационным, моторным или, возникшим на их основе, ариозно-распевным¹⁴⁵; А.Н. Сохор, разделяя точку зрения С.С. Скребкова, дополнительно делит жанры на обладающие инструментальной сигнальностью, происходящей от различных звуковых сигналов, используемых в общественной жизни: фанфарных кличей, колокольного звона и др., и звукоизобразительностью, источником которой являются всевозможные природные и бытовые звучания¹⁴⁶.

Обращаясь к трактовке стиля в музыке, надо сказать, что в музыковедческой литературе, также как и в отношении рода и жанра, существуют различные его интерпретации¹⁴⁷. Наиболее фундаментальная из них предложена М.К. Михайловым в его специальной монографии на эту тему. По Михайлову, «стиль в музыке есть единство системно организованных элементов музыкального языка, обусловленное единством системы музыкального мышления как особого вида художественного

¹⁴² Цит. по: *Нейштадт И.Я.* Проблема жанра в современной теории музыки // Проблемы музыкального жанра: Сб. статей. М., 1981. С. 13.

¹⁴³ *Арановский М.Г.* На пути к обновлению жанра // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 10. Л., 1971. С. 123-164.

¹⁴⁴ *Цуккерман В.А.* Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М., 1964.

¹⁴⁵ *Скребков С.С.* Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.

¹⁴⁶ *Сохор А.Н.* Эстетическая природа жанра в музыке. М., 1968.

¹⁴⁷ См.: *Медушевский В.В.*: 1) Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. 1979. № 3. С. 30-39; 2) К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник: Сб. статей. Вып. 5. М., 1984. С. 5-17; *Михайлов М.К.* Стиль в музыке: Исследование. Л., 1981; *Ручьевская Е.А.* Стиль как система отношений // Советская музыка. 1984. № 4. С. 95-98; *Назайкинский Е.В.* Стиль как предмет теории музыки // Музыкальный язык, жанр, стиль: проблемы теории и истории: Сб. научных трудов. М., 1987. С. 175-185 и др.

мышления. Процессы формирования, развития, эволюции музыкального стиля определяются в конечном счёте мировосприятием и, шире, духовной культурой эпох, различных социальных групп внутри них»¹⁴⁸.

Следует отметить, что в теоретическом музыкознании имеют место также специфические трактовки музыкального стиля: как стиля жанра или жанрового стиля (А.Н. Сохор), а также как стиля отдельного музыкального произведения (Л.А. Мазель, Е.А. Ручьевская).

По нашему мнению, все приведённые трактовки рода, жанра и стиля, представленные в современной теоретической литературе о музыке, справедливы, поскольку рассмотрение таких сложных, многомерных явлений, каковыми являются род, жанр и стиль в музыке, безусловно, предполагает возможность различных теоретических «точек отсчёта». Вместе с тем, несмотря на возможность различных их теоретических интерпретаций, иными словами, рассмотрения рода, жанра и стиля в музыке в той или иной теоретической плоскости, в любом случае реально, на практике, *все эти проявления музыкального языка оказываются неразрывно взаимосвязанными*. Например, фортепианную прелюдию Шопена из цикла 24 прелюдий можно рассматривать как один из ведущих жанров в творчестве композитора, особенность его индивидуального стиля, а также стиля исторического (Романтизма), понимать как образ профессиональной музыки первой половины XIX в. и т.д. Опера Мусоргского «Борис Годунов» одновременно и оперный жанр, и своеобразный род оперной музыки (историческая драма), и выражение характерных особенностей стилей различных уровней: индивидуального (композитора), группового (творческого объединения «Могучая

¹⁴⁸ Михайлов М.К. Стиль в музыке: Исследование. С. 117. – Кстати, в этой же работе М.К. Михайловым обобщается в той или иной форме утверждаемое в указанных выше исследованиях музыковедов представление о стиле в музыке как иерархической системе, согласно которому стиль в музыке понимается как индивидуальный (композитора или исполнителя), групповой (композиторов или исполнителей), национальный и исторической эпохи (включающий стили направлений и течений), при этом наиболее значимым (последовательно, по принципу: индивидуальный стиль – групповой – национальный – исторической эпохи), предопределяющим остальные, оказывается *индивидуальный стиль* (см.: Там же. С. 183-239).

кучка») и пр.¹⁴⁹

Сказанное позволяет предположить наличие феномена *трансформации рода, жанра и стиля музыкального искусства: перехода рода в жанр, стиль; жанра – в род, стиль и т.д. внутри единого музыкального языка*¹⁵⁰. По-видимому, предполагаемая трансформация рода, жанра и стиля в структуре музыкального языка существовала постоянно, причём «набор вариантов» этой трансформации расширялся в процессе его (музыкального языка) эволюционного развития.

Итак, музыкальный язык – это единое образование, представленное взаимосвязью его проявлений: рода, жанра и стиля музыкального искусства. Возникает вопрос: что является условием, предопределяющим указанную их взаимосвязь?

На наш взгляд, такое условие – *наличие музыкального произведения*¹⁵¹. О том, что именно в музыкальном произведении

¹⁴⁹ Сравним: «Жанры и стили, – пишет В.В. Медушевский, – тесно связаны. Можно говорить о стилевых срезах длительно развивающихся жанров (прелюдии Шопена и Скрябина, прелюдии и фуги Баха, Шостаковича, Хиндемита, вальсы Чайковского и Прокофьева демонстрируют этот тип взаимодействия). С другой стороны, система жанров определённой эпохи выступает как один из её общих стилевых показателей. И для индивидуального стиля выбор жанров далеко не безразличен. Стиль Шопена неотделим от фортепианных жанров. Римского-Корсакова невозможно представить без опер, Лядова – без оркестровых миниатюр, а Прокофьева или Стравинского – без жанрового многообразия». *Медушевский В.В. Музыкальный стиль как семиотический объект. С. 36.*

¹⁵⁰ При этом учёт объективно имеющей место специфики родо-жанрового и стилистического деления музыки наводит на мысль о существовании своеобразной «системы координат» музыкального языка, где отношение стилей музыки выстраивает «вертикаль» музыкального языка, родов и жанров – «горизонталь». В этом плане симптоматично уподобление французским композитором Я. Ксенакисом музыки (музыкального языка)... шару (см.: *Mache F.-V. Doswiadczenia i perspektywy // Res facta. 1969. № 3. S. 5-11.*)

¹⁵¹ Заметим, что музыкальное произведение в нашем понимании – главным образом продукт европейской профессиональной музыкальной культуры, появившийся, вследствие развития личностного начала в музыке, на рубеже XVI–XVII вв. и просуществовавший до XX в., отличительные особенности которого – письменная фиксация, а также принадлежность в равной степени композиторскому и исполнительскому творчеству. □ Подобный взгляд на музыкальное произведение разделяют не все учёные. Некоторые авторы

выявляются родовые, жанровые и стилистические особенности музыки, писали многие авторы. Так, например, говоря о музыкальном стиле, Е.В. Назайкинский подчёркивал, что у этого стиля «есть и своя форма, и своё содержание... последнее есть отражение авторского характера, темперамента, манеры, проявляющееся более или менее устойчиво в произведениях (курсив наш. – А.К.) самого различного плана, с самой различной программой, музыкальной фабулой»¹⁵². Что касается выхода рода и жанра на музыкальное произведение, то об этом ярко пишет О.В. Соколов, рассматривая музыкальное произведение как итог сложных отношений родов и жанров. Жанр, по мнению учёного, является «отношением родов... музыкальное произведение... отношением жанров»¹⁵³.

Таким образом, именно в музыкальном произведении находит концентрированное выражение язык музыкального искусства, иначе говоря, *именно музыкальное произведение оказывается важнейшим условием существования музыкального языка, а значит, и музыки в целом*¹⁵⁴.

полагают, что говорить о музыкальном произведении можно и в других случаях музыкально-творческой практики человека – например, в рамках выделяемых четырёх типов музыкального языка: классического китайского, африканского, тонального европейского и современной музыки (по мнению М. Скрябиной: *Scriabine M. Le langage musical*. P., 1963, 1986), как об интенциональном предмете (с точки зрения Р. Ингардена: *Ингарден Р. Музыкальное произведение и вопрос его идентичности // Ингарден Р. Исследования по эстетике: пер. с польск. М., 1962. С. 403-570*) и др. Вместе с тем существует концепция музыкального произведения, близкая нашему пониманию. Она принадлежит польской исследовательнице З. Лиссе и изложена в её статье «О сущности музыкального произведения» (*Lissa Z. O istocie dzieła muzycznego // Lissa Z. Nowe szkice z estetyki muzycznej. Kraków, 1975. S. 5-39*).

¹⁵² Назайкинский Е.В. О роли музыкознания в современной культуре // Советская музыка. 1982. № 5. С. 52-53.

¹⁵³ Соколов О.В. К проблеме типологии музыкальных жанров. С. 58. – Аналогичная ситуация наблюдается и в трактовке художественных произведений других видов искусства (например, литературы – см.: Соколов А.Н. Теория стиля. М., 1968).

¹⁵⁴ В свете высказанного утверждения нельзя не признать справедливым замечание И.А. Барсовой о том, что «целостным смыслом в музыке обладают в конечном счёте лишь завершённые произведения...». Барсова И.А. Специфика языка музыки в создании художественной картины мира //

Отсюда очевидно, что изучение музыки как системы в первую очередь предполагает анализ музыкального произведения.

(Музыкальное искусство как система // Проблемы профессионального становления музыканта-педагога: Сб. научных статей. Пенза: Изд-во ПГПУ, 2002. С. 70-77)

Художественное творчество: вопросы комплексного изучения. 1984: Художественная картина мира. Перекрёсток искусств: 20 лет содружества наук в познании творчества. Л., 1986. С. 105. – Полагаем уместным подчеркнуть, что если в рамках синергетического мировидения музыка выступает в качестве фрактала по отношению к музыкальному языку (об этом см. выше), музыкальный язык – фрактала по отношению к музыкальному произведению.

О МЕСТЕ МУЗЫКИ В СИСТЕМЕ ИСКУССТВ

Вопрос о месте музыки в системе искусств¹⁵⁵ достаточно сложен, поэтому не случайно в различные исторические эпохи он решался по-разному. Проиллюстрируем сказанное.

Первые представления о музыкальном искусстве в его соотношении с другими видами художественного творчества возникают уже в эпоху древних государств Востока, а также Средиземноморья, прежде всего Греции и Рима. В этот исторический период музыка рассматривалась как одно из мусических искусств наряду с поэзией и танцем, противопоставляемых искусствам техническим: живописи, скульптуре, архитектуре, прикладному искусству (сами понятия «мусическое» и «техническое» древнегреческого происхождения)¹⁵⁶.

Постепенно, в процессе культурного развития древних государств, музыка, продолжая трактоваться как одно из мусических искусств, стала сводиться лишь к части, хотя и неотъемлемой, драматического искусства. Вместе с тем, в силу активного развития у древних, в частности древних греков, телесно-пространственного мышления, что неоднократно подчёркивал А.Ф. Лосев¹⁵⁷, на первый план в эту эпоху выходят

¹⁵⁵ Отметим, что размышляя на избранную нами тему, мы опираемся на положение *синергетики*, согласно которому мир представляет собой системно-эволюционное движение материи, с момента возникновения социальной формы материи предопределяемое *развитием человека*. При этом движении отличительной особенностью системы, находящейся на последующем уровне эволюции, от существующей на предыдущем, является более совершенная в качественном отношении организация её элементов (обусловленная прежде всего интеграцией, упорядоченностью и т.д. элементов, входящих в систему предыдущего уровня). На наш взгляд, искусство – система, оказывающаяся вершиной системно-эволюционного развития мира. В этом плане *системно-эволюционное движение мира может быть выражено следующим образом: природа – общество – культура – искусство*.

¹⁵⁶ Об этом см.: Музыкальная культура Древнего мира. Л., 1937; Античная музыкальная эстетика. М., 1960; Музыкальная эстетика стран Востока. М., 1967 и др.

¹⁵⁷ См.: Лосев А.Ф.: 1) О специфике эстетического отношения античности к искусству // Эстетика и жизнь. Вып. 3. М., 1974. С. 376, 404; 2) История

прежде всего архитектура и, чуть позже, скульптура. Косвенным подтверждением сказанному (в свою очередь подтверждающим приоритет телесно-пространственных представлений у древних греков) служит доминирование в это время в Древней Греции практически во всех видах художественного творчества, не только в архитектуре и скульптуре – живописи, литературе, музыке и т.д., «архитектурно-скульптурного» начала¹⁵⁸.

В эпоху европейского Средневековья музыка стала рассматриваться как одно из так называемых «свободных» искусств наряду с грамматикой, риторикой, логикой, арифметикой, геометрией и астрономией, т.е. в качестве научной дисциплины. Эти «свободные» искусства, или науки, к которым относили и музыку, противопоставлялись искусствам, называемым «механическими», которыми считали все ремёсла, а также изобразительные искусства¹⁵⁹.

По сути, все искусства в эпоху европейского Средневековья оказывались равно необходимыми в осуществлении их предназначения: в синтетическом единстве, взаимодействии моделировать целостную картину мироздания. Не случайно в современной литературе указываются различные искусства в качестве доминирующих в это время в культуре Западной Европы: поэзия, художественное слово¹⁶⁰; актёрское искусство, жест¹⁶¹;

античной эстетики. Ранний эллинизм. М., 1979. С. 521; 3) История античной эстетики. Ранняя классика. 2-е изд., испр. и доп. М., 1994. С. 264 и др.

¹⁵⁸ *Бахтин М.М.* Время и пространство в романе // Вопросы литературы. 1974. № 3. С. 139; *Канарский А.С.* Диалектика эстетического процесса. Генезис чувственной культуры. Киев, 1982. С. 91.

¹⁵⁹ Речь идёт о трактовке музыки в контексте ведущего – культового искусства. В рамках других, также существовавших в это время искусств – светского и народного (деревенского и городского), музыка понималась иначе. Так, в светском искусстве (трубадуров, трувёров, миннезингеров) музыка выступала главным образом как часть музыкально-поэтического действия при доминирующей роли поэзии. В народном творчестве, особенно деревенском, музыка трактовалась как практическая, музыкально-исполнительская деятельность людей, неразрывно связанная с поэтическим текстом, танцем и т.д. См.: *Ливанова Т.Н.* История западноевропейской музыки до 1789 г.: Учебник: В 2 т. Т. 1. По XVIII в. 2-е изд., перераб. и доп. М., 1983.

¹⁶⁰ *Каган М.С.* Музыка в мире искусств. СПб., 1996. С. 156; *Щедрина Г.К.* Философско-эстетическое самосознание средневековой художественной

архитектура¹⁶². Соглашаясь с возможностью рассмотрения разных искусств (культовых) как ведущих в средневековой западной культуре, отметим, что нам самим всё же наиболее близка та из вышеназванных позиций учёных, согласно которой в качестве ведущего искусства в данный период считается архитектура.

В эпоху Возрождения, в силу секуляризации культуры, музыка становится главным образом одним из средств, доставляющих художественное наслаждение¹⁶³. Ведущим же искусством, по мнению теоретиков и практиков художественного творчества этого времени, становится живопись, при этом понимаемая ими как наука, т.е. как бы входящая в уже известный нам ряд «свободных» искусств. Доказательством тому могут служить соответствующие многочисленным высказывания. Приведём одно, принадлежащее Леонардо да Винчи. «Среди них (наук, доступных подражанию. – А.К.) живопись, – пишет Леонардо да Винчи, – является первой. Ей не научишь того, кому не позволяет природа, как в математических науках, из которых ученик усваивает столько, сколько учитель ему прочитывает. Её нельзя копировать, как письма, где копия столь же ценна, как и оригинал. С неё нельзя получить слепка, как в скульптуре, где отпечаток таков же, как и оригинал, в отношении достоинства произведения; она не плодит бесконечного числа детей, как печатные книги. Она одна остаётся благородной, она одна дарует славу своему творцу, и остаётся ценной и единственной, и никогда не порождает детей, равных себе. И эта особенность делает её превосходнее тех наук, что повсюду оглашаются»¹⁶⁴. Правоту мысли теоретиков, творцов искусства

культуры // Художественная культура в докапиталистических формациях: Структурно-типологическое исследование. Л., 1984. С. 263.

¹⁶¹ *Ястребицкая А.Л.* Западная Европа XI–XIII вв. Эпоха. Быт. Костюм. М., 1978. С. 19.

¹⁶² *Прозерский В.В.* Эстетика европейского средневековья (лекция 5) // Лекции по истории эстетики. Кн. 1. Л., 1973. С. 71; *Аверинцев С.С.* Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от античности к средневековью // Из истории культуры средних веков и Возрождения. М., 1976. С. 57; *Борев Ю.Б.* Эстетика. 5-е изд. М., 2002. С. 173.

¹⁶³ Об этом см.: *Евдокимова Ю.К., Симакова Н.А.* Музыка эпохи Возрождения: Cantus prius factus и работа с ним. М., 1982.

¹⁶⁴ *Леонардо да Винчи.* Суждения о науке и искусстве: пер. с ит. СПб., 2001. С. 355.

эпохи Ренессанса о наиболее существенном значении живописи в эту эпоху подтверждают многие современные исследователи¹⁶⁵.

В XVII–XVIII вв. музыка развивается прежде всего в единстве с драматическим театром, вследствие нового, «драматического» мироощущения людей этой эпохи (особенно, в XVII столетии¹⁶⁶) становящимся ведущим видом искусства. Заглавное положение театра среди других искусств в XVII–XVIII вв. осознавалось уже многими мыслителями, теоретиками искусства того времени (например, Г.Ф. Лессингом). Обращая внимание на, безусловно, ведущую роль театрального искусства в художественной жизни XVII–XVIII вв., нельзя не отметить и интенсивнейшее развитие в это время других искусств, прежде всего таких, как литература и музыка.

Первая половина XIX в., эпоха Романтизма, благодаря утверждаемой в это время особой значимости внутреннего мира (души) отдельного человека, стала историческим периодом расцвета тех искусств, в рамках которых наиболее полно мог бы «сказаться» внутренний мир человека: музыки и поэзии. Можно констатировать, что в данный исторический период музыка и поэзия становятся ведущими видами искусства. Отмечая равноведущее значение музыки и поэзии в искусстве указанного времени, философы, теоретики и практики искусства эпохи Романтизма всё же предпочтение при этом отдавали музыкальному искусству. Ярчайшим образом это иллюстрируют слова Германа фон Клейста – известного писателя романтической эпохи. «Я рассматриваю, – отмечал писатель, – это искусство (музыку. – *А.К.*) как корень... всех остальных искусств, и если уже есть у нас поэт... соотнёсший все свои мысли об искусстве с цветом (имеется в виду Гёте. – *А.К.*), то я с самого раннего детства привык связывать то общее, что я думал о поэзии, с музыкальными тонами. Думаю, что в генерал-басе содержатся важнейшие указания о поэтическом искусстве»¹⁶⁷. Надо сказать, что и многие современные

¹⁶⁵ Данной точки зрения придерживается, например, М.С. Каган.

¹⁶⁶ Об этом см., напр.: *Вёльфлин Г.* Основные понятия истории искусств: проблема эволюции стиля в новом искусстве: пер. с нем. М., 2002.

¹⁶⁷ Цит. по: *Михайлов А.В.* Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии XIX века // Музыкальная эстетика Германии XIX в. Антология: В 2 т. Т. 1. М., 1981. С. 41.

исследователи, признавая значение различных видов искусства, в том числе, разумеется, и поэзии в эпоху Романтизма, всё-таки главенствующим искусством этого времени считают музыку¹⁶⁸.

Во второй половине XIX в., вследствие усиления демократических тенденций в странах Европы, а также – в России, музыка, говорящая преимущественно о внутреннем мире (душе) отдельного человека, постепенно теряет своё ведущее значение среди других искусств, отдавая пальму первенства тому виду художественного творчества, который наиболее полно мог отразить новые демократические искания своего времени – литературе (при этом прозаической, представленной прежде всего такими жанрами, как роман и повесть). О литературе как важнейшем виде искусства пишут многие философы, теоретики и практики искусства, художественные критики. В частности, В.В. Стасов подчёркивал: «Новое русское художество имело самые близкие черты родства и сходства с новой реалистической литературой, на несколько лет предшествовавшей ему у нас и уже пустившей глубокие корни в нации»¹⁶⁹.

В XX – начале XXI вв. музыка становится органичной частью театра, кино, телевидения и т.д., т.е. всевозможных проявлений синтетического искусства, безусловно, играющего ведущую роль в современном художественном процессе¹⁷⁰ □

Итак, рассмотрение исторических трактовок места музыки в динамике искусства показало, что в общей ситуации доминирования в ту или иную историческую эпоху отдельных искусств, оказывающихся в соответствующие эпохи своеобразными «центрами художественного тяготения», отчётливо обнаруживается исторический период, когда ведущим искусством выступила музыка: эпоха Романтизма. Учитывая, что

¹⁶⁸ См., напр.: Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М., 1966. С. 393.

¹⁶⁹ Стасов В.В. Двадцать пять лет русского искусства. Наша живопись // Стасов В.В. Избранные статьи о русской живописи. М., 1984. С. 15.

¹⁷⁰ См.: Хангельдиева И.Г.: 1) Музыка в синтетических видах искусства. М., 1987; 2) Музыка: театр, кино, телевидение. М., 1991; Чучайкина И.Е. Роль музыки в синтезе искусств: На материале современного советского драматического театра: Автореф. канд. дис. М., 1989; Галеев Б.М.: 1) Светомузыка в системе искусств: Учебное пособие. Казань, 1991; 2) Искусство космического века. Избранные статьи. Казань, 2002; Русак М.Б. Последовательность расцветов искусств. Ташкент, 1991 и др.

главенствующее положение музыки в эпоху Романтизма было связано с воплощением в музыкальном материале *исключительно развитого человека*, о чём собственно и свидетельствовало, отмеченное выше, выражение в музыке в это время *приобретшего особую значимость внутреннего мира отдельного человека*, можно предположить, что музыка является видом искусства, предельно ёмко воплощающим искусство в целом. Наш вывод подтверждают учёные. Например, по мнению С.Х. Раппопорта, «мы находим в музыке все необходимые и достаточные стороны искусства в их теснейшем взаимодействии, в их нерасторжимом сплаве... Больше того, анализ показывает, что в музыке природа искусства находит самое отчётливое выражение». И далее: «Главная особенность музыки... состоит, по-видимому, в том, что она, несомненно, является наиболее “чистой” моделью искусства как особой системы...»¹⁷¹.

(О месте музыки в системе искусств // Совершенствование культурно-образовательного пространства в малом городе. Вторые-третьи Герценовские чтения в г. Волхове: Материалы научно-методической конференции. СПб.: «Нестор», 2004. С. 100-103)

¹⁷¹ *Раппопорт С.Х.* Природа искусства и специфика музыки // Эстетические очерки. Избранное. М., 1980. С. 98, 100. – Таким образом, с учётом сказанного выше, можно предположить что музыка – система, наследующая искусство как систему в системно-эволюционном саморазвёртывании мира. Иными словами, *системно-эволюционное развитие мира можно представить как движение: природа – общество – культура – искусство – музыка*. Отсюда: *музыка – наиболее совершенный образ мира*.

О МЕХАНИЗМЕ САМОРАЗВИТИЯ МУЗЫКИ

Прежде всего уточним наше понимание музыки. На наш взгляд, в самом широком смысле *музыка – система отношений, элементами которой являются субъект (человек), объект (мир), «потребность» эволюционирующего мира в музыке, а также язык данной системы – язык музыки*¹⁷². Ведущим элементом этой системы является субъект – человек. Таким образом, развитие субъекта как элемента в системе отношений музыкального искусства выступает в качестве механизма саморазвития (эволюции) музыки.

Поскольку субъект здесь, по сути, представляет собой полисубъектное образование, в состав которого входят такие субъекты, как отдельный человек, человеческая группа, нация, историческая общность людей, человечество в целом, развитие этого субъекта, обуславливающее саморазвитие музыки, по всей видимости, есть не что иное, как развитие межсубъектных (интерсубъектных) отношений в рамках данного субъекта. В связи с этим мы согласны с А.Н. Сохором, утверждавшим, что логику музыкального развития «нельзя однозначно вывести из объективных законов (акустических, физиологических, психологических, социальных), при наличии объективной основы она интерсубъективна, т.е. определяется деятельностью и взаимоотношением многих субъектов»¹⁷³. Вместе с тем очевидно, что обозначенное нами развитие межсубъектных отношений само имеет предпосылку. В качестве последней, на наш взгляд, необходимо рассматривать развитие отдельного человека. В силу того, что развитие отдельного человека связано с развитием его личности¹⁷⁴, *именно развитие личности отдельного человека в системе отношений музыкального искусства обеспечивает*

¹⁷² Такое наше понимание музыки связано трактовкой её с позиции *синергетики* (о синергетике см. работы Г. Хакена, И. Пригожина и др.).

¹⁷³ *Сохор А.Н.* Музыка как вид искусства. 2-е изд., перераб. и доп. М., 1970. С. 74.

¹⁷⁴ Об этом см., нар.: *Ананьев Б.Г.* Человек как предмет познания. Л., 1969 (3-е изд. – СПб., 2001).

*эволюционное развитие музыки*¹⁷⁵ (поясним, что личность мы понимаем как духовное начало человека, выражающееся в наличии у человека гармоничного единства его сознания и самосознания, а под «отдельным человеком» – композитора, исполнителя или слушателя, представляющих, по словам Б.В. Асафьева, своеобразную «триаду» в музыке).

Выдвинутое нами положение проиллюстрируем конкретным материалом, взятым из истории развития музыкального искусства.

Так, в первобытнообщинную эпоху, когда ещё не произошло вычленения индивида (отдельного человека) из коллектива, музыкальное творчество носило коллективный характер. Показательно признание Н.К. Метнера: «... где таятся законы искусства – коллективная совесть его великих представителей»¹⁷⁶. Плодами подобного коллективного творчества выступали достаточно примитивные музыкальные сочинения, во многом основанные на подражании различным звучаниям физической («неживой») и биологической («живой») природы. Такое подражание обуславливало предельную близость музыки того времени немusicalным звуковым явлениям. Что касается существования установки в данную эпоху на подражание звучаниям природы в музыке (и, как следствие, сближения музыки и немusical), то это прекрасно показал А.П. Мерриам, в частности на примере древнего предания жителей Сьерра-Леоне о происхождении мелодии одной из популярных у них песен (баланьи) от пения птицы¹⁷⁷.

¹⁷⁵ Весьма симптоматично выглядят слова Е.В. Назайкинского о том, что в музыке любого типа «всё равно обнаруживает себя личность, отражающая племенное, родовое, соборное, народно-массовое начало и служащая ему». *Назайкинский Е.В. Стиль как предмет теории музыки // Музыкальный язык, жанр, стиль: проблемы теории и истории: Сб. научных трудов. М., 1987. С. 178.*

¹⁷⁶ *Метнер Н.К. Муза и мода. Защита основ музыкального искусства (Париж, 1935). Р., 1978. С. 109.*

¹⁷⁷ *Merriam A.P. The anthropology of music. 7th print. Evanston, 1978. P. 65.* Об этом см. также: *Иванов-Борецкий М.В. Первобытное музыкальное искусство. М., 1925; Бибииков С.Н. Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта. Очерк материальной и духовной культуры палеолитического человека. Киев, 1981.*

Не существовало развитой личности в музыке и в эпоху древних государств – Индии, Китая, Египта, Греции и т.д. Это убедительно явствует из высказываний специалистов в области культур Древнего мира. Так, например, О. Фрейденберг, автор трудов, посвящённых музыкально-поэтическому наследию Древней Греции, писала: «Лирический певец поёт о себе, но это “себя” очень специфично. Личных эмоций он почти не знает... Я предлагаю вспомнить личную форму хоровых песен, явно безличную по содержанию»¹⁷⁸. Однако, безусловно, в рассматриваемую эпоху уже наблюдалось проявление личностного начала в области музыкального творчества. Это подтверждают сохранившиеся до нашего времени имена древних творцов музыкально-поэтических сочинений: Бо Цзы-я, Чжун Цзы-ци, Сян (Китай); Ина-икииаллак (Шумер-Вавилония); Ху-фу-анх (Египет); Терпандр, Пиндар, Саккад, Алкей, Сапфо, Тимофей из Милета (Греция) и др. Что касается Древней Греции, то исторически наиболее отдалённой от нас фигурой является здесь Терпандр (VII в. до н.э.). (По утверждению Р.И. Грубера, Терпандр – «древнейшая исторически известная личность античной музыкально-поэтической культуры»¹⁷⁹.)

Подчёркивая возникновение личностного начала в музыкальном искусстве древних государств, следует всё же отметить, что, ввиду исключительного господства в данную эпоху традиций и канонов в художественном творчестве, в том числе музыкальном, это личностное начало прежде всего проявилось в деятельности *слушателя* и *исполнителя* (причём больше – слушателя) музыкальных сочинений. В связи с этим совершенно справедливо, комментируя позицию известного историка музыки В. Виоры, В. Уколов писал о том, что в эпоху древних государств не композитор, а слушатель и исполнитель «были ключевыми фигурами музыкальной культуры»¹⁸⁰.

В эпоху европейского Средневековья также нельзя обнаружить развитую личность ни в одном из трёх основных проявлений

¹⁷⁸ Фрейденберг О. Происхождение греческой лирики // Вопросы литературы. 1973. № 11. С. 109.

¹⁷⁹ Грубер Р.И. Всеобщая история музыки. Ч. 1. М., 1956. С. 46.

¹⁸⁰ Уколов В. Музыкально-историческая концепция Вальтера Виоры // Кризис буржуазной культуры и музыка: Сб. статей. Вып. 4. М., 1983. С. 129.

средневекового музыкального искусства: ни в культовом, ни в светском (постепенно профессионализирующихся), ни в народном; в культовой и светской музыке, прежде всего музыкально-поэтической лирике средневековых рыцарей, она не могла появиться, поскольку личностная деятельность зависела от предустановленных канонов и правил музыкального творчества; в народном музыкальном искусстве – по причине внеличностной (коллективной) его природы.

Несмотря на отсутствие ярко выраженной личности в музыкальной культуре этого исторического периода, можно назвать сохранившиеся в истории имена мастеров музыкального искусства (иногда под псевдонимами), что, по всей видимости, позволяет говорить о таких мастерах как, в определённом смысле, личностях: Ноткер Заика, Якопоне да Тоди, Фома Челано (культовая музыка); Вольфрам фон Эшенбах, Бернарт де Вентадорн, Вальтер фон дер Фогельвейде, Тибо Шампанский (светская музыка) и др. Более того, на основании сохранившихся произведений многих из названных творческих деятелей можно даже высказать утверждение об известном развитии личностного начала в музыке европейского Средневековья по сравнению с масштабом его пребывания в музыкальном искусстве эпохи древних государств. Мы имеем в виду то, что по сравнению с историческим периодом древних государств, в котором, как было отмечено выше, личность в музыке главным образом проявлялась лишь в качестве личности *слушателя* и *исполнителя* музыкальных творений, в эпоху европейского Средневековья мы встречаемся со всё более активным заявлением о себе и личности *композитора*. Последнее выразилось во всё более частом преодолении творцами музыкальных сочинений канонических законов и норм музыкально-творческой деятельности. Например, можно отметить зародившиеся в данное время внутри культового музыкального искусства (конкретно – григорианского пения) как чуждое, еретическое ему начало секвенции Ноткера Заики (вошедшие затем в его «Книгу гимнов»), а также уже вполне самостоятельные секвенции Якопоне да Тоди («Stabat Mater») и Фомы Челано («Dies irae»).

Исключительно важным этапом становления личности в музыке стала эпоха Возрождения: благодаря наблюдаемым в это время

секуляризации музыкальной деятельности и распространению профессионального музыкального искусства. Как отмечают исследователи западноевропейской музыки Ю.К. Евдокимова и Н.А. Симакова, «начиная... с конца XV в.... можно ощутить... конкретные особенности стилистики, известную степень художественного своеобразия крупных (деятели музыкального искусства. – А.К.) того времени»¹⁸¹.

Важнейшим показателем роста личностного начала в музыке в этот период стала активизация выражения новаторства, оригинальности в творчестве наиболее ярких композиторов. Вот что, например, пишет по поводу творчества одного из них – итальянского композитора К. Джезуальдо – Т.Н. Ливанова: «Вне сомнений, Джезуальдо был высокоодарённым художником, очень смелым, дерзостно восстающим против эстетических норм искусства объективного, уравновешенного, внеличного, связанного с традициями полифонии строгого стиля»¹⁸². Новаторство, а значит, выражение личностных свойств композиторов этого времени, проявлялось в двух направлениях: во-первых, в наполнении композиторами новым содержанием традиционных жанров музыкального искусства, во-вторых, в создании творцами музыкальных произведений новых жанров музыкального творчества.

Одним из примеров первого направления можно считать творчество нидерландского композитора Г. Дюфаи,

¹⁸¹ *Евдокимова Ю.К., Симакова Н.А.* Музыка эпохи Возрождения: Cantus prius factus и работа с ним. М., 1982. С. 28. Об этом см. также: *Ливанова Т.Н.* История западноевропейской музыки до 1789 г.: Учебник: В 2 т. Т. 1. По XVIII в. 2-е изд., перераб. и доп. М., 1983. С. 109-310. – Один из первых, кто обратил внимание на заметное проявление индивидуально-личностного своеобразия в музыкальном искусстве эпохи Возрождения, был Я. Буркхардт. См.: *Буркхардт Я.* Культура Италии в эпоху Возрождения: пер. с нем. М., 1996. С. 121-156.

¹⁸² *Ливанова Т.Н.* Указ. соч. С. 218. – То же подчёркивают и зарубежные учёные. Так, в статье «Миф о непризнанности музыкального гения» Ганс Леннеберг пишет, что для того, чтобы проявить своё индивидуальное, неповторимое начало, крупные художники эпохи Возрождения, в частности композиторы К. Джезуальдо и К. Монтеверди, «шли на значительный риск», порывая с господствующими традициями. *Lenneberg H.* The myth of the Unappreciated (musical) Genius // *The Musical Quarterly.* 1980. Vol. 66. No 2. P. 230.

использовавшего при создании произведений в жанре средневековой католической музыки – мессы – мелодии светских песен, таких как «Бледно личико твоё», «Вооружённый человек» и др.

О втором направлении говорит прежде всего рождение в Италии таких новых жанров, как вокальные – *мадригал* (в творчестве К. Джезуальдо, К. Меруло, К. Монтеверди) и позже – *опера* (сочинение Я. Пери и Я. Корси) и инструментальные – *соната* (у А. и Дж. Габриели) и *сюита* (композиции В. Галилеи, Ф. да Милано). Следует особо отметить возникновение инструментальных жанров – сонаты и сюиты, поскольку именно возникновение этих жанров особенно свидетельствовало о росте личностного начала композиторов в рассматриваемое время. Показательны в этом плане суждения Б.В. Асафьева. Развитие европейского инструментализма, подчёркивал учёный, было бы немислимо без его установок на «очеловечивание», выражение «эмоционально-идейного мира европейского человечества»¹⁸³. Утверждение тематизма в музыке, явившегося предпосылкой возникновения инструментальных творений, «не могло, – писал Асафьев, – образоваться раньше, чем музыка стала зеркалом развившейся человеческой психики»¹⁸⁴.

Своеобразной фиксацией определённого личностного развития композиторов эпохи Возрождения может служить факт наделения их в это время теоретиками музыкального искусства эпитетом гения. По сути, характеристика теоретиками музыки того или иного композитора эпохи Ренессанса как гения и означала признание его в качестве личности¹⁸⁵. Пример такого понимания творца музыкальных сочинений обнаруживается, в частности, в разделе «О гении композиторов» музыковедческого исследования «Двенадцатиструнный» видного швейцарского гуманиста, теоретика музыки Глареана (Генриха Лорити)¹⁸⁶.

¹⁸³ Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс: В 2 кн. 2-е изд. Л., 1971. С. 220.

¹⁸⁴ Асафьев Б.В. Указ. соч. С. 160.

¹⁸⁵ Сближение «личностного» и «гениального» в выдающемся композиторе явилось исключительно важным открытием эпохи Возрождения.

¹⁸⁶ См.: Эстетика Ренессанса. Антология: В 2 т. Т. 2. М., 1981. С. 585-587.

Свидетельством достижения определённого личностного развития деятелей музыкального искусства (главным образом композиторов) эпохи Возрождения явилось – впервые в истории развития музыки – *возникновение музыкального произведения как завершённого, зафиксированного нотами продукта музыкально-творческого процесса*¹⁸⁷. Однако, в силу того, что эта завершённость *ещё не была окончательной* (поскольку до конца не были разведены функции композитора и исполнителя: исполнитель часто по своему усмотрению мог изменять порядок чередования частей в интерпретируемом им музыкальном сочинении, импровизировать), по всей видимости, нельзя говорить о проявлении *в полной мере развитой личности композитора и исполнителя* в музыкальном искусстве. В то же время стоит подчеркнуть, что вследствие общих гуманистических достижений, обеспечивших в данную эпоху расцвет личности человека, вероятно, можно говорить об утверждении, впервые в истории, *полномерной личности слушателя* музыкальных произведений.

В период XVII–XVIII вв. своеобразным нормативом художественной, в том числе музыкальной, деятельности стал выступать *эстетический вкус*. Как отмечал Б.В. Асафьев, в этот период (учёный имеет в виду прежде всего XVII столетие) «личное – в смысле “моё душевное содержание”, “моя душевная жизнь” – не входило в расчёт при “организации искусства”, а если и приходило в работу, то не как нечто отличное и специфическое, а как нечто само собой разумеющееся, всецело *солидарное*, в большинстве случаев, со вкусами и устремлениями окружающих»¹⁸⁸.

О необходимости соблюдения в музыке требований эстетического вкуса, при этом в равной степени композиторами и исполнителями, писали сами теоретики и практики музыкального

¹⁸⁷ О том, что эпоха Возрождения (Позднего Возрождения) – время обусловленного «личностным присутствием» мастера-творца появления завершённого музыкального произведения, см.: Музыкальное произведение. Сущность. Аспекты анализа: Сб. статей. Киев, 1988. Важность этого факта становится очевидной, если иметь в виду то, что наличие музыкального произведения является условием существования музыки.

¹⁸⁸ Асафьев Б.В. Люлли и его дело // De musica. Временник Отдела теории и истории музыки. Вып. 2. Л., 1926. С. 9.

искусства XVII–XVIII столетий: И.С. Бах, К.Ф.Э. Бах, Ф. Джеминиани, Ф. Куперен, Ж.-Ф. Рамо и многие другие. Наиболее точно и отчётливо об этом высказался Рамо в своём знаменитом «Трактате о гармонии»: «Почти невозможно дать определённые правила в этой области (мелодии. – *А.К.*), где хороший вкус имеет большее значение, чем всё остальное»¹⁸⁹.

Установление в период XVII–XVIII вв. правил и канонов – эстетического вкуса – в музыкальном искусстве свидетельствовало об известной близости музыкально-творческих установок этого времени соответствующим установкам некоторых предшествующих исторических периодов, например, европейского Средневековья. Вместе с тем при всей близости указанных установок нельзя не отметить и существенного различия. В XVII–XVIII вв. считалось обязательным присутствие личностного начала в музыкально-творческой деятельности композиторов и исполнителей. Скажем больше: это требование присутствия личностных черт, особенностей композиторов и исполнителей в их творческой практике было выражено даже сильнее, чем в предшествующую эпоху – эпоху Возрождения. Об этом, в частности, говорит отсутствовавшая в эпоху Ренессанса забота самих мастеров музыкального искусства – композиторов и исполнителей – о сохранении своего «Я», уважении к их личностному достоинству. Последняя отчётливо предстаёт в некоторых характерных высказываниях деятелей музыкального искусства XVII–XVIII вв.: И.С. Баха, В.А. Моцарта и др.¹⁹⁰

Развитие личностного начала деятелей музыкального искусства, в данном случае это касается прежде всего композиторов, в период XVII–XVIII вв., по сравнению с историческим периодом Возрождения, так же как и композиторов Возрождения, по сравнению с творцами музыки европейского Средневековья, проявлялось в двух направлениях (правда, теперь исключительно в рамках светского искусства): наполнении творцами музыкальных сочинений новым содержанием имевшихся жанров музыкального искусства (преимущественно эпохи Возрождения), например,

¹⁸⁹ Цит. по: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII вв. М., 1971. С. 413.

¹⁹⁰ См.: Материалы и документы по истории музыки. Т. 2. XVIII в. Италия, Франция, Германия, Англия. М., 1934. С. 435-436, 555 и др.

сонаты – И.С. Бахом, Г.Ф. Генделем, В.А. Моцартом, *сюиты* – Ф. Купереном, Ж.-Ф. Рамо, *оперы* – Б. Галуппи, Г.Ф. Генделем, В.А. Моцартом, Д. Чимарозой и создании композиторами новых жанров, например, *Concerto grosso* (сочинения А. Вивальди, Г.Ф. Генделя, А. Корелли), *концерта* (сочинения А. Вивальди, Й. Гайдна, В.А. Моцарта), *симфонии* (произведения Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Я. Стамица).

Дальнейшее становление личности композитора и исполнителя в XVII–XVIII вв. привело к возникновению в это время нового этапа самоопределения музыкального произведения, выразившегося в усилении разделения функций композитора и исполнителя.

Принципиально важной ступенью в развитии личностного начала композиторов и исполнителей, по сути утверждения личности *композитора* и *исполнителя*, явилась первая половина XIX в. – эпоха Романтизма, показателем чего стала дифференциация эстетического вкуса как общеканонического феномена на ряд индивидуальных вкусов, свойственных выдающимся деятелям музыкального творчества¹⁹¹. Об утверждении в эпоху Романтизма личности композитора и исполнителя (причём как личности гениальной, в этом смысле развивая традиции эпохи Возрождения, о чём речь шла выше) свидетельствуют многие теоретики и практики музыкального искусства того времени¹⁹².

Присутствие личности композитора и исполнителя (как правило, с акцентом на личности композитора) в музыкальном искусстве романтической эпохи подтверждают работы отечественных музыковедов. Так, Б.В. Асафьев неоднократно отмечал, что с Бетховена (имеется в виду Бетховен позднего периода творчества – первой трети XIX в.) музыкальное искусство стало личным¹⁹³. Характерно также замечание А.А. Адамяна о том, что в «*Marche funebre*» из Третьей симфонии Бетховена (т.е. раннего Бетховена,

¹⁹¹ Об этом см.: *Pazura S. De gustibus: rozwazania nad dziejami pojecia smaku estetycznego.* Warszawa, 1981.

¹⁹² См.: Музыкальная эстетика Германии XIX в. Антология: В 2 т. Т. 1. М., 1981; Музыкальная эстетика Франции XIX в. М., 1974.

¹⁹³ *Асафьев Б.В.*: 1) Люлли и его дело. С. 8; 2) О симфонической и камерной музыке. Пояснения и приложения к программам симфонических и камерных концертов. Л., 1981. С. 99 и др.

искусство которого, по существу, ещё принадлежало XVIII в.) композитор выражает идею: «Я рыдаю вместе со всеми». А вот Шопен – композитор-романтик – уже высказывает в своём «Marche funebre» из фортепианной сонаты b-moll мысль: «Все люди вокруг рыдают со мной»¹⁹⁴. Проявление личности (т.е., как было отмечено выше, единства сознания и самосознания) композиторов в это время наблюдалось в двух аспектах: гражданственном пафосе, порыве в утверждении гуманистических идеалов истинного, должного существования (что соответствовало проявлению сознания творцов музыкальных произведений) и выражении лирических, интимных чувств и переживаний, нередко связанных с деталями жизни авторов (соответствующем проявлению самосознания композиторов).

Указанные личностные проявления композиторов обнаруживались главным образом в рамках зародившихся в это время новых музыкальных жанров. В первом случае – *симфонической поэмы* (в творчестве Ф. Листа), во втором – *ноктюрна* (у Ф. Шопена), *интермеццо*, *новеллеты* (у Р. Шумана), *экспромта*, *музыкального момента* (у Ф. Шуберта).

Что касается исполнителей, то об их личности (единстве сознания и самосознания) свидетельствует возникновение в рассматриваемую эпоху специальной профессии музыканта-исполнителя, в соответствии с которой музыкант был обязан исполнять (интерпретировать) музыкальные произведения различных эпох, постоянно совершенствовать своё исполнительское мастерство (чему служила организация всевозможных исполнительских состязаний, турниров). Выдающимися музыкантами-исполнителями эпохи Романтизма были К. Вик, Ф. Калькбреннер, Ф. Лист, И. Мошелес, Н. Паганини, С. Тальберг, Ф. Шопен и другие.

Закрепление личности композитора и исполнителя в музыкальном искусстве эпохи Романтизма выразилось в *отчётливой завершённости музыкального произведения*, что, в частности, проявилось в решительном разъединении деятельности композитора и исполнителя¹⁹⁵.

¹⁹⁴ Адамян А.А. Статьи об искусстве. М., 1961. С. 319.

¹⁹⁵ На это разъединение указывал В.В. Медушевский, подчёркивая, что с начала XIX в. авторские мелодии «начинают охраняться юридически».

Таким образом, эпоха Романтизма – эпоха рождения личности отдельного человека в музыке: композитора, исполнителя и слушателя. С этого исторического периода отдельный человек начинает более активно взаимодействовать с различными человеческими группами, нациями, историческими общностями людей, человечеством в целом, т.е. осуществлять межсубъектные (интерсубъектные) отношения в рамках субъекта как элемента в системе отношений музыкального искусства. Результатом указанного взаимодействия явилось последовательное «расширение» личности такого отдельного человека, в конечном счёте выразившееся в стремлении её к «слиянию» с Универсумом. Особенно эта тенденция заявила о себе в XX в., воплощением которой стало создание многими композиторами XX столетия музыкальных произведений, отражающих вселенскую гармонию: П. Хиндемитом («Гармония мира»), Дж. Адамсом («Учение о гармонии»), Ч. Айвзом («Вселенная»), О. Мессианом («От каньонов к звёздам»), С. Губайдулиной («Перцепция») – в академической музыке; П. Уинтером («Колыбельная матушки Китихи маленьким тюленям») – в джазе и др. (Правда, зачастую указанная тенденция приводила к полному «растворению», «уничтожению» личности в Универсуме, свидетельством чего являлось «уничтожение» музыки – фактически сведение её, подобно тому, что имело место в первобытную эпоху, к звучанию «неживой» и «живой» природы, – выразившееся в «исчезновении» музыкального произведения¹⁹⁶. Типичными в этом смысле можно считать творения У. Гассера, Э. Брауна, Ф. Ржевского; И. Соколова – выполненные в академическом плане, а также большинство опусов джазовой, рок- и поп-музыки.)

Медушевский В.В. Музыкальное произведение и его культурно-генетическая основа // Музыкальное произведение: Сущность. Аспекты анализа: Сб. статей. С. 13; Д.Г. Терентьев говорит в связи с этим о конце XVIII в. – *Терентьев Д.Г.* Музыкальное произведение в его историко-эволюционном аспекте // Там же. С. 19.

¹⁹⁶ Как отмечала Е.А. Ручьевская, в некоторых разновидностях музыкального искусства XX в. музыка низводится за пределы понятия «художественное произведение» – в область понятия «звучание». *Ручьевская Е.А.* Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века // Современные вопросы музыкознания: Сб. статей. М., 1976. С. 186, 191, 196.

Итак, как показал краткий экскурс в историю музыки, действительно *условием саморазвития, эволюции музыки, в конечном счёте, является развитие личности (напомним, как единство сознания и самосознания) композитора, исполнителя и слушателя. А поскольку личность (в том числе композитора, исполнителя и слушателя) – явление динамическое, развивающееся, мы, вне всякого сомнения, вправе ожидать новых достойных «откровений» в музыкальном творчестве.*

(О механизме саморазвития музыки // Credo New. Теоретический журнал. 2008. № 2(54). С. 189-200)

ЧТО ТАКОЕ МУЗЫКА С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ СИНЕРГЕТИКИ

Попытаемся прояснить бытийные координаты музыки с позиции синергетики – новейшего философско-онтологического учения¹⁹⁷.

Согласно синергетике, мир (включая в него человека) – эволюционное движение систем¹⁹⁸. Пребывающая на последующем уровне эволюции система, по отношению к системе предыдущего уровня, выступает в качестве её аттрактора. Самая последняя система в этой цепочке – «аттрактор аттракторов» – оказывается суператтрактором¹⁹⁹.

Возможно различное теоретическое моделирование системно-эволюционирующего мира. Мы полагаем, мир можно рассматривать как эволюционирующую метасистему, эволюция которой осуществляется за счёт поступательной смены образующих её систем: природы («неживой», «живой»), общества, культуры, искусства (в целом), музыки. Иначе говоря, – как эволюционное возрастание: природа («неживая» – «живая») – общество – культура – искусство – музыка, где «живое» оказывается аттрактором «неживого», общество – природы, культура – общества, искусство – культуры и, наконец, музыка – искусства. При этом музыка, будучи аттрактором искусства,

¹⁹⁷ По утверждению М.С. Кагана, синергетические законы имеют «действительную всеобщность» и потому «философско-онтологический... характер». Каган М.С. Эстетика как философская наука. Университетский курс лекций. СПб., 1997. С. 52. См. также: Каган М.С. Метаморфозы бытия и небытия. Онтология в системно-синергетическом осмыслении. СПб., 2006.

¹⁹⁸ См. об этом: Хакен Г.: 1) Синергетика: пер. с англ. М., 1980; 2) Синергетика. Иерархии неустойчивостей в самоорганизующихся системах и устройствах: пер. с англ. М., 1985; 3) Тайны природы. Синергетика: учение о взаимодействии: пер. с нем. М.; Ижевск, 2003; Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой: пер. с англ. 6-е изд. М., 2008; Князева Е.Н., Курдюмов С.П.: 1) Основания синергетики. Синергетическое мировидение. 2-е изд., испр. и доп. М., 2005; 2) Синергетика: нелинейность времени и ландшафты коэволюции. М., 2007 и др.

¹⁹⁹ Абсолютно точна формулировка В.П. Бранского: «Суператтрактор – предельное состояние самоорганизации материальной системы». Бранский В.П. Социальная синергетика как постмодернистская философия истории // Общественные науки и современность. 1999. № 6. С. 123.

оказывается «пределным аттрактором» – суператтрактором – системно-развивающегося мира. Обратимся к более детальному рассмотрению указанной эволюционной динамики мира и, прежде всего, к эволюции внутри природы: «неживая» – «живая».

В настоящее время в науке существуют две точки зрения на соотношение «неживого» и «живого». Первая, наиболее широко распространённая, заключается в трактовке «живого» – органического – как производного из «неживого» – неорганического. Вторая, представленная в первую очередь концепцией академика В.И. Вернадского, сводится к пониманию «неживого» (в терминологии Вернадского – «косного») и «живого» как принципиально различных явлений, вследствие чего «живое» никогда не развивается из «неживого» / «косного», а изначально пребывает и эволюционирует самостоятельно. Мы солидаризируемся с первой точкой зрения, поскольку именно она соотносится с отмеченным выше синергетическим видением взаимосвязи явлений в мире, в частности принадлежащих «неживой» и «живой» природе²⁰⁰.

Практическим доказательством связи «неживого» и «живого» и, следовательно, возможности рассмотрения «живого» как новой ступени развития «неживого» может служить анализ «поведения» минерало-кристаллических образований. По свидетельству специалистов (минералогов, геохимиков, геологов), минералы, принадлежа литосфере земли, т.е. неодушевлённой, «неживой» материи, обладают характеристиками, которые присущи живым организмам: зарождаются, растут, гибнут и т.д.²⁰¹ Таким образом, «живое» является аттрактором «неживого».

Итак, существует эволюция материальных форм в рамках природы («неживая» – «живая»). Вместе с тем, природа, как целостное системное образование, сама эволюционирует и в

²⁰⁰ Думаем, что аргументом в пользу идеи о возможности перехода «неживого» к «живому» может служить мысль Н.Н. Моисеева о длительном образовании биосферы из геосферы (в течение около 200-400 миллионов лет), когда «на Земле исчезли обстоятельства, породившие бифуркационную сборку, и установились условия, обеспечивающие справедливость принципа... всё живое – только от живого». *Моисеев Н.Н.* Универсальный эволюционизм и коэволюция // Природа. 1989. № 4. С. 6.

²⁰¹ См., напр.: *Вульф Г.В.* Жизнь кристаллов. 2-е изд., доп. М., 1922.

качестве эволюционирующего образования подготавливает появление общества, тоже целостного системного явления. Иными словами, общество – последующая за природой стадия развития мира (включая человека). Прокомментируем этот тезис.

Очевидно, что общество возникает с появлением человека, которое, в свою очередь, обусловлено формированием в природной биологической среде у представителей предшествующего человеческому обществу семейства гоминид феномена, именуемого «сознание». Причём первоначально – коллективного сознания: «Мы» и лишь постепенно, в процессе эволюции этого типа сознания, – индивидуального сознания: «Я»²⁰². Как отмечают многие исследователи, человеческое сознание – продукт эволюции психической организации, зачатки которой наблюдаются уже в биологическом мире. (Своеобразное «напоминание» об этом, по всей видимости, – наличие в структуре человеческой психики подсознания, контролирующего природные – биологические – проявления человеческого организма²⁰³.) В этом смысле, действительно, *общество оказывается аттрактором природы.*

На определённом этапе своего эволюционного становления и в соответствии с предложенной нами выше моделью эволюции мира: природа – общество – культура – искусство – музыка, общество, будучи целостным системным образованием, генерирует возникновение культуры, также целостной системы.

Необходимо подчеркнуть, что традиционно в отечественной научной литературе общество и культура практически не различаются. Тем не менее в работах отдельных учёных настойчиво утверждается мысль о том, что общество и культура – разные явления, при этом культура – новый в качественном отношении уровень развития общества. Наиболее отчётливо, на наш взгляд, эту идею ещё в 70-х гг. выразил А.К. Уледов. По мнению учёного, «культура – это не структурная часть целого (сфера, область, срез и т.д.), а скорее определённое качественное

²⁰² См.: Поршнев Б.Ф.: 1) Социальная психология и история. 2-е изд., доп. и испр. М., 1979; 2) О начале человеческой истории (проблемы палеопсихологии). 2-е изд., доп. и испр. СПб., 2007.

²⁰³ См.: Симонов П.В. Избранные труды: В 2 т. М., 2004.

состояние общества на каждом данном этапе его развития»²⁰⁴. Чем объясняется такая интерпретация?

Как указывалось выше, возникновение общества было подготовлено появлением человека, точнее, – человеческого сознания. Очевидно, что эволюция общества связана с развитием человека, его психики. Известно, что свидетельством более высокого уровня развития психической организации человека служит возникновение в её структуре, помимо сознания, сверхсознания (надсознания). Будучи источником творческого «озарения», интуиции, человека, его сверхсознание, максимально реализуясь, обеспечивает результативность творческой деятельности человека, причём в различных областях: искусстве, науке, философии и других²⁰⁵. Поскольку эти области, в целом, образуют сферу культуры, максимальная выявленность сверхсознания человека свидетельствует о перерастании общества в процессе его эволюции в культуру. Следовательно, *культура выступает в роли аттрактора общества*.

Определённым этапом эволюции культуры становится искусство, также как и ранее названные формы развивающегося мира: природа, общество, культура, представляющее собой целостное явление.

Говоря об этом этапе эволюционного становления мира прежде всего важно отметить исключительную связь культуры и искусства, ещё большую, чем связь общества и культуры, поскольку искусство – органичная часть культуры. Возникает вопрос: почему в нашей конструкции именно искусство – последующая за культурой ступень системно-эволюционного движения мира, ведь в культуре, помимо искусства, содержатся (и в этом плане способны стать этапами её эволюции) наука, философия и др.?

Эта своеобразная «воля культуры к искусству» – результат дальнейшей эволюции человека. Поясним сказанное.

²⁰⁴ Уледов А.К. К определению специфики культуры как социального явления // Философские науки. 1974. № 2. С. 27-28. – Данный подход наших учёных характерен и для зарубежных авторов. См., напр.: Уайт Л.: 1) Избранное: эволюция культуры: пер. с англ. М., 2004; 2) Избранное: наука о культуре: пер. с англ. М., 2004.

²⁰⁵ Об этом см., в частности: Фейнберг Е.Л. Две культуры: интуиция и логика в искусстве и науке. 3-е изд., расш. и доп. Фрязино, 2004.

Как мы видели, переход от природы к обществу в процессе эволюционного становления мира был обеспечен возникновением человека – человеческого сознания. Дальнейшее эволюционное движение от общества к культуре было связано с развитием человека, его психики: рождением в структуре человеческой психики феномена сверхсознания. Таким образом, мы можем предположить, что последующий эволюционный скачок культуры должен быть связан с дальнейшим совершенствованием психической организации человека. В каком направлении оно должно осуществляться?

Вновь обращаясь к законам синергетического миропредставления, можно сказать, что человеческая психика есть своеобразная система. Поскольку одним из условий развития системы является усиление интеграционных процессов, протекающих в её структуре, то и развитие человеческой психики, как системы, должно отвечать этому принципу²⁰⁶. По нашему мнению, дальнейшее эволюционное становление, совершенствование психики человека манифестируется интеграцией в её структуре подсознания, сознания и сверхсознания, предопределяющей образование самосознания человека²⁰⁷.

Полагаем, что именно искусство и есть то, что выявляет интеграционное слияние подсознания, сознания и сверхсознания человека, т.е. выявляет самосознание человека в структуре его психической деятельности, а значит, именно искусство есть то, что следует за культурой в процессе эволюционного развёртывания мира. Понимание того, что именно искусство – последующая за

²⁰⁶ В пользу данного предположения свидетельствуют и работы по высшей нервной деятельности. Так, например, А.М. Иваницкий указывает, что развитие нервных процессов, ведущее к образованию высших психических функций, находит, с его точки зрения, «аналогию с закономерностями более общего порядка», под которыми он подразумевает законы системных процессов, «описанных, в частности, И. Пригожиным и И. Стенгерс» (*Иваницкий А.М. Сознание, его критерии и возможные механизмы // Журнал высшей нервной деятельности. 1991. Т. 41. Вып. 5. С. 876*). См. также: *Евин И.Е.*: 1) Синергетика мозга. М.; Ижевск, 2005; 2) Синергетика сознания. М.; Ижевск, 2008.

²⁰⁷ По замечанию М.К. Мамардашвили, самосознание человека можно рассматривать как его (человека) «сознание сознания». *Мамардашвили М.К. Классический и неклассический идеалы рациональности. М., 2004. С. 15.*

культурой стадия развития мира, или иначе – качественно новый уровень развития культуры, отражает популярная в специальной литературе точка зрения на искусство как на ядро культуры, особенно же – концепция искусства как самосознания культуры, предложенная М.С. Каганом²⁰⁸. В свете вышесказанного, очевидно, что *искусство – аттрактор культуры*.

Этапом эволюции искусства (искусства вообще) становится музыка – подобно всем, рассмотренным выше системам эволюционирующего мира (природе, обществу и т.д.), представляющая собой системное образование.

Музыка и искусство ещё теснее сопряжены, чем в предыдущем случае культура и искусство: если искусство *принадлежит* культуре, музыка, музыкальное искусство – *собственно* искусство, его разновидность. Причём как разновидность оказывается наиболее интегрированным (синтезированным и пр.), т.е. – наиболее совершенным воплощением искусства в целом. С чем это связано?

Причина такого положения – дальнейшая эволюция психики человека, вызванная новым этапом усиления протекающих в ней интеграционных процессов, в данном случае – интеграцией самосознания, ведущей к обретению подлинного (глубинного) «Я»²⁰⁹. С такой интеграцией самосознания – подлинным «Я» – мы и встречаемся в музыке, вследствие чего музыка оказывается наиболее совершенным искусством²¹⁰. Данное признание убеждает

²⁰⁸ См.: Каган М.С. Искусство в системе культуры // Каган М.С. Избранные труды в VII томах. Том III. Труды по проблемам теории культуры. СПб., 2007. С. 100-128.

²⁰⁹ Это подлинное «Я», по аналогии с приведённым выше замечанием М.К. Мамардашвили, можно уже интерпретировать как «самосознание самосознания» (существование которого свидетельствует об исключительном развитии личности человека).

²¹⁰ Высказанную точку зрения подтверждает суждение М.Ш. Бонфельда. «Музыкальное мышление, – утверждает учёный, – ... разновидность художественного континуального мышления, присущего всем видам искусства. Существует, однако, немало фактов, свидетельствующих об особой позиции музыки и в этой сфере. Отвлечённость от реалий внехудожественного мира, подчёркнутая смысловая недискретность музыкальной ткани... создают из музыки как бы *квинтэссенцию континуальности*, поднимают музыку на континуально-мыслительный уровень, недостижимый для других видов искусства». Бонфельд М.Ш.

В том, что, в самом деле, музыка является аттрактором искусства и, вместе с тем, – суператтрактором системно-эволюционирующего мира.

(Что такое музыка с точки зрения синергетики // Общество. Среда. Развитие. 2010. № 1. С. 125-129)

ФУНКЦИИ МУЗЫКИ

Обращаясь к проблеме функций музыки, прежде всего необходимо указать на крайне незначительную её разработку в современной науке о музыкальном искусстве. Сохраняют актуальность слова А.Н. Сохора, высказанные им ещё в 1969 г. К сожалению, констатирует учёный, «специальные исследования по данному вопросу единичны, причём в имеющихся пока ещё не достигнуты ни последовательность, ни ясность»²¹¹. Из немногочисленных исследований, в которых в той или иной степени затрагивается данная проблематика, можно назвать работы А.Н. Сохора²¹², В.Н. Холоповой²¹³, В.В. Медушевского²¹⁴ и Й. Кресанека²¹⁵.

Отмечая положительное значение этих отдельных разработок, нельзя не обратить внимания на отсутствие в каждой из них чёткого обоснования *необходимости и достаточности именно этих, предлагаемых функций музыкального искусства*²¹⁶. Типичный

²¹¹ *Сохор А.Н.* Социальные функции искусства и воспитательная роль музыки // Сохор А.Н. Вопросы социологии и эстетики музыки: В 3 т. Т. 3. Статьи и исследования. Л., 1983. С. 74. – И это с учётом того, что вопросам функционирования искусства (как целостной системы) уделяется достаточно большое внимание в специальной литературе.

²¹² *Сохор А.Н.* Вопросы социологии и эстетики музыки: В 3 т. М., 1980-1983.

²¹³ *Холопова В.Н.* Музыка как вид искусства: В 2 ч. М., 1990 (4-е изд. – СПб., 2002).

²¹⁴ *Медушевский В.В.*: 1) К теории коммуникативной функции // Советская музыка. 1975. № 1. С. 21-27; 2) О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976.

²¹⁵ *Kresanek J.* Socialna funkcia hudby. Bratislava, 1961. – Существуют также работы, в которых рассматриваются частные функции музыки, например, функции музыкально-исполнительского искусства: *Гуренко Е.Г.* Проблемы художественной интерпретации: философский анализ. Новосибирск, 1982; музыкального жанра – *Березовчук Л.Н.* Музыкальный жанр как система функций (психологические и семиотические аспекты) // Аспекты теоретического музыкознания: Сб. научных трудов. Вып. 2. Л., 1989. С. 95-122; в контексте развития западной культуры – *Крымова Л.М.* Функции музыки в генезисе западной культуры: Автореф. канд. дис. Кемерово, 2006 и др.

²¹⁶ Ситуация весьма характерная для работ, в которых выявляются функции искусства вообще.

пример – работа чешского исследователя Й. Кресанека «Социальная функция музыки», в которой автор называет шесть функций музыки: целеустремлённость, монументальность, культурное развлечение, субъективное выражение, программность и новаторство. В то же время функция целеустремлённости, по мнению Кресанека, делится на функции: магическую, интерпретационную, этически-воспитательную и прикладную²¹⁷.

Нам представляется, что в качестве указанного обоснования функций музыки может выступать утверждаемое нами в рамках синергетического мировидения понимание музыки как явления (системы) мира, «взятого» в последовательности эволюционного развёртывания его образований (систем) по принципу: природа – общество – культура – искусство – музыка²¹⁸.

В этом смысле рассмотрение функций музыки (как необходимых и достаточных) предполагает анализ последних в рамках отношений «музыка – природа», «музыка – общество», «музыка – культура», «музыка – искусство», «музыка – музыка»²¹⁹, причём, что исключительно важно подчеркнуть, с учётом общей направленности эволюции мира в сторону музыки.

Имея в виду эту общую направленность, можно выделить важнейшую функцию музыкального искусства, по-своему преломляющуюся и развивающуюся в рамках отношений «музыка – природа», «музыка – общество» и т.д. – совершенствующую²²⁰.

²¹⁷ См.: Сохор А.Н. Социальные функции искусства и воспитательная роль музыки. С. 74-75.

²¹⁸ Детальное описание такой эволюционной картины мира см. в работах: Клюев А.С.: 1) Онтология музыки. СПб., 2003; 2) Философия музыки. СПб., 2004.

²¹⁹ В связи с этим обратим внимание на эвристичность предложенного в своё время М.С. Каганом рассмотрения функций искусства в контексте отношений «искусство – общество», «искусство – человек», «искусство – природа», «искусство – культура», «искусство – искусство» (Каган М.С. Социальные функции искусства. Л., 1978).

²²⁰ Интересно, что обеспечивающее появление музыки в процессе эволюции мира (и человека) развитие сознания человека связано, как указывается в литературе, с совершенствованием этого сознания. «Цель эволюции, – пишет В.Н. Сарчук, – совершенствование сознания...». Сарчук В.Н. Эволюция сознания. М., 1997. С. 15.

Рассмотрим метаморфозы и одновременно развитие названной функции музыки, т.е. исследуем её последовательные проявления в *природе, обществе, культуре, искусстве, музыке*. Начнём с рассмотрения проявления данной функции в *природе*.

По всей видимости, в природе она выступает в качестве функции, которую можно назвать *оптимизирующей*, т.е. повышающей активность, энергичность природных явлений, при этом принадлежащих как физической («неживой»), так и биологической («живой») природе. Прокомментируем сказанное.

Известно, что на музыку реагируют физические («неживые») объекты, в результате чего мы сталкиваемся с такими естественно-природными явлениями, как эхо, реверберация и пр.²²¹

Безусловно, более заметное оптимизирующее воздействие музыка оказывает на биологические («живые») организмы: растения, животных.

Что касается воздействия музыки на растения, то здесь есть очень яркие примеры. Так, в результате проведения многочисленных опытов было обнаружено, что на музыку чрезвычайно интенсивно реагируют такие растения, как кукуруза, тыква, петуния: изменением величины листьев и корней, наклона стебля, веса биомассы и т.д. Причём, что характерно, растения по-разному реагируют на различные виды музыки. В связи с этим

²²¹ Эти явления, в качестве акустических характеристик помещений, в которых исполняются музыкальные сочинения, целенаправленно используются в музыкальном искусстве. В особенности – реверберация. Например, как свидетельствуют М. Плужников и С. Рязанцев, зодчие соборов Древней Руси располагали круглые отверстия по основанию куполов соборов для усиления реверберационных возможностей последних. «Это, – пишут авторы, – голосники – горлышки глиняных горшков, вделанных мастерами в толщу каменного купола при строительстве. Они значительно усиливают эффект реверберации» (Плужников М.С., Рязанцев С.В. Среди запахов и звуков. М., 1991. С. 31). А вот суждение по этому поводу американских учёных Лоруса Дж. и Маргарет Милн. «Не требуется электронной машины, – указывают исследователи, – чтобы отличить музыканта-профессионала от любителя по тому, как они воспринимают звуки. Профессионал даже при выполнении трудных пассажей регулирует своё прикосновение к инструменту в соответствии с реверберацией звуков в той комнате, где он играет. Любитель же слишком поглощён игрой, чтобы обратить на это внимание» (Милн Л.Дж., Милн М. Чувства животных и человека: пер. с англ. М., 1966. С. 54).

очень интересны опыты, проведённые американским музыкантом и певицей Дороти Ретолэк.

Для этих опытов были отобраны 10-дневные проростки растений, имевшие почти вертикальное положение стебля. Одни из них поместили в опытные камеры, куда подавалась музыка, другие – в контрольные, без музыки. В опытных камерах звучала музыка, условно разделённая на четыре вида: 1) органное сочинение И.С. Баха и индийские раги (в исполнении Рави Шанкара); 2) джазовая и рок-музыка (произведения Лед Зеппелин II, Джимми Хендрикса и др.); 3) лёгкая эстрадная музыка для струнных (композиция Ирла Гранта «Испанские глаза»); 4) бесперебойное звучание ударных инструментов.

Наблюдение показало, что на музыку Баха и индийские раги растения, со всей очевидностью, реагировали положительно – их габитус (внешний облик), сухой вес биомассы были наибольшими по сравнению с контролем. Особенно удивительно было то, что их стебли тянулись к источнику этих звуков. Что же касается реакций растений на рок-музыку и безостановочный барабанный бой, то здесь они отвечали уменьшением размеров листьев и корней, снижением веса; кроме того – все они отклонялись от источника звука, как будто бы во избежание губительного действия звучащей музыки²²². Подобные опыты проводились и другими исследователями – отечественными и зарубежными²²³.

Наиболее же впечатляющими явились опыты американского фермера Дана Карлсона по методу, получившему название «Озвученный цветок». В частности, ежедневно у себя дома проигрывая растениям скрипичные произведения И.С. Баха,

²²² См.: Дубров А.П. Музыка и растения. Влияние звуков и музыки на рост и развитие растений. М., 1990. С. 13-15. Подробнее об этом см.: *Retallack D.* The sound of music and plants. Santa Monica, Calif., 1973 (4th print. – 1976).

²²³ См.: Лисенков А.Ф. Влияние озвученной воды на семена древесных культур // Физиология растений. Т. 13. Вып. 4. 1966. С. 728-729; Мосолов А.Н. Звучащая жизнь // Знание – сила. 1972. № 11. С. 20-21; Данько С.Ф. Интенсификация процесса солодоращения ячменя действием звука различной частоты: Автореф. канд. дис. М., 2001; *Singh T.C.N.* On the growth and tillering in paddy, variety patambi and the irradiation of musical sound // Journal of the Annamalai University. 1959. V. 26. P. 100-103; *Singh T.C.N., Gnanam S.* Studies on the effect of sound waves of nadeshwarm on the growth and yield of paddy // Journal of the Annamalai University. 1965. V. 16. P. 78-79.

А. Вивальди, Дан Карлсон вырастил в домашних условиях самое большое растение в мире – растение страстоцвета пурпурного: 180 метров при его обычной длине 54 сантиметра. Это достижение послужило основанием для занесения имени Дана Карлсона в знаменитую книгу рекордов Гиннеса²²⁴.

Разумеется, результативность воздействия музыки на растения широко используется в практических целях, конечно, прежде всего – для увеличения урожайности тех или иных сельскохозяйственных культур. Однако в процессе воздействия на сельскохозяйственные культуры, помимо увеличения их урожайности, музыка становится дополнительно и средством повышения их питательной ценности, болезнестойкости и т.д.

Если говорить о воздействии музыки на животных, то тут тоже обнаруживаются удивительные примеры. Замечено, что активно реагируют на музыку (телодвижениями, издаванием звуков) собаки, лошади, волки. (Ч. Дарвин рассказывал о собачонке, которая «начинала визжать при звуке одной ноты в расстроенном концертино»²²⁵.) Чрезвычайно музыкальны даже слоны. Вот как рассказывает об опыте исполнения музыкальных сочинений слонам В.П. Морозов.

«Музыканты решили дать специально для них (слонов. – *А.К.*) концерт. Соло на скрипке “О, моя нежная волынка” слонам явно понравилось. Зато любимый музыкантами квартет (вероятно, автор имеет в виду менуэт. – *А.К.*) Боккерини вызвал у слонов зевоту. А вот прослушав “Прекрасную Габриэллу”, слоны пришли в восторг. Они начали размахивать хоботами, покачивать своими массивными тушами в такт музыке и даже трубить! Они явно предпочитали низкие звуки баса и рога высоким флейтовым мелодиям»²²⁶.

²²⁴ См.: *Дубров А.П.* Музыка и растения. С. 5.

²²⁵ *Дарвин Ч.* Соч.: В 6 т. Т. 5. Происхождение человека и половой отбор. Выражение эмоций у человека и животных. М., 1953. С. 613. – Ч. Дарвин отмечает у животных способность не только откликаться на звуки музыки, но и «творить» их. «Всемирно известно, – пишет учёный, – что животные издают музыкальные звуки; мы ежедневно слышим их...» (Там же. С. 746). На основании этих наблюдений Дарвин приходит к заключению, что «предки человека, по-видимому, издавали музыкальные тона до того, как они приобрели способность к членораздельной речи...» (Там же. С. 747).

²²⁶ *Морозов В.П.* Занимательная биоакустика. 2-е изд., доп., перераб. М., 1987. С. 56.

Способностью реагировать на музыку обладают не только высокоразвитые животные – млекопитающие, но и находящиеся значительно ниже их на лестнице эволюционного развития: земноводные, рыбы, насекомые. «Удивительный пример несомненной способности слышать, – подчёркивают Дж. Хаксли и Л. Кох, – мы встречаем у гусениц бабочек-медведиц и пядениц: звуки музыки заставляют их угрожающе поднимать переднюю часть туловища, видимо, в ожидании врага. До смешного выразительно зрелище, когда это делают одновременно сотни гусениц»²²⁷. Авторы пишут также, что и «водяные клопы восприимчивы к высоким нотам скрипки, а большой жук-плавунец – к звукам флейты»²²⁸.

Эффективность воздействия музыки на животных давно научились использовать люди в своих практических целях. Так, под музыку дрессируют животных, отлавливают их (например, змей, черепах), отгоняют от мест пребывания людей (например, акул) и т.д. Но, разумеется, в первую очередь такое применение музыки связано с воздействием ею на домашних животных в целях повышения их продуктивной способности: удоя молока, веса животной массы и т.п.

Если говорить о проявлении рассматриваемой – совершенствующей – функции музыки в *обществе*, прежде всего вследствие воздействия музыки на отдельного человека, то здесь она распадается на две основные функции: 1) *гармонично-развивающую* и 2) *сопутствующую (комитантную)*²²⁹.

Гармонично-развивающая функция музыки связана с использованием музыкального искусства как средства всестороннего – телесно-душевно-духовного – развития человека (данная функция включает в себя все те функции искусства вообще и музыки в частности, которые обычно называют учёные: познавательную, коммуникативную, эстетическую,

²²⁷ Хаксли Дж., Кох Л. Язык животных: пер. с англ. М., 1968. С. 28.

²²⁸ Там же. С. 29.

²²⁹ Термин «комитантное» принадлежит А.Г. Костюку. См.: Костюк А.Г. О многообразии форм музыкального восприятия // Материалы III Всесоюзного съезда Общества психологов СССР: В 2 т. Т. 1. Общая психология и психофизиология. М., 1968. С. 130-132.

гедонистическую, социально-организующую и др.). В этом своём качестве музыка постоянно задействуется в воспитательной работе.

С сопутствующей (комитантной) функцией связано использование музыки как прикладного средства: в медицине, на производстве, в спорте и пр.

Что касается медицины, то здесь музыка традиционно применяется прежде всего как средство лечения всевозможных психических заболеваний, но также и при лечении других болезней – внутренних (к примеру, кардиологических), хирургических, логопедических, стоматологических.

На производстве музыка способствует повышению производительности труда, снятию у работников накапливающихся в течение дня усталости, нервного напряжения; в спорте, «музыкальных» видах спорта – фигурном катании, художественной и спортивной гимнастике, аэробике – ведёт к возникновению у спортсменов положительных эмоций, закреплению двигательных навыков, в «безмузыкальных» – лёгкой и тяжёлой атлетике, футболе, баскетболе – используя в основном до и после тренировок или спортивных мероприятий, создаёт необходимый эмоциональный настрой, активизирует мышечную работу²³⁰.

Указав на особенности проявления совершенствующей функции музыки в обществе, обратимся теперь к анализу её проявления в следующих за природой и обществом системах эволюционирующего мира: *культуре, искусстве* и непосредственно в самой *музыке*.

Надо заметить, что в культуре, искусстве и самой музыке музыкальное искусство, по существу, проявляет одну единственную функцию, правда, она усиливается по мере движения: культура – искусство – музыка. Эту последовательно усиливающуюся по выражению функцию музыки мы именуем *содержательно-наполняющей*.

Данная функция (в динамике её развития) находит законченное выражение в создании более сложных, интегрированных, иными словами, *более качественных*, культуры, искусства, музыки. Этот

²³⁰ В прикладном плане наряду с музыкой активно используются и природные звучания (особенно – в медицине и в спорте).

процесс можно назвать последовательным «омузыкаливанием» культуры, искусства, музыки.

Доказательством того, что отмеченный модус развития музыкального искусства действительно существует, могут служить, в частности, суждения на эту тему, достаточно многочисленные, выдающихся деятелей культуры: учёных, художников и пр. Поскольку невозможно привести все такие суждения, ограничимся лишь несколькими, достаточно выразительными, касающимися «омузыкаливания» науки (или точнее – явлений, связанных с научной деятельностью). Например, А. Эйнштейн, оценивая модель атома, предложенную Н. Бором, назвал её «высшей музыкальностью в физике»²³¹. А американский методолог С. Тулмин, имея в виду выдающиеся достижения Л.С. Выготского и А.Р. Лурия, называл первого Моцартом, а второго – Бетховеном в психологии. «Вслед за Выготским, – указывает Тулмин, – Моцартом в психологии... Лурия сумел стать Бетховеном...»²³². Весьма красноречиво признание В.А. Белоусова, Н.А. Вахнина, М.С. Уварова: «Ясно, что, к примеру, та же наука (в методологической и нематодологической своей части)... может содержать в себе свойства музыки (к примеру, в виде различного рода эстетико-“гармонических” критериев, к которым прибегают в своей деятельности учёные)»²³³.

Таким образом, посредством проявления совершенствующей функции музыка развивает, совершенствует природу, общество, культуру, искусство, музыку, а значит, – и мир в целом, обуславливая его движение к красоте. Красота же, как «конечный пункт» эволюции, есть средство самосохранения – в борьбе против энтропии – мира (и человека)²³⁴. Можно сказать: музыка,

²³¹ Цит. по: *Кузнецов Б.Г.* Об эстетических критериях в современном физическом мышлении // *Художественное и научное творчество.* Л., 1972. С. 89.

²³² *Тулмин С.* Моцарт в психологии // *Вопросы философии.* 1981. № 10. С. 129.

²³³ *Философия и музыка. Диалог противоположностей?* СПб.; Тирасполь, 1993. С. 97.

²³⁴ Об этом интересно размышляет В.И. Самохвалова (*Самохвалова В.И.*: 1) *Красота против энтропии (введение в область мегаэстетики).* М., 1990; 2) *Человек и судьба мира.* М., 2000; 3) *Творчество: божественный дар, космический принцип, родовая идентичность человека.* М., 2007).

совершенствуя мир, творит красоту, которая, в свою очередь, «спасает» мир²³⁵.

Осознание функций музыки является важным условием постижения её конечного предназначения.

(*Функции музыки // Credo New. Теоретический журнал. 2008. № 3(55). С. 161-169*)

²³⁵ Уместно привести выразительный вывод, к которому приходит В. Холопова в статье, посвящённой фестивалю С. Губайдулиной: «Что ж, может быть, и впрямь искусство, музыка спасут мир?» (*Холопова В. Музыка спасёт мир // Советская музыка. 1990. № 9. С. 54*).

ТАИНСТВО МУЗЫКИ: ОБ ОПЫТЕ РЕШЕНИЯ ФУНДАМЕНТАЛЬНЫХ ПРОБЛЕМ МУЗЫКОЗНАНИЯ В ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКЕ

До сегодняшнего дня одними из важнейших проблем музыкознания остаются две: *происхождение музыки* и *природа музыкального произведения*. Интересный опыт решения этих проблем предлагают зарубежные учёные. Рассмотрим его.

Что касается происхождения музыки, то одной из его концепций является модель Г. Спенсера, представленная им в статье «Происхождение и деятельность музыки». Спенсер исходит из того, что возникновение музыки (по мнению учёного, оказывающейся первоначально вокальной) связано с действием природного закона: чувства, переживания биологического организма повышают его мышечную активность, что находит выражение не только в соответствующих телодвижениях, но и в издаваемых им звуках. Так, пишет Спенсер, собака от удовольствия прыгает и лает, кошка выпрямляет хвост и мурлычет, разъярённый лев ударяет себя хвостом и ревёт. По той же причине, указывает Спенсер, и у человека «в гневе, страхе, горе телодвижения сопровождаются выкриками и воплями, за сладкими ощущениями следуют восклицания: мы слышим крики радости и восторженные возгласы»²³⁶. Эти, связанные с возбуждённым чувством, голосовые проявления человека, как считает мыслитель, ведут к возникновению пения (отличая тем самым пение от обыкновенной речи). Спенсер подчёркивает: «Каждое из изменений голоса, признанное нами физиологическим результатом боли или удовольствия, *доведено до крайнего своего предела в вокальной музыке*»²³⁷. И далее: «Пение употребляет и преувеличивает естественный язык эмоций: оно возникает из систематического сочетания тех особенностей голоса, которые суть физиологические последствия живой радости или живых страданий»²³⁸.

²³⁶ Спенсер Г. Происхождение и деятельность музыки // Спенсер Г. Опыты научные, политические и философские: пер. с англ.: В 3 т. Т. 2. СПб., 1900. С. 163.

²³⁷ Там же. С. 166.

²³⁸ Там же. С. 167.

Ещё одна концепция происхождения музыки – теория Ч. Дарвина. Эту теорию, кстати, возникшую в критической полемике с моделью происхождения музыки, предложенной Г. Спенсером, Дарвин развивает в работе «Происхождение человека и половой отбор. Выражение эмоций у человека и животных». По мнению английского естествоиспытателя, музыка (первоначально вокальная, как полагал и Спенсер) – результат развития издаваемых животными звуков, являющихся у них выражением «любовного» чувства. Уже у некоторых низших животных, пишет Дарвин, «мы можем заметить, что самцы прибегают к голосу, чтобы понравиться самкам, и что им самим доставляют удовольствие издаваемые ими звуки»²³⁹. Однако, безусловно, более развитым это выражение мы находим «у ранних предков человека»²⁴⁰.

Приведём в пример ещё одну концепцию происхождения музыки – К. Бюхера, обоснованную автором в исследовании «Работа и ритм». По Бюхеру, источником происхождения музыки (обратим внимание – тоже первоначально вокальной) являются ритмы трудовых процессов человека, связанные с отражением общей закономерности: ритмической организации жизни природы. «Можно с уверенностью сказать, – цитирует К. Бюхер своего соотечественника, немецкого учёного П. Шнайдера, – что ритм является не продуктом искусства, а глубочайшей основой нашего существа. Мы не можем создать его сами; он заложен в животной природе, как частица той материи, из которой мы состоим...»²⁴¹. Во время работы, в соответствии с её ритмами, подчёркивает Бюхер, возникают звуки: возгласы, восклицания и др., ведущие к образованию пения. Об этом свидетельствует то, что древнейшие трудовые песни, в особенности их припевы, «представляют собой не что иное, как фигурации тех звуков природы, которые неразрывно связаны с работой»²⁴². По мнению Бюхера, следующая стадия развития таких песен заключалась в том, что в ряд

²³⁹ Дарвин Ч. Соч.: В 6 т. Т. 5. Происхождение человека и половой отбор. Выражение эмоций у человека и животных. М., 1953. С. 747.

²⁴⁰ Там же. С. 746. – Специально взглядам Ч. Дарвина на происхождение музыки посвящена работа: *Žeraňska-Kominek S. Charles Darwin and the origin of music // Muzyka. 2001. № 1. S. 41-61.*

²⁴¹ Бюхер К. Работа и ритм: пер. с нем. М., 1923. С. 281.

²⁴² Там же. С. 260-261.

образующих их восклицаний «вставлялось простое предложение. Но лишённая гибкости речь не могла сразу подчиниться законам ритма, и поэтому её насиловали. Стали отклоняться от общепринятой манеры произношения, одни слоги опускались, другие растягивались»²⁴³.

Согласно ещё одной концепции происхождения музыки – К. Штумпфа, заявленной им в специальной работе «Происхождение музыки» (отметим, что в этой работе автор критикует выдвинутые ранее точки зрения Г. Спенсера, Ч. Дарвина и К. Бюхера на происхождение музыкального искусства), музыка (как считает Штумпф, также первоначально вокальная) возникла в связи с развитием звуковой сигнализации у биологических организмов, выразившимся в постепенном закреплении интервальной структуры звукового сообщения. Эта структура предполагает возможность транспонирования подобного сообщения: воспроизведения независимо от абсолютной высоты образующих его звуков. Вопрос о происхождении музыки, указывает Штумпф, по существу, – это вопрос о том, «как люди дошли до мысли раздробить слитную линию непрерывного звукоряда на точные и определённые интервалы»²⁴⁴. Становление отмеченной интервальной структуры звукового послания, по Штумпфу, произошло в результате использования людьми в процессе звуковой – голосовой – коммуникации, во-первых, небольших интервалов, во-вторых, консонирующих интервалов²⁴⁵.

В течение долгого времени музыка оставалась только вокальной («Приходится заключить, – утверждает Штумпф, – о возможности чисто вокального развития музыки, до некоторой определённой ступени»²⁴⁶), однако на каком-то этапе развития музыкального искусства «на помощь пению» пришли инструменты²⁴⁷.

О природе музыкального произведения писали многие зарубежные исследователи: Н. Гартман, Р. Ингарден, Т. Адорно, С. Лангер и др., но наиболее детально и последовательно (чем и обусловлено рассмотрение нами вопроса исключительно на данном

²⁴³ Там же. С. 261.

²⁴⁴ Штумпф К. Происхождение музыки: пер. с нем. Л., 1926. С. 22.

²⁴⁵ Там же. С. 30-31.

²⁴⁶ Там же. С. 39.

²⁴⁷ Там же. С. 37.

материале) – польский автор Зофья Лисса в статье «О сущности музыкального произведения».

В данной работе, говоря о музыкальном произведении, З. Лисса прежде всего отмечает, что таковым необходимо считать продукт творческой деятельности композиторов, утвердившийся в европейской профессиональной музыке в период с Нового времени по XX в.²⁴⁸ Указывая на отличительные особенности музыкального произведения, Лисса пишет: «Каждое музыкальное произведение является индивидуальным объектом, неповторимым по своей структуре, хотя одновременно выступает как целостность, элементом какого-либо класса вещей, какого-либо музыкального рода, исторического стиля или хотя бы элементом творчества композитора»²⁴⁹. Эта целостность, по мнению автора, интегративна. Доказательством может служить характер структур, образующих отдельные фазы музыкального произведения. Типы этой интеграции, по Лиссе, своеобразны в различных музыкальных явлениях. Так, «целостный характер фуги выражается иначе, нежели это имеет место в этюде, сонате или оратории, где интегративность представляет собой не только результат использования определённых конструктивных норм, но и индивидуальной концепции в способе реализации этих норм»²⁵⁰.

Важнейшей предпосылкой существования музыкального произведения З. Лисса считает его письменную (нотную)

²⁴⁸ Как подчёркивает исследовательница, возможны различные наименования результатов творческого труда композиторов: «музыкальное сочинение», «музыкальное творение», «опус», «акустическое творение» и т.д., даже просто «звуковое событие», тем не менее только к сочинениям композиторов, принадлежащим европейской профессиональной музыке XVII–XIX вв., можно с полным основанием относить понятие «музыкальное произведение». См.: *Lissa Z. O istocie dzieła muzycznego // Lissa Z. Nowe szkice z estetyki muzycznej. Kraków, 1975. S. 5-39 (особенно – S. 8-17).*

²⁴⁹ *Lissa Z. Op. cit. P. 8.* – В связи с этим Лисса замечает, что даже Кейдж, композитор и теоретик, который всей своей деятельностью подрывает основы того, что до сих пор считалось «музыкальным произведением», вынужден признать, что «важнейшая предпосылка существования европейской музыки, если говорить о форме, – наличие произведения как целостности, как явления развивающегося во времени, имеющего своё начало, середину и конец и обладающего развивающимся (временным), а не статичным характером» (*Op. cit. P. 5*).

²⁵⁰ *Ibid. P. 10.*

фиксацию, вследствие чего музыкальное произведение вновь может быть прочтено и исполнительски конкретизировано, т.е. сделано доступным слушателям разных эпох, социальных групп.

Музыкальное произведение единично, однако исполнений его может быть бесконечное множество. Связано это с тем, что между идеей композиции, её выражением творцом и нотной записью нет полной адекватности: нотация не фиксирует всех особенностей произведения. Комплекс знаков, составляющих нотное письмо, позволяет читать и исполнять произведение с некоторыми вариантами, что обуславливает возможность многочисленных исполнительских интерпретаций одного и того же сочинения. Нотные знаки для исполнителя или исполнителей – импульс для различных исполнительских интерпретаций. Вместе с тем, как утверждает Лисса, нет полной адекватности и между нотацией, исполнением и прослушиванием музыкального произведения²⁵¹. Особый акцент Лисса делает на том, что музыкальное произведение – продукт творческой деятельности композитора, обладающего индивидуальностью. Именно то, что композитор обладает индивидуальностью, как считает Лисса, «является условием возникновения произведения, предшествует ему, определяет его»²⁵². При этом, подчёркивает Лисса, вопрос о том, что представляет собой индивидуальность композитора, требует серьёзного осмысления, поскольку «все индивидуальные способы восприятия мира и мышления о нём, а также формы, в которых автор высказывается, всегда базируются на *интерсубъективных* представлениях, понятиях, категориях ощущения и оценки, а также на средствах звукового формирования, типичных для того времени

²⁵¹ Что, по всей видимости, означает признание того, что возможны не только многочисленные исполнительские, но и слушательские интерпретации музыкального сочинения.

²⁵² *Lissa Z. Op. cit. P. 9.* – Правда, отмечает Лисса, в истории музыки были случаи, когда произведения создавались коллективно: опера «*Villanella rapida*» Ф.Г. Бьянки, написанная восемью композиторами (среди которых были Моцарт и Сарти), балет В. Томмазини «*Le donne di buon umore*», который состоял, с согласия А. Скарлатти, из фрагментов музыки Томмазини и Скарлатти, вариации «*Hexameron*», составленные из фрагментов музыки Шопена, Листа, Калькбреннера, Мошелеса, и другие, однако, когда речь идёт о музыкальном произведении, имеют в виду сочинение индивидуальное.

и того круга культуры, к которому принадлежит автор»²⁵³. Между тем «взаимное отношение субъективного момента к интерсубъективному в творческом процессе, – указывает исследовательница, – до сих пор не выяснено до конца»²⁵⁴.

По утверждению З. Лиссы, «то, что без сомнения является музыкальным произведением, в определённых условиях может функционировать как непроизведение», например, по мнению Лиссы, трудно говорить о музыкальном произведении в случае звучания его в виде иллюстрации в кинофильме, театральном спектакле, радиопостановке и т.п. Иначе говоря, способ существования музыкального произведения обладает подвижностью, *относительностью*: его «может определять и изменение нашей слушательской установки»²⁵⁵.

Представленные зарубежные концепции происхождения музыки и природы музыкального произведения играют значительную роль в современных разработках проблем музыкознания.

(Таинство музыки: об опыте решения фундаментальных проблем музыкознания в зарубежной музыкальной науке // Россия и мир. Гуманитарные проблемы: Межвуз. сб. научных трудов. Вып. 14. СПб.: СПГУВК, 2007. С. 245-251)

²⁵³ Ibid. P. 15.

²⁵⁴ Ibid. P. 16.

²⁵⁵ Ibid. P. 22, 35.

О ПУТЯХ РАЗВИТИЯ МУЗЫКИ В XXI ВЕКЕ

Вопрос о путях развития (эволюции) музыки, как, впрочем, и других искусств, исключительно сложный. В научной литературе существуют специальные работы, посвящённые этой теме²⁵⁶. Поскольку всё же вопрос о будущем музыки, несмотря на прогнозы, остаётся открытым, попробуем предложить наше видение данной проблемы.

Мы полагаем, для размышлений о будущем музыкального искусства уместно воспользоваться принципом, положенным академиком Д.С. Лихачёвым в основу представлений о будущем литературы. Так, по мысли Д.С. Лихачёва, «будущее литературы – это *тенденции* её развития, пути, идущие из прошлого через настоящее вперёд в столетия и тысячелетия»²⁵⁷. Таким образом, размышления о путях развития музыкального искусства необходимо основывать на анализе исторических закономерностей (тенденций) развития музыки. Анализ же этих, последних, как нам представляется, со всей убедительностью свидетельствует о будущем развитии музыки, по крайней мере, в семи направлениях.

Первое из них и, как нам кажется, наиболее существенное – *появление новых технических средств в области создания и исполнения музыкальных сочинений на основе дальнейшей разработки принципов электронного, в частности компьютерного, музыкального звучания.*

²⁵⁶ Глебов И. (Асафьев Б.В.) Пути в будущее // Мелос. Книги о музыке. Кн. 2. СПб., 1918. С. 50-96; Джорджадзе И. К вопросу футурологии музыки // Сб. трудов Тбил. гос. консерв. Вып. 8. Тбилиси, 1980. С. 21-35; Голицын Г., Данилова О., Петров В. Показатели асимметрии творческого процесса. Шкалирование оценок творчества композиторов // Психологический журнал. 1988. Т. 9. № 2. С. 128-137; Голицын Г., Данилова О., Каменский В., Петров В. Факторы межполушарной асимметрии в творческом процессе. Опыт количественного анализа // Вопросы психологии. 1988. № 5. С. 150-156; Данилова О., Петров В. Периодические процессы в музыкальном творчестве // Природа. 1988. № 10. С. 54-59; Frenkiel J. Wciskam przycisk za lat sto... // Ruch muzyczny. 1978. № 15. S. 13-14; Lutoslawski W. On contemporary music and its future // Finnish Music Quarterly. 1988. No 2. P. 44-47.

²⁵⁷ Лихачёв Д.С. Будущее литературы как предмет изучения. Заметки и размышления // Новый мир. 1969. № 9. С. 168.

Действительно, грядущий XXI век – век последовательного углубления и расширения научно-технической революции, которая, безусловно, коснётся и технических средств музыкального искусства, в том числе, разумеется, электронных. А возможности электроники в применении её к музыкальному искусству и сейчас уже необыкновенно велики. Как отмечает Л. Сулова, современные электронные инструменты порождают «поистине неограниченное многообразие звуков различных тембров, в том числе звуков и шумов, не существующих в природе. Композитор, работающий с современным электронным оборудованием, имеет возможность широко экспериментировать со звуковой палитрой, создавать уникальные тембры и шумовые эффекты»²⁵⁸. В самом деле, с помощью электроники, например электронных синтезаторов, можно ускорять и замедлять звучание человеческого голоса без изменения высоты этого звучания, плавно модулировать (переходить) от звука, извлекаемого на одном музыкальном инструменте, к звуку, порождаемому другим музыкальным инструментом, получать такие «нереальные» звуки, как, например, высокую тубу, низкое пикколо и т.д. и т.п. Но это не всё. Современные электронные средства совмещают в себе возможности не только синтезировать отдельные звуки, но и обеспечивать создание полномасштабных музыкальных сочинений.

Иногда в специальной литературе, а также самими мастерами музыкального искусства (композиторами и исполнителями) высказывается опасение по поводу того, что привлекаемая для создания тех или иных музыкальных произведений электронная, в частности компьютерная, техника «убивает» человека – композитора, исполнителя, да, в общем, и слушателя данных произведений. В связи с этим показательно суждение известного лос-анджелесского продюсера и автора песен для Мадонны и Джулиана Леннона – сына Джона Леннона – Патрика Ленарда (тем более, что имеется в виду лёгкая – развлекательная – музыка, где

²⁵⁸ Сулова Л. Электронные музыкальные синтезаторы. История возникновения и музыкальные возможности // Музыкальные инструменты и голос в истории исполнительского искусства: Сб. научных трудов. М., 1991. С. 27.

применение компьютерных средств особенно заметно²⁵⁹): «Музыка больше не затрагивает душу, а это плохо для молодого поколения музыкантов»²⁶⁰.

Вместе с тем, по всей видимости, правы те, кто ставят вопрос не о том, нужны или не нужны музыке новейшие электронные устройства, например компьютер, а о том, как применять эти устройства в современном музыкальном творчестве, чтобы сохранить «человеческое содержание» музыкальных произведений. В этом плане нельзя не согласиться с В. Кальяном, утверждающим, что «всё дело – в количестве человеческого тепла, любви и труда, вложенных в инструмент, в звук, в музыку, поэтому и “человечность” компьютера зависит от того, как мы будем его осваивать. Компьютер – это своеобразное зеркало человеческого мышления. В нём мы можем увидеть самих себя как бы со стороны, но для этого надо его “обжить”, вдохнуть в него знания, саму жизнь, освоить весь духовный опыт человечества. Музыкально освоить компьютер – дело не простое. То, что лежит на поверхности, приемлемо только для самых неприхотливых “операторов”. Извлечение больших возможностей связано и с большими человеческими затратами»²⁶¹. Правоту слов В. Кальяна подтверждает творческая практика наиболее выдающихся современных композиторов, активно использующих компьютер в своей музыкально-творческой деятельности. Эти композиторы порою сознательно ставят перед собой задачу «одушевить», «очеловечить» компьютер в процессе работы над музыкальным сочинением. Например, к этому стремится К. Штокхаузен, следующим образом объясняя причину: «Человек всё более одушевляет свой технический мир... Ведь с помощью очков, маленького магнитофона и тому подобных предметов человек может лучше видеть, лучше слышать – и он начинает смотреть на них, как на часть своего тела»²⁶².

²⁵⁹ Об этом см., напр.: *Орлова И.* На волне научно-технического прогресса. Молодёжная музыка и техника. М., 1989.

²⁶⁰ Цит. по: *Роджерс М.* Компьютерная музыка будущего // Америка. 1993. № 1. С. 27.

²⁶¹ См.: Зачем музыке компьютер? // Советская музыка. 1989. № 2. С. 21.

²⁶² *Штокхаузен К.* Я с удовольствием приехал бы вновь в Москву // Музыкальная академия. 1993. № 3. С. 53.

Второе направление развития музыки – *дальнейшее движение в области взаимодействия всевозможных разновидностей музыкального искусства.*

Убеждённость в этом базируется на анализе современных музыкальных произведений, принадлежащих одновременно различным музыкальным жанрам, стилям и т.д., а также на высказываниях композиторов о наблюдаемом в настоящее время стремлении к объединению различных проявлений музыкального искусства.

Приведём в пример соответствующие высказывания отечественных композиторов, воспользовавшись цитатами, помещёнными в книге А. Цукера:

«С. Слонимский: “Сейчас идёт процесс сближения разных течений и музыкальных систем, когда стираются “предписанности” или “приписанности” композитора к тому или иному направлению... Весьма плодотворными представляются также и усиливающиеся контакты музыки, так сказать, “серьёзной”, “композиторской” – и джазовой. Тут перспективы взаимного обогащения несомненны”.

А. Петров: “Я не стал бы категорично “разводить” серьёзный и лёгкий жанр, тем более, что ныне скорее происходит их сближение, нередко слияние, а не отделение друг от друга, отчуждение или поляризация. Да, лёгкая музыка всё активнее и с немалым успехом штурмует духовные вершины, раньше доступные только серьёзной музыке”.

А. Рыбников: “Постоянный взаимообмен рождает на общей пёстрой основе некий единый музыкальный язык, тесно связывающий массовые, бытовые формы с музыкой, наследующей классические традиции. Их взаимопроникновение рождает нечто совершенно новое, необычное, не укладывающееся в общепринятые понятия, жанровые, структурные формы и границы”»²⁶³.

Можно привести в пример и высказывания на эту тему зарубежных композиторов. Так, Дж. Кейдж полагает, что «они (серьёзная и лёгкая, развлекательная музыка. – А.К.) сейчас находят

²⁶³ Цит. по: Цукер А.М. И рок, и симфония... М., 1993. С. 42.

пути сближения»²⁶⁴. А вот мнение Кш. Пендерецкого: «Сегодня... шанс выжить имеет музыка, написанная в естественной манере, синтезирующая всё, что произошло за несколько последних десятилетий»²⁶⁵.

Третьим направлением эволюции музыки необходимо считать *последовательное расширение звукового диапазона музыкального искусства, иначе говоря, всё более активное «омузыкаливание» включаемых в ткань музыкальных сочинений звучаний биологической («живой») и физической («неживой») природы.*

Это расширение звучания музыкального искусства, в известной степени наблюдаемое и в наши дни, Е.В. Назайкинский удачно назвал «расширяющейся музыкальной вселенной». Последнее, как справедливо подчёркивает теоретик, обуславливает трудность понимания границ музыкального искусства: что есть музыка, а что таковой не является, т.е. какие звуки могут входить в состав музыкальных произведений, а какие не могут. По словам Назайкинского, «к старым вопросам типа “относятся ли к музыке магические заклинания или пение канарейки” добавляются всё новые и новые, например, – является ли музыкой родившееся во Франции в середине столетия *musique concrete*, а также так называемая “графическая”, “концептуальная” музыка и многие другие побеги, выросшие на стволе музыкальной истории в XX веке. И вообще, приняв идею расширяющейся музыкальной... вселенной, не должны ли мы подвергнуть сомнению незыблемость

²⁶⁴ Кейдж Дж. Музыка должна раскрепощать дух... // Музыкальная жизнь. 1988. № 17. С. 23.

²⁶⁵ Цит. по: Махлина С.Т. Взаимовлияние видов искусства // Музыка XX века в контексте культуры: Учебное пособие. СПб., 1995. С. 20. – Констатируя наличие тенденции к сближению различных проявлений современного музыкального искусства, нельзя вместе с тем не обнаружить и обратной тенденции – к их обособлению, автономизации. Подтверждением тому можно считать отчётливо наблюдаемое стремление композиторов создавать музыкальные творения в «чистых» жанрах музыки. В этом плане характерно творчество Дж. Кейджа, представленное как сложными, «полимузыкальными» опусами типа «Европеры 1+2», так и относительно простыми, традиционными, например, таким как «32 этюда для скрипки».

как классификации искусств, так и соответствующего ей набора искусствоведческих дисциплин?»²⁶⁶.

В связи с этим весьма показательны, что некоторые музыковеды, а также практики музыкального искусства: композиторы и исполнители XX столетия, понимают звучание биологической и физической природы как музыкальное, и, наоборот, музыкальное – как естественно-природное.

В качестве примера сошлёмся на достаточно яркие в этом смысле рассуждения известного канадского музыковеда и композитора Р. Меррей Шейфера. «Лично мне, – пишет Шейфер, – звуковой ландшафт часто представляется величественной музыкальной композицией, непрерывно раскрывающей перед нами всё новые и новые звучания. Вопрос только в том: как можем мы улучшить оркестровку? Сравнение акустического окружения с музыкой может кое-кому показаться странным, но у меня есть основания на это.

Основа в музыке – звуки. Музыканты не могут позволить себе бесцельно разбрасываться или пренебрегать ими. Главное в музыке – достижение полной гармонии, её враг – напрасная трата акустической энергии, то есть шум. Мне кажется, очень важно, если при разработке мирового звукового ландшафта мы возьмём за образец музыку, ибо она напоминает нам, что наша задача состоит в том, чтобы объединить науку и искусство на службе обществу»²⁶⁷.

Четвёртым направлением эволюционного движения музыки является *всё большее её стремление к единству, взаимосвязи с другими искусствами.*

Как отмечает М.С. Каган, «значение расширения контактов музыки с другими искусствами объясняется тем, что синтетические художественные структуры отвечают потребности *многосторонне-целостного моделирования человеческого бытия*»²⁶⁸. Близкой позиции М.С. Кагана оказывается точка зрения на стремление искусств к синтезу (в том числе – музыки с другими искусствами)

²⁶⁶ См.: Музыкальная наука: какой ей быть сегодня? // Советская музыка. 1989. № 8. С. 48.

²⁶⁷ Шейфер Р.М. Исследование современного звукового ландшафта // Курьер Юнеско. 1976. № 12. С. 8.

²⁶⁸ Каган М.С. Музыка в мире искусств. СПб., 1996. С. 208.

Б.М. Галеева. Определяя синтетическое единение искусств в процессе их эволюционного развития как «усложнение синтетического фонда», учёный указывает, что последнее «*есть один из показателей поступательного прогресса искусства в повышении чувственной целостности освоения мира*»²⁶⁹.

Пятое направление развития музыкального искусства – *усложнение музыкального языка*. Уточним, что означает понятие «музыкальный язык».

По словам известного специалиста в этой области – Ю. Кона, «чаще всего здесь (при употреблении понятия «музыкальный язык». – *А.К.*) подразумевается сумма применяемых в том или ином произведении средств. Эти последние можно рассматривать с технической стороны (на уровне “грамматики”) и со стороны их выразительности (на “семантическом” уровне)»²⁷⁰. «Понимание музыки как языка, – пишет учёный, – при всех возникающих трудностях, возможно и даже необходимо, если в основу анализа поставить важнейшее свойство музыки – быть средством общения.

Поскольку всякий язык является средством общения людей, то рассмотрение музыки как языка должно быть прежде всего рассмотрением того, что определяет её коммуникативность»²⁷¹. Таким определяющим, по Кону, началом коммуникативности

²⁶⁹ *Галеев Б.М.* Человек, искусство, техника. Проблема синестезии в искусстве. Казань, 1987. С. 163. – Говоря о наблюдаемом в настоящее время движении музыки к союзу с другими искусствами, следует указать и на существование противоположного ему движения – к автономизации, независимости от других видов художественного творчества. Иными словами, подобное тому, что было зафиксировано в качестве одновременного существования двух тенденций развития музыкального искусства: стремления отдельных его проявлений к единству и стремления их к обособлению, имеет место уже в рамках искусства в целом. В связи с этим нельзя не согласиться с мнением Л.В. Петрова (имеющим отношение к проблеме развития музыкального искусства), что «сложившиеся исторические особенности внедрения новых средств (имеются в виду средства массовой информации – коммуникации. – *А.К.*) таковы, что каждый новый вид в абсолютном большинстве случаев не отменяет предыдущие, а лишь подчёркивает, выявляет специфичность ранее открытых» (*Петров Л.В.* Массовая коммуникация и искусство. Л., 1976. С. 148).

²⁷⁰ *Кон Ю.Г.* К вопросу о понятии «музыкальный язык» // От Люлли до наших дней: Сб. статей. М., 1967. С. 93.

²⁷¹ Там же. С. 99.

музыки является наличие в ней музыкальных знаков: узнаваемых на слух интонаций, звуковых построений и т.д., одновременно означающих и выражающих определённые эмоциональные состояния человека.

Необходимо подчеркнуть, что усложнение языковых средств музыкального творчества происходит уже сейчас, особенно в серьёзной (академической) музыке. Одним из примеров данного усложнения можно считать укрупнение тонального плана музыкальных сочинений. По замечанию Э. Денисова, «новая музыка расширилась, старая тональность входит в современную систему как один из простейших элементов»²⁷². Не менее значимым оказывается и экспериментирование в области музыкальных построений: использование так называемой техники мутации. Согласно К. Штокхаузену, «теперь... в музыке впервые... музыкальная фигура порождает новую, связанную с ней генетически, но связь эта скрыта, не очевидна. А процесс изменений (музыкальной фигуры. – А.К.)... постоянен. Эта техника трансформации, техника мутации совершенно нова...»²⁷³.

Шестое направление развития музыки – *всё более активное включение в состав музыкальных произведений того, что традиционно является противоположным звучанию: тишины.*

Использование в таком плане тишины, идущее от зафиксированного в древневосточных прежде всего чань- и дзэн-буддийских философских трактатах понимания тишины как условия, предпосылки звучания, в музыке XX в., по всей видимости, с особой силой заявило о себе в творчестве Дж. Кейджа. Кейдж – автор теоретической работы на эту тему, названной им «Молчание»²⁷⁴, а также ряда музыкальных сочинений, целиком представляющих собой «молчание» исполнителя (или исполнителей) ровно столько по времени, сколько указано в названии этих сочинений. В качестве примера подобного опуса можно назвать такое широкоизвестное произведение Кейджа, как фортепианную пьесу «Четыре минуты и тридцать три секунды», в

²⁷² Денисов Э.В. Не люблю формальное искусство... // Советская музыка. 1989. № 12. С. 17.

²⁷³ Штокхаузен К. Дышать воздухом иных планет // Советская музыка. 1990. № 10. С. 62.

²⁷⁴ Cage J. Silence. Middletown, 1961 (Cambridge; L., 1969).

процессе исполнения которой пианист... не извлекает из инструмента ни единого звука²⁷⁵. Поясняя смысл создания Кейджем такого рода сочинений, духовно близкий композитору его соотечественник – американец – А. Уотс писал, что если музыка в зале не звучит, «люди закрывают глаза и воспринимают все звуки, возникающие спонтанно, просто как звуки, ни с чем их не идентифицируя, как это делают обычно. Через минуту, однако, люди понимают, что звуки возникают из пустоты без причины, и таким образом (полагает Кейдж) люди становятся свидетелями рождения универсума»²⁷⁶.

Несмотря на достаточно спорный момент – распространение тишины, «пустого пространства», по сути, паузы *на всё* музыкальное произведение (что, кстати, постоянно и весьма активно критиковалось не только теоретиками музыкального искусства, но и слушателями), Дж. Кейдж, безусловно, прав, рассматривая тишину, «незвучание» как важнейшую составляющую музыки. В связи с этим не случайно идеи Кейджа о значении тишины в музыкальном искусстве (как различных по времени пауз внутри музыкальных произведений, но не как самих этих произведений) всё чаще находят поддержку и развитие в творчестве современных композиторов, прежде всего академической направленности.

Интересно, что значение тишины в создании музыкальных произведений (а значит, и роль её в будущей музыке) становится темой теоретической рефлексии отечественных композиторов. Так, эта тема обсуждается в эссе петербургского композитора Б. Филановского. Автор, в соответствии с пониманием тишины, сложившимся в православной религиозно-философской традиции, пишет, что тишина в музыкальном сочинении – место пребывания

²⁷⁵ Подобные сочинения создаёт и ученик Дж. Кейджа Дж. Брехт. Вот как, в частности, выглядит сочинение Дж. Брехта «Водяной джем». В этом произведении, напоминающем сюиту, большое количество самостоятельных пьес, записанных на отдельных листах картона. Некоторые из этих пьес имеют названия: «Квартет для струнных», «Флейта соло» и т.д. Однако исполнение их крайне своеобразно: так, например, в «Квартете для струнных» музыканты не играют, а едва встряхивают руками, во «Флейте соло» – разбирают и собирают флейту.

²⁷⁶ Цит. по: *Житомирский Д.В., Леонтьева О.Т., Мяло К.Г.* Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. М., 1989. С. 254.

Бога в музыке. «Она (тишина. – А.К.), – отмечает Филановский, – есть... абсолютная возможность...

Если “вынуть” из тишины звук, возможность уменьшается, является пауза – конкретная реализация тишины. (Бог, сущий в паузах.) Звук есть отсутствие паузы, но в звуке возможно достигнуть ожидания тишины. Иными словами, звук есть ожидание ожидания звука. Пауза – ожидание – ожидания – ожидания звука. И так далее. По сути, звук – пауза тишины». «Итак, Бог (тишина), – продолжает композитор, – не-постижен и непостижим при помощи звука. С моей стороны, звук есть условие тишины. С Его стороны, тишина есть источник всякого звука»²⁷⁷.

Наконец, седьмым направлением эволюции музыки следует назвать *повышение роли личности композитора и исполнителя в музыкально-творческом процессе будущего*.

Сказанное прежде всего подтверждается необыкновенно активизировавшимся вниманием к личности, индивидуально-личностному началу композитора, исполнителя самих деятелей музыкального искусства: композиторов и исполнителей. Так, если иметь в виду композиторов, очень показательно суждение видного современного французского композитора П. Булеза, отмечавшего, что кризис в музыке «наступает тогда, когда (в музыкальном искусстве. – А.К.) исчезают личности»²⁷⁸. Кстати, по существу ту же мысль Булез высказывает и в другом месте, подчёркивая, что «яркая индивидуальность», наряду с изобретательностью и художественным мастерством, – те качества, «которые всегда были необходимы для создания новых произведений искусства»²⁷⁹.

Не менее выразительны и высказывания исполнителей: дирижёров, певцов, инструменталистов. Например, Г. Рождественский категорически заявляет: «Ныне только яркая, значительная личность может сделать своё искусство действительно оригинальным»²⁸⁰. А вот мнение рок-музыканта

²⁷⁷ Филановский Б. О тишине. О сочинении. О причине // Музыкальная академия. 1993. № 1. С. 44.

²⁷⁸ Булез П. Главное – это личность // Советская музыка. 1990. № 8. С. 38.

²⁷⁹ Булез П. Маэстро компьютер. В поисках новых звучаний // Курьер Юнеско. 1980. № 5. С. 38.

²⁸⁰ Цит. по: Цыпин Г.М. Параметры личности // Советская культура. 1987. 8 декабря.

(барабанщика) В. Тарасова: «Всё решает личность музыканта. Личность – дело такое: либо она есть, либо её нет»²⁸¹.

Итак, мы выделили семь направлений развития музыкального искусства (на самом деле их, конечно, можно было бы назвать больше). Все они, бесспорно, взаимосвязаны. И действительно, возможно ли, например, использование в музыкальном творчестве новейших технических средств, прежде всего электронных, без сближения различных разновидностей музыки, расширения звукового диапазона музыкальных сочинений, усложнения языка музыки и т.д.? Или расширение «экспансии» музыки – соединение её с другими видами искусства – без применения новейшей техники, усложнения музыкально-выразительных возможностей и пр.?

Разумеется, это так. Все, отмеченные нами выше, направления развития музыки взаимосвязаны, однако необходимо указать на одно из них, которое, по существу, определяет «положительный эффект» всех остальных. Это направление – *усиление значимости личностного начала в музыкальном творчестве* (т.е. седьмое, последнее из обозначенных). Можно предположить, что именно данное направление явится важнейшим условием развития музыки в будущем.

(О путях развития музыки в XXI веке // Культура на пороге III тысячелетия: Материалы V Международного семинара в Санкт-Петербурге 1-2 июля 1998 г. СПб.: СПбГУКиИ, 1999. С. 138-147)

²⁸¹ Тарасов В. «Всё решает личность» // Родник. 1987. № 10. С. 54. – Яркие высказывания современных композиторов и исполнителей о роли личностного начала в музыкальном искусстве см. также в публикациях: Мкртчян Л. Сохранить свет души // Музыкальная жизнь. 1990. № 12. С. 10-11; Артемьев Э. Сохранить себя... // Музыкальная жизнь. 1994. № 4. С. 12-14; Лютославский В. Оставаться верным себе // Советская музыка. 1991. № 1. С. 93-97; Пендерецкий Ки. «Я сам – стиль» // Новое время. 1995. № 27. С. 36-38 и др.

МУЗЫКА В СВЕТЕ ПСИХОАНАЛИЗА (К ИСТОРИИ ВОПРОСА)

Нетрудно заметить, что в обширнейшей психоаналитической искусствоведческой литературе в большинстве случаев используется материал изобразительных искусств, литературы, театра и значительно реже и непоследовательно – музыки. К этому есть определённые предпосылки. Разные виды художественного творчества в силу специфики образов, языка и материала, свойственных отдельным видам искусства, предоставляют различные возможности для применения психоаналитических исследований. Основной интерес психоаналитиков был направлен на изобразительные возможности искусства – прежде всего литературы (как поэзии, так и прозы), театра и в меньшей мере живописи. Это легко объяснимо, так как именно изобразительные знаки, употребляемые в этих видах искусства, предоставляли возможность выявить характер и природу скрытых душевных переживаний, которые, согласно психоаналитической, в первую очередь – фрейдистской, концепции, «вытесняются» в творческом процессе. Что же касается музыки, то её труднодоступность для психоанализа вызывается типом используемых ею знаков, в значительно меньшей мере предоставляющих возможность интерпретировать конкретные события и действия, открывать взаимосвязь подсознания и творчества. Тем не менее, сторонники психоаналитического изучения искусства обращаются к ней всё же довольно часто. В настоящей статье мы проследим развитие психоаналитического изучения музыки: от зарождения до 80-х гг. XX столетия, осуществлявшегося в основном за рубежом (в нашей стране в этот период подобное изучение практически не проводилось).

Первой попыткой применить психоанализ к музыкальному творчеству была изданная ещё при жизни Фрейда книга австрийского музыкального критика Макса Графа, названная им «Внутренняя мастерская музыканта»²⁸². Автор поставил перед собой задачу показать, как в глубинах подсознания рождаются композиторские замыслы, как совершается в дальнейшем

²⁸² Graf M. Die innere Werkstatt des Musikers. W., 1910.

творческий процесс. При этом важно, что М. Граф акцент делал на деталях биографии композитора, рассматривал продукты его творческой деятельности как порождения его личных, интимных переживаний.

К работе Графа обратился через несколько десятилетий французский автор Андре Мишель. Не будучи музыкантом, Мишель пытается построить основание для психоаналитической теории музыкального творчества. Психоанализ он понимает как способ освещения событий из жизни композиторов, повлиявших на их творческие замыслы. Материал автор черпает из биографий Вагнера, Брамса, Бетховена, Берлиоза и других композиторов²⁸³.

Акцент на подробностях личной жизни композитора при психоаналитическом исследовании музыки заложил основы *биографического метода* для изысканий в этой области. Данный метод широко распространился в зарубежном музыковедении. Однако психоаналитическое исследование личности композитора на основании экскурсов в его интимную жизнь, в тайники бессознательного, приводили порою к весьма курьёзным выводам. Личность композитора в таких исследованиях часто болезненно искажается, сознание творца предстаёт как вместительница всевозможных пороков и скрытых влечений, которые «вытесняются» в творчество. Обилие подробностей, касающихся отношений композитора с его родственниками, особенно отношений к матери (поиски пресловутого «эдипова комплекса»), живописание деталей интимной биографии – все эти приёмы перенесены на творчество многих музыкальных гениев. Многие из этих книг разжигают у самой нетребовательной части публики интерес к личной жизни великих художников, спекулируют на славе и популярности.

Характерным примером может служить нашумевшая в литературе о Бетховене монография Эдиты и Рихарда Штерба об отношении Бетховена к его племяннику Карлу, выдержавшая несколько изданий после своего выпуска впервые на английском

²⁸³ Michel A.: 1) Psychoanalyse de la musique. P., 1951; 2) L'Ecole freudienne devant la musique. P., 1965. Вторая монография обзорного характера, содержащая выдержки из трудов психоаналитиков, является своеобразным дополнением к первой.

языке в США в 1954 г.²⁸⁴ Носящая в подзаголовке название «Психоаналитическое исследование», книга Э. и Р. Штерба представляет собой попытку своеобразного обвинения великого композитора, который сам оказывается причиной всех своих несчастий. Авторы книги по существу мало касаются его музыки, их интересует иное: оба они, являющиеся музыкантами, придерживаются учения Фрейда и хотят открыть в действиях и побуждениях Бетховена скрытые пороки и инстинкты. В изображении авторов книги Бетховен своей несдержанностью, ревностью, неуёмной своей натурой, стремлением к подчинению племянника явился причиной собственных страданий, о которых хорошо известно из имеющихся биографических материалов. «Новаторство» версии Э. и Р. Штерба состоит в том, что виноват во всём (или почти во всём) не Карл, но сам Бетховен.

Вопрос этот продолжает волновать психоаналитиков. Яркий пример – монография американского музыковеда Майнарда Соломона о Бетховене, вышедшая в 1977 г. в Нью-Йорке²⁸⁵. Солидный труд автора (имеющий объём 400 страниц) – отлично изданный, состоит из четырёх частей, последовательно отражающих основные периоды жизни и творчества композитора: годы детства, раннее творчество, Героическую эпоху и последний период. В 4-й части книги есть глава, занимающая 44 страницы текста, названная «Бетховен и его племянник». Появление этой главы неслучайно. Декларируя приверженность биографическому методу, автор формулирует свою задачу так: «Великие люди становятся понятными благодаря тому, что существуют их биографии, написанные после их смерти»²⁸⁶. Роль биографического подхода автор явно преувеличил. М. Соломон чрезмерно внимателен к семейным и домашним отношениям композитора, которые интерпретируются им в чисто фрейдовском духе. На каждом шагу автор обнаруживает патологические, вытесненные подсознательные желания и импульсы. Так, например, заботу

²⁸⁴ *Sterba E., Sterba R. Beethoven and his nephew. A psychoanalytical study. N.Y., 1954.*

²⁸⁵ *Solomon M. Beethoven: Life and Work. N.Y., 1977.* Книга М. Соломона получила резко отрицательную оценку. См. рецензию: *Philip R. Beethoven psychoanalysed // Music and Musicians. 1979. February. P. 41-42.*

²⁸⁶ *Solomon M. Op. cit. P. 9.*

композитора о своём племяннике Карле, который в действительности доставлял много переживаний любящему его дяде, музыковед объясняет не иначе, как страхом перед тем, что мать Карла – Иоганна – в представлении Бетховена якобы воплощавшая злое, тёмное начало женской природы, будет вредно влиять на своего сына²⁸⁷.

Подобные психоаналитические труды продолжали выходить и позже, однако особое внимание в них стали уделять самому творческому продукту (произведению искусства), что давно уже осуществляли психоаналитики на материале художественной литературы. Такой подход обусловил становление нового – *музыкально-исследовательского метода* в психоаналитическом изучении музыки. В рамках указанного метода в психоаналитическом духе истолковывалось уже само содержание музыкального произведения. Но такое «содержание» оказывалось всё же тесно связанным с личной, биографической стороной жизненного пути автора.

В этом плане частой темой психоаналитических истолкований явилась судьба и личность И. Брамса. Глубина и серьёзность его творческих намерений, совершенство и мастерство таких созданий, как Немецкий реквием, симфонии, песни, изображаются психоаналитиками в свете учения о «вытеснении» подавленных инстинктов в творческой деятельности. Показательно, что ещё Карл Гейрингер в своей ныне широко известной монографии о Брамсе (первое издание – 1934) выступил против «новейших исследований», которые были посвящены целиком истолкованию с точки зрения психоанализа вопроса об отношении Брамса к женитьбе и шире – об отношении к женщине и к любви²⁸⁸. Ещё в 30-х гг. не было недостатка в попытках представить поведение Брамса в личной жизни как результат якобы развившегося у него

²⁸⁷ Эта тема – о разрушительном воздействии некоторых сторон женской психики – излюбленный мотив психоаналитических исследований творчества художников, в частности композиторов. См., например, очерк известного психолога, ученика Фрейда – Теодора Рейка, посвящённый эпизодам из жизни писателя и композитора романтической эпохи Э.Т.А. Гофмана (*Reik Th. Three Women in a Man's Life // Art and Psychoanalysis. Cleveland; N.Y., 1963. P. 151-164*).

²⁸⁸ Гейрингер К. Иоганнес Брамс: пер. с нем. М., 1965. С. 342-352.

«эдипова комплекса». Психоаналитики не стеснялись на все лады обсуждать самые интимные вопросы жизни Брамса, например, его страстную и глубокую любовь к Кларе Шуман. Гейрингер с большим тактом и чувством ответственности касается этих сложных и глубоко личных вопросов, называя истолкования психоаналитиков «лишёнными основания». Отказ же композитора от вступления в брак автор монографии объясняет сложным переплетением чувств в душе Брамса, где побеждает неизменно чувство ответственности за своё искусство, ощущение нравственного долга перед творческим призванием – главным делом жизни. Сколь тонок и деликатен Гейрингер в своём понимании связи этих вопросов с творческим обликом композитора, можно видеть из его вывода: «Он смутно чувствует, что поступил бы вопреки своему жизненному назначению, если бы захотел вверить другому человеку свою жизнь, целиком отданную искусству»²⁸⁹.

Публикации, выполненные уже в 80-е гг. демонстрируют новый этап в психоаналитической интерпретации музыки: в обсуждение включаются не только проблемы личной жизни композитора, но и особенности его художественных творений. В связи с этим можно говорить о своеобразном, основанном на соединении *биографического* и *музыкально-исследовательского, синтетическом методе* психоаналитического истолкования музыки, правда, вновь с отчётливым доминированием интереса к личностным мотивам и побуждениям композитора. В качестве примера приведём характерную работу тех лет, вновь посвящённую И. Брамсу (вообще творчество Брамса – излюбленный «сюжет» психоаналитических изысканий). Речь идёт о большой статье Томаса Бойера, представляющей собой, как сказано в подзаголовке, «психосексуальную интерпретацию вокального цикла «Магелона»»²⁹⁰. Этот известный цикл из 15 романсов написан Брамсом в 60-х гг. XIX в. в период расцвета интереса композитора к вокальной музыке. В работе Т. Бойера подробно прослеживается генезис этого вокального цикла. Автор уверяет, что в «Магелоне» Брамса отразились конфликты его интимной сферы: столкновение

²⁸⁹ Там же. С. 348.

²⁹⁰ *Boyer T. Brahms as Count Peter of Provence: a psychosexual interpretation of Magelone Poetry // Musical Quarterly. 1980. April. No 2. P. 262-286.*

двух типов любви и двойственный опыт личной жизни, борения между «идеальной» и «грубой» любовью, между чувственностью и духовностью. Музыковед идентифицирует композитора с графом Петером, – героем цикла, и его любовью к Сулиме. Оппозиция Магелона – Сулима, по Бойеру, повторяет жизненную коллизию и опыт самого Брамса, его отношения с Кларой Шуман и Агатой фон Зибольд, юношеской пылкой любовью Брамса. Автор статьи упорно ищет «состав преступления» и находит его. Вывод Бойера гласит: Клара была «идеальной» любовью, Агата – «грубой», а это повторение ситуации Петера из цикла «Магелона», следовательно, Петер – это «зеркальное отражение брамсовских метаний»²⁹¹. Но если герой цикла Петер возвращается к Магелоне, своей идеальной любви, «у Брамса не могло это произойти»²⁹². Общей проблемой Петера и Брамса объявляется в этом цикле «деградация в эротической жизни»²⁹³. В творчестве, таким образом, Брамс осуществляет то, что было подавлено обстоятельствами и внутренними конфликтами в реальной жизни. Таковы итоги этого «психосексуального» описания.

Большим вниманием психоаналитического музыкознания пользуется творческая и личная судьба Густава Малера. При склонности выискивать среди художников тех, кто отличается нервностью и экзатичностью, неуравновешенностью и всежигающей страстью деятельности, психоаналитики нашли в Малере вполне достойный объект: его нервная организация была действительно крайне импульсивна, и всей Германии был известен силуэт-карикатура на Малера за дирижёрским пультом. Он сочетал в себе то, что так метко описал ещё Ромен Роллан под впечатлением встреч с 46-летним Малером, дирижировавшим своей новой, Пятой симфонией. «Мне кажется, – писал Роллан, признаваясь, впрочем, в своей некоторой предвзятости по отношению к произведениям Малера до этой симфонии, – что у него неуверенная, ироническая, печальная, беспокойная и слабая душа, душа венского музыканта, которая силится быть по-

²⁹¹ *Boyer T. Op. cit. P. 277.*

²⁹² *Ibid. P. 284.*

²⁹³ *Ibid. P. 281.*

вагнеровски грандиозной»²⁹⁴. Именно эти стороны творческой природы привлекали к композитору музыковедов-психоаналитиков. Вместе с тем они не замечали той страстной борьбы за мировоззрение средствами музыки, которая отличала Малера от многих современных ему композиторов, не видели того, что «музыка была для него совершенно неотделима от социально-этических, мировоззренческих задач, стоящих перед человеком»²⁹⁵. Малер в психоаналитических сочинениях неизменно присутствует только как психофизиологический, а часто и психопатологический тип человека. Таких работ о Малере много. К ним относится, например, книга Д. Холбрука «Густав Малер и мужество бытия»²⁹⁶, статья Джека Дитера о юношеских произведениях композитора, напечатанная в одном из журналов²⁹⁷, и другие. Во всех этих сочинениях на все лады склоняется одна тема: как Малер в своих произведениях проявлял склонности невротического субъекта, которые в жизни подавлялись традициями и средой. Так, например, упомянутый Д. Дитер обсуждает вопрос об отношении композитора к своему брату Эрнсту, к которому он проявлял большую заботу и любовь (Эрнст умер в 13-летнем возрасте). С точки зрения психиатра Дитер квалифицирует эту нежную любовь и заботу как скрытую зависть и враждебность и посвящение памяти брата своего сочинения рассматривает как компенсацию за былую враждебность. Говоря о других произведениях молодого Малера, Дитер приписывает им те или иные связи с детскими или юношескими впечатлениями композитора в таком же психиатрическом ключе: в ненаписанной опере «Рюбецаль», в пьесах «Waldmärchen» и «Blumine».

Часто психоаналитики интерпретируют и обсуждают такой «привлекательный» для них вопрос, как отношение Малера к его жене Альме Марии (урожд. Шиндлер). Известно, что Малер решил

²⁹⁴ Роллан Р. Французская и немецкая музыка // Роллан Р. Музыкально-историческое наследие: В 8-ми вып. Вып. 4. Музыканты наших дней: Стендаль и музыка: пер. с фр. М., 1989. С. 150.

²⁹⁵ Соллертинский И.И. Симфонии Малера // Соллертинский И.И. Исторические этюды. 2-е изд. Л., 1963. С. 319.

²⁹⁶ Holbrook D. Gustav Mahler and the Courage to Be. L., 1975.

²⁹⁷ Dieter J. Notes on some Mahler Juvenilia // Chord and Discord. 1969. No 1. P. 3-100.

связать себя узами брака лишь в 42 года, мотивы его были близки к тем, которые мы видели на примере Брамса (по Гейрингеру): боязнь не выполнить своё человеческое предназначение, желание отдать все силы творческому труду. Психоаналитиками же Малер был объявлен больным, он страдал «синдромом Марии», как это было сформулировано на учёном языке. Это означало, что в Малере видели всё то же выявление «эдипова комплекса»: якобы он переносил на свою жену, которую полностью звали Альма Мария, чувства, связанные с матерью. В качестве доказательства учёные ссылались на свидетельства Альмы Малер, которая в поздних воспоминаниях утверждала, что Малер называл её Марией, то есть как свою мать.

Все эти «аргументы» разбирает американский музыковед, ученица Шёнберга Дайка Ньюлин в своей интересной статье, носящей название «Синдром “брата Малера”»²⁹⁸. В этой статье Д. Ньюлин приводит высказывания таких авторитетных музыкантов, как К. Краус, А. Шёнберг, П.-Г. Ланг, которых объединяет ироническое отношение к возможностям психоанализа в музыке. Сама исследовательница умело отводит аргументы психоаналитиков, считая их «экстравагантным полётом фантазии»²⁹⁹, показывая, что мысль «пугается от возможных фрейдистских интерпретаций» музыкального творчества³⁰⁰. Психоаналитиков, работы которых она обсуждает, Ньюлин квалифицирует как «некропсихиатров» (от лат. *некро* – труп). Статья Ньюлин носит подзаголовок «Некропсихиатрия и художник» и помещена она в том же номере, что и эссе Бойера о Брамсе («Психосексуальная интерпретация»). В своих выводах Ньюлин определённа: она считает плодотворным использование автобиографических материалов в изучении музыкального творчества, в частности готова признать и нечто ценное в «классическом» психоанализе, но современное ей поколение «некропсихиатров» и их обращение к искусству автор не принимает. Категорично резюме Дайки Ньюлин о главных пороках этого «некропсихиатрического» направления – оно не хочет знать

²⁹⁸ *Newlin D.* The «Mahler's Brother» Syndrome: necropsychiatry and the Artist // *The Musical Quarterly*. 1980. No 2. P. 296-304.

²⁹⁹ *Newlin D.* Op. cit. P. 303.

³⁰⁰ *Ibid.* P. 304.

законов художественной формы, основывается на догадках, а не на подлинных переживаниях художника. Не случайно в конце статьи автор вспоминает слова Шёнберга о том, что существует немного людей, которые способны понимать музыку в терминах самой музыки, понимать то, что музыка говорит сама по себе (из книги Шёнберга «Стиль и идея»).

Д. Ньюлин сообщает любопытный факт, о котором мало знают: Малер был единственным композитором, который был на приёме у Фрейда. Это произошло в конце августа 1910 г., за несколько месяцев до смерти. Именно от Фрейда берёт начало этот диагноз: «комплекс святой Марии» и соответственно идентификация жены и матери³⁰¹.

Позиция Ньюлин характерна для отношения критически мыслящих музыкантов к важному факту культуры – формам психоанализа и их проникновению в искусствоведение и эстетику. Сведение творческих явлений к биологическому или психиатрическому началу всё больше вызывает протест, всё полнее обнаруживает свою несостоятельность. Вместе с тем во многих выступлениях чувствуется озабоченность музыкантов по поводу трудности исследования внутреннего мира художника; отчётливо проявляется стремление использовать достижения науки для конкретно педагогических или аналитических целей.

С этой точки зрения безусловный интерес представляет выступление на тему психоанализа всемирно известного чилийского пианиста Клаудио Аррау, создателя авторской школы фортепианного исполнительства. Его статья «Исполнитель с точки зрения психоанализа»³⁰² дополняет наши представления о месте психоаналитических установок в искусствознании. Аррау проводит мысль об известном значении психоанализа для совершенствования мастерства музыканта-исполнителя. По его мнению, музыкант должен использовать различные методы, помогающие постичь собственный внутренний мир, глубины своей психики, использовать то, что является «направляющей силой, что приближает к процессу самоосуществления, способствует

³⁰¹ Этой теме посвящён раздел в книге: *Holbrook D.* Op. cit. P. 255-263. См. также: *Reik Th.* Freud and Mahler. The Mannington Melody. N.Y., 1953. P. 343.

³⁰² *Arrau C.* A performer looks at Psychoanalysis // High Fidelity. Vol. 17. 1967. No 2. February. P. 50-55.

достижению художественных целей и признания». Психоанализ может помочь молодому артисту избежать всевозможных «психических блоков» в исполнительской практике.

По Аррау, психоанализ есть не что иное, как метод познания бессознательных (подсознательных) компонентов психики музыканта. Этот метод служит тому, что он называет «процессом индивидуации» (раскрытию индивидуальных возможностей психики). Индивидуация же рождает новый творческий подъём, исходящий из наиболее глубоких, неосознаваемых пластов психики. «Без этого источника, – замечает он, – ни интеллект, ни какой-либо сознательный контроль не будут иметь никакого значения в искусстве»³⁰³. Это замечание свидетельствует о том, что для Аррау с психоанализом связано прежде всего открытие богатства интуиции. Нетрудно заметить таким образом, что для музыканта-практика, каковым является Аррау, психоанализ – чисто практическая психологическая процедура, операция сознания, направленная на познание музыкантом самого себя, своих художественно-творческих возможностей.

Наибольший интерес в рассуждениях Аррау представляет, на наш взгляд, его мысль об «индивидуации». Говоря о творческом опыте таких великих мастеров музыки, как Стравинский, Казальс, Клемперер, Артур Рубинштейн, а также Пикассо, Шагал в живописи, Аррау обращает внимание на то, что процесс «индивидуации» наступает у многих художников не в ранней молодости, когда в творчестве, по его мнению, господствуют эрос и инстинкт, но приблизительно к 50-ти годам, после долгой углублённой работы собственного сознания художника. Читателю статьи Аррау становится понятным, что автор фактически использует опыт психоанализа не в его традиционном понимании; он модифицирует понятие «психоанализ» в чисто психотерапевтический акт самопознания художника.

Подводя итог всему вышесказанному, можно сделать вывод о том, что психоанализ 1910-1980-х гг., безусловно, сыграл важную роль в постижении музыкальных явлений. Начав с предложения тенденциозных, поверхностных описаний творческого процесса композитора (на основе *биографического, музыкально-*

³⁰³ Arrau С. Op. cit. P. 54.

исследовательского и синтетического методов), он постепенно вышел на решение серьёзных проблем музыкальной науки: природы личности деятеля музыкального искусства, социокультурного смысла и предназначения музыкальных произведений, и других. Именно по этому пути пойдут изучающие музыку психоаналитики уже в последующие годы (весьма показательно, что в России, в 1996 г., был принят президентский указ о поддержке психоаналитических исследований в стране)³⁰⁴.

(Музыка в свете психоанализа (к истории вопроса) // Credo New. Теоретический журнал. 2007. № 4(52). С. 31-41)

³⁰⁴ Вместе с тем даже сегодня, в XXI в., некоторые учёные выражают сомнение в научности психоаналитического подхода, в том числе к анализу музыкальных феноменов. Психоанализ объявляется мифологией, а значит, ненаукой. Так, например, известный петербургский психолог В.М. Аллахвердов пишет: «Это учение (психоанализ. – А.К.) – не наука, а мифология...». *Аллахвердов В.М. Методологическое путешествие по океану бессознательного к таинственному острову сознания. СПб., 2003. С. 215.*

ЕЩЁ РАЗ О ВЗАИМОСВЯЗИ ФОРМЫ И СОДЕРЖАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Несмотря на встречающееся иногда в современной специальной литературе мнение о том, что проблема взаимосвязи формы и содержания музыкального произведения³⁰⁵ уже исчерпана³⁰⁶, тема эта, безусловно, не только не потеряла своей актуальности, но и чрезвычайно важна.

При рассмотрении взаимосвязи формы и содержания музыкального сочинения мы исходим из понимания последних как *взаимосвязанных элементов (компонентов и т.д.) целостной системной организации музыкального произведения.*

Сопряжённость формы и содержания музыкального творения неоднократно подчёркивал Б.В. Асафьев. Так, например, однажды он заметил, что глубоко заблуждаются те, кто полагает, «что в музыке – содержание само по себе, а все элементы, составляющие музыку, сами по себе», что из этих элементов «на основе неизменных правил и технических руководств, образуются “некие формы”... и в формы вносится содержание»³⁰⁷. Вместе с тем слитность формы и содержания музыкального произведения при известном теоретическом абстрагировании не препятствует отдельному анализу как его формы, так и содержания. Остановимся сначала на форме.

³⁰⁵ В настоящей статье речь идёт о музыкальном произведении в общем плане, поэтому наряду с понятием «музыкальное произведение» синонимически употребляются понятия «музыкальное сочинение», «музыкальное творение» и т.п. Однако под музыкальным произведением в точном смысле необходимо понимать продукт музыкального творчества, принадлежащий европейской профессиональной музыке конца XVI – начала XX вв., репрезентирующий исключительно развитую личность в музыке.

³⁰⁶ См., напр.: *Холопова В.Н.* Музыка как вид искусства: Учебное пособие: В 2 ч. Ч. 1. М., 1990. С. 3-8.

³⁰⁷ *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс: В 2 кн. 2-е изд. Л., 1971. С. 273. – Идея Б.В. Асафьева о единстве, целостности музыкального произведения послужила важной вехой в развитии отечественного музыкознания. По словам С.С. Скребкова, «к числу достижений музыкально-теоретической мысли в советское время – в первую очередь в трудах академика Асафьева и его школы – относится научное осознание художественной целостности музыкального произведения...». *Скребков С.С.* Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973. С. 7.

Первое, на что в связи с этим следует обратить внимание, – существование формы в двух типах (разновидностях): внешней и внутренней.

Внешняя форма – организация элементов музыкального материала, т.е. того, что может быть зафиксировано в нотах.

Внутренняя форма – организация «перехода» содержания произведения в его внешнюю форму, не фиксируемого нотами, а передаваемого в процессе исполнения музыкального произведения.

Что касается содержания музыкального произведения, то это организация эмоциональных состояний, настроений, переживаний, также не фиксируемых нотными знаками, а передаваемых в процессе исполнения музыкального сочинения. Рассмотрим более подробно внешнюю и внутреннюю форму, а также содержание музыкального произведения.

Если говорить о внешней форме музыкального произведения – организации элементов музыкального материала, т.е., по сути, звуковой конструкции музыкального творения, – то удобнее всего рассуждать о ней, обратившись к нотной записи музыкального сочинения. Нотная запись позволяет увидеть внешнюю форму музыкального творения, определяющими моментами которой являются её пропорциональность, упорядоченность, законченность. Важнейшим признаком упорядоченности, пропорциональности указанной формы, по существу обуславливающим все остальные, оказывается построение её по принципу золотого сечения³⁰⁸. Не случайно анализу золотого сечения в музыкальном сочинении (его внешней форме) посвящено достаточно большое количество работ.

Вероятно, одним из первых обратил внимание на закон золотого сечения в музыкальном произведении немецкий учёный XIX столетия Адольф Цейзинг. Он обнаружил золотое сечение в отношениях между числами колебаний звуков, соединяемых в благозвучные аккорды. «Говорят, что большая или меньшая

³⁰⁸ Напомним, золотое сечение, называемое ещё золотым делением, золотой пропорцией, божественной пропорцией, а также божественным сечением, – такой принцип деления какого-либо расстояния, когда большая его часть относится к меньшей, как всё расстояние относится к большей. Так, если представить, что расстояние АВ делится точкой С, то отношение АС: СВ = АВ: АС, приблизительно равное 5/3, а точнее 8/5; 13/8 и т.д., и есть принцип золотого сечения.

степень прекрасного, – указывал Цейзинг, – зависит от большей или меньшей простоты отношений (наибольшей простотой отношений, по Цейзингу, и обладают отношения согласно закону золотого сечения. – *А.К.*) между числами колебаний звуков, соединяемых в аккорд»³⁰⁹. Настоящий же исследовательский бум вокруг проблемы золотого сечения в музыкальном творении связан с работами учёных XX в., в первую очередь отечественных: Э.К. Розенова, Л.Л. Сабанеева, Л.А. Мазеля, М.А. Марутаева³¹⁰.

Что касается внутренней формы музыкального произведения как организации «перехода» содержания этого произведения в его внешнюю форму (кстати, крайне не однозначно трактуемую в современной теоретической литературе о музыке³¹¹), то о ней можно сказать, что она представляет собой предпосылку манифестации содержания музыкального творения.

Обращаясь к характеристике содержания музыкального сочинения как организации эмоциональных состояний (настроений и пр.), необходимо подчеркнуть, что эта организация осуществляется в соответствии с выверенностью, соподчинённостью эмоциональных состояний психологическим и социально-психологическим законам.

В психологическом аспекте выверенность названных состояний означает объединение их согласно законам протекания психических процессов в человеческом организме, в частности

³⁰⁹ *Vinner Ю.Ф.* Золотое деление как основной морфологический закон в природе и искусстве. Открытие профессора Цейзинга. М., 1876. С. 19.

³¹⁰ *Розенов Э.К.* Закон золотого сечения в поэзии и в музыке // Розенов Э.К. Статьи о музыке. Избранное. М., 1982. С. 119-157; *Сабанеев Л.Л.* Этюды Шопена в освещении закона золотого сечения. Опыт позитивного обоснования законов формы // Искусство. 1925. № 2. С. 132-145; 1927. № 3. Кн. II, III. С. 32-56; *Мазель Л.А.* Опыт исследования золотого сечения в музыкальных построениях в свете общего анализа форм // Музыкальное образование. 1930. № 2. С. 24-33; *Марутаев М.А.* Гармония как закономерность природы // Шевелёв И.Ш., Марутаев М.А., Шмелёв И.П. Золотое сечение: три взгляда на природу гармонии. М., 1990. С. 130-233.

³¹¹ По наблюдению И.А. Барсовой «в музыкознании термин («внутренняя форма». – *А.К.*) приобрёл весьма различные толкования...». *Барсова И.А.* Специфика языка музыки в создании художественной картины мира // Художественное творчество: вопросы комплексного изучения. 1984: Художественная картина мира. Перекрёсток искусств: 20 лет содружества наук в познании творчества. Л., 1986. С. 105.

композитора, исполнителя и слушателя (представляющих, по Б.В. Асафьеву, «триаду» в музыке). Имеется в виду логика – мы бы сказали «психологика» – соединения состояний, когда за одним логично – «психологично» – следует другое, за ним – третье и т.д.

В социально-психологическом плане выверенность эмоциональных состояний предполагает их сочетание, исходя из законов коллективного восприятия музыкальных произведений (а иногда также – сочинения и исполнения). Музыкальное произведение ведь, за редким исключением, предназначено для восприятия одновременно коллективом слушателей³¹².

Есть и ещё один вполне конкретный социально-психологический ракурс выверенности эмоциональных состояний – соответствие «эмоционального мира» произведения социально-психологическому климату эпохи, в которую данное произведение было создано. Исключительно активно эта тема обсуждалась в отечественной науке 1920-1930-х гг., прежде всего в трудах А.В. Луначарского, Б.Л. Яворского, Б.В. Асафьева.

Очевидно, что внешняя, внутренняя формы и содержание музыкального произведения соответственно выявляются на физико-акустическом, коммуникативно-интонационном и духовно-ценностном уровнях звучания музыкального сочинения³¹³.

Основываясь на анализе взаимосвязи формы, в сочетании внешней и внутренней, и содержания музыкального произведения, попробуем теперь прояснить условие её (взаимосвязи) возникновения.

На наш взгляд, таким условием является то, что целостная системная организация музыкального сочинения, образуемая единством формы (внешней и внутренней) и содержания и представляющая собой художественную индивидуальность³¹⁴, –

³¹² Музыка, в отличие от живописи, подчёркивал Р. Шуман, «является искусством, которым мы наиболее наслаждаемся в массе. Симфония в комнате с одним слушателем мало понравилась бы последнему». *Шуман Р. Избранные статьи о музыке: пер. с нем. М., 1956. С. 274-275.*

³¹³ Подробнее об этом см.: *Клюев А.С.:* 1) Музыка и жизнь: О месте музыкального искусства в развивающемся мире: Монография. СПб., 1997; 2) *Онтология музыки: Автореф. докт. дис. СПб., 1999.*

³¹⁴ Об этом чётко заявляет Е.И. Чигарёва. Как отмечает автор, «любое полноценное произведение искусства (исследовательница имеет в виду прежде всего произведение музыкального искусства. – А.К.) обладает строгой

результат творчества деятеля музыкального искусства – композитора и исполнителя – наделённого художественной индивидуальностью.

По нашему мнению, последняя – целостная система, элементами которой являются *личность* и *музыкальный талант* деятеля музыкального искусства, где личность – его духовное начало, управляющее внутренней, психической жизнью³¹⁵, музыкальный талант – мера способностей, обеспечивающая «работу» с музыкальным материалом (талант композитора – по созданию этого материала, исполнителя – исполнению, интерпретации).

Личностью, в том числе композитора, а также исполнителя, как известно, не рождаются, ею становятся. Музыкальный талант же – во многом дар природы. Потому не случайно у отдельных музыкально одарённых людей музыкальный талант может проявиться уже в раннем детстве (у так называемых вундеркиндов), тогда как о наличии у этих людей сформировавшейся личности не может быть и речи³¹⁶.

Если обретение композитором (или исполнителем) музыкального

и стройной системой». Эта система, по мнению Чигарёвой, опирается на ведущие элементы, «сочетание, контраст, взаимодействие, целенаправленное изменение которых и создаёт художественную индивидуальность».

Чигарёва Е.И. Моцарт в контексте культуры его времени. Художественная индивидуальность. Семантика: Автореф. докт. дис. М., 1998. С. 45.

³¹⁵ Выражающееся в органичном единстве сознания и самосознания мастера музыкального искусства (композитора и исполнителя).

³¹⁶ Часто отмечается особая врождённость музыкального таланта по сравнению с другими художественными талантами. Гёте подчёркивал, что музыкальный талант может проявиться раньше, чем какой-либо другой художественный талант, причём музыка есть нечто интимное, внутреннее, которой не требуется извне никакого большого побуждения (см.: *Фейс О.* Генеалогия и психология музыкантов: пер. с нем. М., 1911. С. 15). Оригинальным образом на это указывал и Гегель. По мнению немецкого философа, «музыкальный талант большей частью... проявляется в ранней молодости, когда голова ещё пуста и душа очень мало пережила, а иногда он может достигнуть очень значительной высоты ещё раньше, чем он мог приобрести какой-нибудь духовный и жизненный опыт», вследствие того, что «музыка... имеющая дело исключительно лишь с носящими совершенно неопределённый характер внутренними духовными движениями, как бы со звучанием бессмысленных эмоций, мало или вовсе не нуждается в присутствии духовного материала». *Гегель Г.В.Ф.* Соч.: В XIV т. Т. XIV. Лекции по эстетике. Кн. 3. М., 1958. С. 30.

таланта как бы «одномоментно» – с рождения, то обретение им личности – сложный и трудный путь. Прохождение композитором, исполнителем этого пути выражается в постепенном переходе от несамостоятельной, подражательной деятельности к самостоятельному, индивидуально-неповторимому творчеству. Вспомним каких-либо выдающихся творцов в области музыки: все они, до того, как стать самими собой, обрести свою художественную индивидуальность (в процессе обретения личности), прошли путь следования определённым образцам, путь подражания. Так, известно, что И.С. Бах первоначально опирался на творчество Букстехуде, Пахельбеля; Бетховен – Моцарта; Скрябин – Шопена и т.д. и т.п. Примеры здесь можно было бы приводить бесконечно³¹⁷. Таким образом, необходимо говорить о последовательном (динамическом) становлении художественной индивидуальности композитора и исполнителя, прежде всего связанном со становлением их личности³¹⁸.

На основании того, что личность в структуре художественной индивидуальности композитора, исполнителя – вследствие своей духовной сущности – обладает способностью к постоянному развитию (совершенствованию), безусловно, способствующему и

³¹⁷ Правда, бывали случаи и «внезапного» проявления художественной индивидуальности, например, М.И. Глинки. Вот как пишет об этом в своём дневнике 27 июня 1888 г. П.И. Чайковский. «Небывалое, изумительное явление в сфере искусства. Дилетант, поигрывавший то на скрипке, то на фортепиано; сочинявший совершенно бесцветные кадрили, фантазии на модные итальянские темы, испытавший себя и в серьёзных формах (квартет, секстет), и в романсах, но, кроме банальностей во вкусе тридцатых годов, ничего не написавший, вдруг на тридцать четвёртом году жизни ставит оперу, по гениальности, размаху, новизне и безупречности техники стоящую наряду с самым великим и глубоким, что только есть в искусстве?.. Меня просто до кошмара тревожит иногда вопрос, как могла совместиться такая колоссальная художественная сила с таким ничтожеством и каким образом, долго быв бесцветным дилетантом, Глинка вдруг одним шагом стал наряду (да! наряду!) с Моцартом, с Бетховеном и с кем угодно...». Цит. по: *Эйзенштейн С.М.* Избранные произведения: В 6 т. Т. 3. М., 1964. С. 166.

³¹⁸ При этом «исчезновение» определённых личностных качеств («разрушение» личности) у композитора или исполнителя ведёт к «потере» последними обрётённой ими художественной индивидуальности. В этой ситуации мы встречаемся с феноменом так называемого «кризиса творчества» (пример – трагические судьбы Р. Шумана, Г. Вольфа).

развитию музыкального таланта, можно сделать вывод о возможности развития художественной индивидуальности деятеля музыкального искусства: композитора и исполнителя³¹⁹.

Таким образом, взаимосвязь формы и содержания музыкального произведения определяется взаимосвязью личности и музыкального таланта деятеля музыкального искусства, где личность, по существу, отвечает за содержание музыкального произведения, т.е. за то, что предстаёт на уровне его духовно-ценностного звучания, музыкальный талант – превращение содержания в форму: композиторский – внешнюю, реализующуюся на уровне физико-акустического звучания, исполнительский – внутреннюю, проясняющуюся на уровне коммуникативно-интонационного звучания.

Примечательно, что в рамках рассмотрения соотношения личности и музыкального таланта, через анализ соотношения внешне-формальной и содержательной сторон музыкального творчества, в начале XX в. одну из первых типологий композиторов построил Николай Шапир, который полагал, что существуют композиторы трёх типов: «первично-звукового», в произведениях которых формальная сторона преобладает над содержательной, иными словами, у которых музыкальный талант подчиняет себе личность, «вторично-звукового», в произведениях которых содержательное начало выступает на первый план по сравнению с формой, т.е. личность подчиняет себе музыкальный талант, и «синтетического», в музыке которых и форма, и содержание оказываются равнозначными, иначе говоря, у них

³¹⁹ Очевидно, что для такого развития в первую очередь необходима работа по обогащению (развитию) личности деятеля музыкального искусства. Не случайно проблеме развития личности композитора и исполнителя уделяли огромное внимание в своей педагогической практике видные педагоги-музыканты. Так, например, выдающаяся пианистка и педагог Н.И. Голубовская, говоря о воспитании художественной индивидуальности музыканта-исполнителя, всегда подчёркивала, что музыкант не сможет обрести яркую индивидуальность в искусстве, если не интересен как человек, как личность: «Если одарённый человек пошёл, бессодержателен, талант выявит и эти черты. Поэтому одного таланта мало. Нужны душевные моральные качества, чтобы постичь высказанное великими художниками. Человек должен быть достоин своего таланта». Цит. по: *Бронфин Е.Ф.* Н.И. Голубовская – исполнитель и педагог. Л., 1978. С. 56.

равно представлены и музыкальный талант, и личность. К первому типу композиторов Н. Шапир относил Моцарта, ко второму – Вагнера, третьему – Бетховена³²⁰.

Ещё раньше оригинальную типологию на основе специфики проявления музыкального таланта (и, как его высшего уровня, – гения в музыке) предложил Макс Нордау.

По Нордау, музыкальный талант может выражаться двояко: в виде развития у музыкально одарённого человека, как это называет учёный, «центра акустической перцепции» и «центра координации». Развитый «центр акустической перцепции» свидетельствует о наличии у человека музыкального таланта к композиции, «центр координации» – к музыкально-исполнительской деятельности. В зависимости от соотношения уровней развития этих центров у выражающего себя в музыке человека, т.е., практически, – уровней развития соответствующих музыкальных талантов, складываются, как считает Нордау, специфические облики композиторов и исполнителей, или, как скажем мы, своеобразные индивидуальности в композиторском и исполнительском творчестве. Свои выводы Нордау подкрепляет

³²⁰ *Шапир Н.* О типах музыкального творчества: Моцарт. Бетховен. Вагнер // Музыкальный современник. 1916. Кн. 2. С. 69, 71-73; Кн. 3. С. 16, 17, 23-24. – В начале XX столетия был предложен ещё один, достаточно курьёзный, вариант сравнения творческого своеобразия Бетховена, Моцарта и Вагнера. Его предложил А.И. Канкарович. В статье «Музыкальные силуэты: Бетховен. Моцарт. Вагнер» автор следующим образом говорит об этих композиторах, о Бетховене: «Бетховен самый красивый человек всего человечества... Одинокая скала искусства, ясная, как небо, вся – тайна! Дело не в том, что он был гений, а в том, что он был одинок» (*Канкарович А.И.* Музыкальные силуэты: Бетховен. Моцарт. Вагнер // Рампа и жизнь. 1912. № 51. С. 8); о Моцарте: «Этого не выдумаешь, этому нельзя подражать. Это – стиль... Идеально прозрачный, чистый, с лицом ребёнка и его глазами, тонкий и стройный, робкий и неясный, бесконечно честный, юный. Гениальный ребёнок искусства, имя тебе – Моцарт!» (Там же); о Вагнере: «Вагнер чванен, хвастлив, назойлив. Его музыка прекрасна, но что за удовольствие, когда эгоист-Вагнер давит и давит. Почти гений (для того, чтобы быть гением, по словам Канкаровича, Вагнеру не хватает простоты, лаконичности и естественности. – *А.К.*) – Вагнер манит и дразнит и кружит голову, эгоист-Вагнер бьёт по голове, пока она не разболится» (Там же. С. 9).

«музыкальными портретами» Бетховена, Моцарта, Шопена и Листа³²¹.

Итак, личность деятеля музыкального искусства: композитора и исполнителя – предпосылка содержания музыкального произведения, в свою очередь предопределяющего его (музыкального произведения) художественную ценность³²². Таким

³²¹ *Horday M.* Психофизиология гения и таланта: пер. с нем. СПб., 1908. С. 43, 44. – Сказанное высвечивает очень важную проблему соотношения художественной индивидуальности композитора и художественной индивидуальности исполнителя, т.е., по сути, проблему меры свободы, независимости исполнительской интерпретации музыкального произведения от предписаний, создавшего это произведение, композитора. Эта проблема активно обсуждается прежде всего в работах по теории исполнительского искусства (интерпретологии), при этом спектр её решений исключительно широк и распределяется от утверждения о полном подчинении исполнительской интерпретации замыслу композитора до признания абсолютной свободы исполнительской интерпретации от предустановок композитора. Первую позицию отчётливо выразил И.Ф. Стравинский. «Что я ненавижу, – указывал композитор, – так это интерпретацию... Ведь музыку следует передавать... а не интерпретировать... Всякая интерпретация раскрывает в первую очередь индивидуальность интерпретатора, а не автора. Кто же может гарантировать нам, что исполнитель верно отразит образ творца и черты его не будут искажены?» (цит. по: *Корыхалова Н.П.* Проблема объективного и субъективного в музыкальном исполнительском искусстве и её разработка в зарубежной литературе // Музыкальное исполнительство. Вып. 7. М., 1972. С. 53). Вторая позиция ярко представлена Ф. Бузони. Как подчёркивал Бузони, нотная запись музыкального сочинения «есть лишь изобретательное вспомогательное средство, позволяющее закрепить импровизацию» (Там же. С. 64). Мы полагаем, что интерпретация музыкального произведения *безусловно* подчинена замыслу композитора, иными словами, художественная индивидуальность исполнителя осуществляется только в рамках проявления художественной индивидуальности композитора. При этом, вследствие возможности различных «прочтений» музыкального произведения исполнителями, наделёнными художественной индивидуальностью, уместно говорить, как это точно обозначает С.Х. Раппопорт, «о вариантной множественности исполнительства». *Раппопорт С.Х.* О вариантной множественности исполнительства // Музыкальное исполнительство. Вып. 7. С. 3-46.

³²² Причём, поскольку наиболее личностно обогащены музыкальные произведения европейской профессиональной музыки конца XVI – начала XX вв., их можно считать *наиболее ценными*.[□] В связи с этим нельзя не согласиться с Ю.Н. Холоповым, подчёркивавшим, что «высшее в нашем (т.е. музыкальном. – А.К.) искусстве есть европейская (подразумевается –

136

образом, исследование проблематики взаимосвязи формы и содержания музыкального произведения проливает свет и на вопросы ценности музыки.

(Ещё раз о взаимосвязи формы и содержания музыкального произведения // Научно-методические проблемы подготовки специалистов в области культуры и искусств: Материалы конференции преподавателей Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств 18 декабря 2000 г. СПб.: СПбГУКиИ, 2001. С. 138-145)

профессиональная. – А.К.) музыка, в особенности XVIII–XIX вв. (или – шире – последних четырёх-пяти столетий), и эстетически, и этически, и историко-генетически. Это не означает ни европоцентризма, ни расового или национального шовинизма, это *факт*, который мы берёмся научно доказывать, отнюдь не умаляя достоинств ни других рас, ни других эпох...». *Холопов Ю.Н.* Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982. С. 97.

ТЕЗИСЫ. СООБЩЕНИЯ

ОНТОЛОГИЯ МУЗЫКИ: ОПЫТ ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМЫ

В наше время в отечественной эстетической науке со всей очевидностью наблюдается переориентация с гносеологического и аксиологического, что было характерным до недавнего времени, на *онтологический* анализ эстетической предметности, включая, разумеется, и искусство как высшее проявление последней. Появился ряд работ, поднимающих эстетическую проблематику именно в онтологическом смысле³²³. Констатируя это, нельзя однако не выразить удивления по поводу того, что такой поворот в нашем эстетическом знании, в частности в изучении искусства, произошёл так поздно, поскольку, как верно было отмечено ещё в 1971 г., «отправным пунктом при исследовании природы творческого акта в его широком понимании является, очевидно, *проблема бытия*, так как только ту деятельность мы называем творческой, которая создаёт новую (формально не выводимую из наличного материала) предметность не случайно, а в русле некоторого предзаданного модуса существования»³²⁴.

Касаясь изучения онтологических основ искусства, важно подчеркнуть, что вследствие «жизнепорождения» искусства – как единого художественного явления – отдельными его видами, насущной задачей становится разработка «онтологического облика» отдельных видов искусства. Одной из попыток такого рода, заключающейся в прояснении онтологического статуса изобразительного искусства (прежде всего – живописи и скульптуры), можно считать указанное исследование Д.С. Андриадзе. Однако понятно, что «на повестке дня» создание

³²³ См.: *Андриадзе Д.С.* Категория художественного времени в онтологии изобразительного искусства: Автореф. канд. дис. Тбилиси, 1990; *Быстрова Т.Ю.* Онтологический аспект искусства (к проблеме художественного миропроявления): Автореф. канд. дис. Екатеринбург, 1992; *Кормин Н.А.*: 1) Онтология искусства // Эстетический опыт и эстетическая культура. Доклады к конгрессу, сентябрь 1992, Мадрид. М., 1992. С. 27-30; 2) Онтология эстетического. М. 1992; 3) Проблемы онтологии эстетического: Автореф. докт. дис. М., 1993; *Волошинов А.В.* Онтология красоты и математические начала искусства: Автореф. докт. дис. М., 1993.

³²⁴ *Пак А.А.* К проблеме бытия произведений искусства // Вопросы философии. 1991. № 7. С. 82.

полноценных онтологических концепций живописи, скульптуры, архитектуры, литературы, кино, музыки и других искусств.

Поскольку уяснение онтологического содержания искусства, на наш взгляд, в конечном счёте связано с постижением искусства в качестве своеобразной *художественной целостности*, следует отметить, что в истории философско-эстетической и теоретической мысли о музыкальном искусстве, с древнейших времён по наши дни, накоплен достаточно солидный свод по сути онтологических взглядов на музыку, т.е. на музыку как некую музыкальную целостность – «музыкальную Вселенную».

Так, первые суждения о музыке как характерной «музыкальной Вселенной» возникают уже в эпоху древних государств в Индии, Китае, Греции и других странах. При этом трактовка музыки в виде замкнутой «музыкальной Вселенной» выступала в этих государствах в двух планах. Во-первых, музыка понималась как образ (модель и т.п.) божественного по своему происхождению космоса. Во-вторых, – в качестве непосредственной причины, источника возникновения Вселенной. Наиболее полно эта, вторая точка зрения, находит выражение в Древней Греции в учении Пифагора и его последователей – пифагорейцев – о «гармонии сфер»: согласно этому учению, существует космическая музыка – «гармония сфер», вызванная движением планет вокруг Земли, математически строгим законам которой подчиняется всё мироздание.

В Средние века, в рамках религиозного деления мира на две сферы: высшую (божественную) и низшую (земную), музыка представлена в виде двух «музыкальных миров». Высшую сферу – жизнь Бога, ангелов – считалось, отражает, открытая ещё Пифагором, математически строгая космическая музыка, или «гармония сфер». Низшую – «музыкальный космос», представленный единством музыки двух родов: сознательно и бессознательно созданной человеком (в первом случае это вокальная и инструментальная музыка, во втором – так называемая «человеческая музыка», источником которой, как полагалось, является сочетание различных частей человеческого организма).

В эпоху Возрождения интерпретация музыки как музыкальной целостности была связана с трактовкой музыки как воплощения

человека, в свою очередь понимаемого в качестве специфической модели мира, космоса.

Новое время привнесло своё истолкование музыкального искусства как целостности. В этот исторический период музыка стала пониматься как подражание природе, осознаваемой в виде всей имеющейся в наличии действительности, включающей в себя и человека, т.е. природной целостности. Наиболее заметно данная точка зрения просматривается в словах известного немецкого теоретика музыки этих лет И. Маттесона: «Искусство звуков черпает из бездонного кладезя природы»³²⁵.

В XIX в. «космическое» содержание музыки получает интенсивное развитие в таких западноевропейских философско-эстетических учениях, как учение Г.В.Ф. Гегеля, позже – А. Шопенгауэра, Ф. Ницше. Становится предметом пристального внимания и постижения русских философов-космистов: В.Ф. Одоевского, Н.Ф. Фёдорова и др.

XX в. придал новый импульс осмыслению музыки как музыкальной целостности. Указанный факт прежде всего связан с появлением в это время на Западе и у нас в стране огромного количества философских работ о музыке, в том числе касающихся бытийного, онтологического статуса музыкального искусства. Среди западных исследований, особенно затрагивающих онтологическую проблематику музыки, прежде всего необходимо назвать работы Э. Гуссерля, Н. Гартмана, Р. Ингардена, Д. Лукача, Т. Адорно, С. Лангер, В. Цукеркандля, П. Киви. Из трудов соответствующей тематики наших учёных – работы начала века К.Р. Эйгеса, Н.О. Лосского, П.А. Флоренского, А.Ф. Лосева, уже в наши дни – М.С. Кагана, А.А. Фарбштейна, С.Х. Раппопорта, М.С. Уварова, Т.В. Чередниченко.

Активизация теоретической рефлексии о музыке как самобытной целостности связана и с возникновением философских «конструкций» музыки, предложенных непосредственно деятелями музыкального искусства: композиторами, исполнителями, дирижёрами XX в. – как зарубежными, так и отечественными: А. Веберном, П. Хиндемитом, О. Мессианом, Дж. Кейджем, К.

³²⁵ Цит. по: Музыкальная эстетика западной Европы XVII–XVIII вв. М., 1971. С. 252.

Штокхаузеном, Я. Ксенакисом, Ф. Бузони, Э. Ансерме; А.Н. Скрябиным, Н.К. Метнером и многими другими. Наконец, усиление интереса к анализу музыки во всём объёме её качеств, свойств (как музыкальной целостности) вытекает из возросшей в XX столетии, опять же как на Западе, так и у нас, тенденции выявления всё новых сторон (граней, аспектов и т.д.) музыкального искусства и изучения их в рамках отдельных научных дисциплин, причём не только гуманитарного, но и естественнонаучного, и технического профилей.

Таким образом, подытоживая всё вышесказанное, можно с уверенностью констатировать, что в силу, с одной стороны, постепенного утверждения в нашей научно-теоретической эстетике онтологической направленности эстетических исследований – условия, идущего как бы «сверху», с другой – наличия конкретных данных, касающихся онтологического статуса музыки – условия, выступающего как бы «снизу», в настоящий момент имеются все необходимые предпосылки для построения в системе отечественной эстетической науки самостоятельной *онтологии музыкального искусства*.

(Онтология музыки: опыт постановки проблемы // Философия и вызов XXI века: Тезисы Всероссийской конференции, посвящённой 55-летию философского факультета Санкт-Петербургского государственного университета 9-10 ноября 1995 г. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1996. С. 94-96)

О МЕСТЕ МУЗЫКИ В СТРУКТУРЕ БЫТИЯ

1. Бытие мы рассматриваем в рамках новой онтологии (разрабатывавшейся в начале XX в. рядом философов, как западных – Н. Гартманом, М. Хайдеггером, К. Ясперсом, М. Шелером, так и отчасти отечественных – Л. Шестовым, А. Введенским, Н. Лосским), согласно которой бытие есть развивающаяся (становящаяся) реальность, представленная единством двух её модусов: материальной и идеальной, при этом идеальная реальность – более высокий уровень реальности в сравнении с материальной. Именно такая интерпретация бытия активно утверждается в современной философской литературе.

2. Принципиально значимой характеристикой трактуемого таким образом бытия оказывается его многослойность, понимаемая как результат последовательной (в процессе становления) выстраиваемости с точки зрения восхождения от более низкого слоя к более высокому, где более высокий слой, базируясь на предшествующем, обретает и известную от него независимость. (Например, Н. Гартман эти слои, в динамике их становления, называет: физически-материальный, органически-живой, душевный, исторически духовный³²⁶.)

3. Возникновение в начале XX столетия указанного истолкования бытия во многом было предопределено последними открытиями в области естествознания, прежде всего физики (благодаря работам А. Эйнштейна, М. Планка, Н. Бора и др.), в конечном счёте заключавшимися в констатации существования идеальной реальности, и на этом основании выстраивании иерархической картины мира.

4. Вывод о роли достижений естественнонаучного знания в формировании взгляда на бытие с позиций новой онтологии наводит на мысль о том, что дальнейшее, в контексте новой онтологии, постижение бытия, в частности определение места музыки в его структуре, связано с обращением к новейшим открытиям в сфере естественных наук (физики, математики и пр.). Одним из важнейших таких открытий нам представляется

³²⁶ Гартман Н. Старая и новая онтология // Историко-философский ежегодник '88. М., 1988. С. 322.

синергетическое мировидение (суть которого – в понимании мира как системно-эволюционирующей, в аспекте качественного совершенствования систем, материи). Опираясь на данное мировидение, мы полагаем, что мир образуют следующие эволюционно сменяющие друг друга системы: природа, общество, культура, искусство, музыка, которые, перечисленные в таком порядке, можно считать последовательно выстраиваемыми – надстраиваемыми – слоями бытия. В этом плане музыка, и здесь мы уточняем место музыки в структуре бытия, есть высший слой бытия.

5. Предпосылкой моделируемого нами бытия, в структуре которого музыка занимает верховное положение, является развитие идеальной реальности, что, практически, означает развитие человека, поскольку, как известно, развитие последнего прежде всего связано с совершенствованием работы его психики, т.е. проявления идеального.

(О месте музыки в структуре бытия // Человек – Философия – Гуманизм: Тезисы докладов и выступлений Первого Российского философского конгресса (4-7 июня 1997 г.): В 7 т. Т. 6: Философия культуры. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1997. С. 67-68)

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В СИНЕРГЕТИЧЕСКОМ ОСВЕЩЕНИИ

В последнее время синергетика – теория самоорганизации – всё чаще становится основой в изучении процессов становления и развития систем, принадлежащих различным уровням материального мира: природному, социальному, культурному. И это понятно, поскольку, как отмечают авторитетные исследователи, при изучении систем разумно «действовать, опираясь на знание внутренних свойств системы, законов её развития. В такой ситуации значение законов самоорганизации, формирование упорядоченности в физических, биологических и других системах трудно переоценить»³²⁷.

В поле нашего зрения – музыкальное искусство. И, прежде всего, возникает вопрос: правомерно ли применение синергетического подхода к анализу музыки? Думаем, что после публикаций работ, посвящённых синергетике искусства в целом, т.е. как единой саморазвивающейся системы³²⁸, такой подход не только правомерен, но и необходим. Дело в том, что искусство как целостную систему образуют отдельные его виды: живопись, литература, музыка и т.д., каждый из которых также представляет собой определённую систему и потому имеет все основания быть предметом самостоятельного изучения с позиций синергетики. Особенно, на наш взгляд, это имеет отношение к музыке в силу её временной специфики как вида художественного творчества.

Отправным пунктом наших размышлений о музыке в синергетическом аспекте стало положение о том, что «синергетика устанавливает мостики между мёртвой и живой природой, между целеподобностью поведения природных систем и разумностью человека»³²⁹. Иначе говоря, как мы это понимаем, синергетика выступает в качестве научного метода, позволяющего осознать существование единой глобальной эволюции Вселенной. Учитывая сказанное, мы предлагаем рассматривать музыку, в единстве её

³²⁷ Курдюмов С.П., Малинецкий Г.Г. Синергетика – теория самоорганизации. Идеи, методы, перспективы. М., 1983. С. 5.

³²⁸ См., напр.: Евин И.А. Синергетика искусства. М., 1993.

³²⁹ Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Синергетика как новое мировидение: диалог с И. Пригожиным // Вопросы философии. 1992. № 12. С. 18.

разновидностей, как саморазвивающуюся систему в рамках общей глобальной эволюции звуковых систем: от звучания «неживой» материи к «живой» – биологической и далее – социокультурной (включая художественную).

О возможности такого рассмотрения музыки свидетельствует язык музыкального искусства (выступающий в виде репрезентирующего фактора музыки), который, по сути, имеет трёхуровневую структуру: первый уровень – физико-акустическое звучание (связь со звучаниями «неживой» природы), второй – коммуникативно-интонационное (связь со звуками «живой» природы), третий – духовно-ценностное, выявляющее специфику социокультурного (в том числе – художественного) существования человечества. Кроме того, множество высказываний композиторов и исполнителей, особенно XX в.: Ч. Айвза, А. Веберна, О. Мессиана, Я. Ксенакиса, Э. Ансерме и др., также свидетельствует в пользу, указанного выше, нашего понимания музыкального искусства.

(Музыкальное искусство в синергетическом освещении // Московский Синергетический Форум. Январская встреча «Устойчивое развитие в изменяющемся мире», 27-31 января, 1996, Москва: Тезисы. М.: ИФ РАН и др., 1996. С. 67-68)

МУЗЫКА И ЭВОЛЮЦИЯ

Эволюцию мы понимаем в синергетическом смысле: как системно-эволюционное развитие материи по принципу «неживая», физическая – «живая», биологическая – социокультурная, человеческая, где «живая» материя – качественный итог развития «неживой», социокультурная – «живой». В этом плане музыка, будучи социокультурным образованием, является качественным итогом системно-эволюционного становления материи.

Свидетельство тому, что музыка – качественное достижение системно-эволюционного развёртывания материи, – наличие в её звуковом материале (наиболее полно воплощаемом в звуковой конструкции музыкального произведения европейской профессиональной музыки конца XVI – начала XX вв.) трёх уровней звучания, именуемых нами физико-акустическим, коммуникативно-интонационным и духовно-ценностным. Физико-акустический уровень – естественно-природный (физический) срез звучания музыки, коммуникативно-интонационный уровень – естественно-природный (интонационный, или биологический), духовно-ценностный уровень – социокультурный (человеческий).

В силу того, что физико-акустический, коммуникативно-интонационный и духовно-ценностный уровни звучания музыки соответственно связаны с тремя видами материи: «неживой», «живой» и социокультурной, в указанной последовательности представляющими системно-эволюционное движение материи в целом, названные уровни звучания можно рассматривать как поступательные этапы эволюции музыки, заключающейся, в соответствии с общим принципом эволюции, в её (музыки) качественном совершенствовании.

Действительно, исследуя звуковую ткань музыки с точки зрения физико-акустического уровня звучания, можно говорить о таких феноменах, как *ритм*, *метр*, *темп*, *тембр*, *динамика*, являющихся первичными средствами музыкальной выразительности.

Исследуя эту ткань с точки зрения коммуникативно-интонационного уровня, можно говорить не только о ритме, метре, темпе и т.д., но и *интонации*, оказывающейся качественным итогом (качественной суммой) предшествующего эволюционного развития

звуковой материи, определяемой в понятиях «ритм», «метр», «темп», «тембр» и «динамика».

Наконец, рассматривая звуковую ткань музыки в аспекте духовно-ценностного уровня звучания, можно уже говорить не только о ритме, метре, темпе, тембре, динамике, интонации, но и ладе, тональности, мелодии и гармонии, представляющих собой, в свою очередь, качественный итог (качественную сумму) предшествующего эволюционного становления звуковой материи, фиксируемой понятиями «ритм», «метр», «темп», «тембр», «динамика» и «интонация».

(Музыка и эволюция // Этическое и эстетическое: 40 лет спустя: Материалы научной конференции 26-27 сентября 2000 г.: Тезисы докладов и выступлений. СПб.: Изд-во С.-Петербургского филос. общества, 2000. С. 76)

БУДУЩЕЕ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Проблема, касающаяся перспектив развития музыкознания, была поставлена в отечественной науке о музыке уже давно, но наиболее отчётливо – в 1988-1989 гг. в связи с обсуждением на страницах журнала «Советская музыка» темы: «Музыкальная наука: какой ей быть сегодня?»³³⁰. Практически все участники обсуждения этой темы сошлись на мысли о том, что будущее музыкознание должно стать чем-то вроде обобщённой теории музыки, включающей в себя теоретическое, историческое, психологическое и пр. знание о музыкальном искусстве. Так, например, Вячеслав Медушевский говорит: в науке обозначился «интерес сейчас не столько к отдельным дисциплинам, сколько к цельной картине устройства музыки и её роли в современной ситуации»³³¹. А вот мнение Михаила Мугинштейна: «В преддверии XXI в. на горизонте уже чудятся контуры некоего синтетического музыковедения, где наука чудесным образом сливается с искусством, а стихия искусства – со стихией самой жизни!»³³². В конечном счёте, участники обсуждения проблемы пришли к выводу о том, что будущей наукой о музыке, своеобразным синтетическим музыкознанием, выступит *философия музыки*. Так, Вячеслав Медушевский подчёркивал: «Музыковедение ощущает себя ныне не только наукой. В нём явственно зазвучали философские нотки...»³³³. Ещё более определённо на это указал Изалий Земцовский: для музыковедения сегодня «особенно важна философия. Я бы даже предсказал актуальность развития *философии музыкального анализа*»³³⁴.

³³⁰ Музыкальная наука: какой ей быть сегодня? // Советская музыка. 1988. № 11. С. 83-91; 1989. № 1. С. 71-77; № 2. С. 38-43; № 5. С. 82-89; № 8. С. 48-54.

³³¹ Музыкальная наука: какой ей быть сегодня? // Советская музыка. 1988. № 11. С. 84.

³³² Музыкальная наука: какой ей быть сегодня? // Советская музыка. 1989. № 5. С. 87.

³³³ Музыкальная наука: какой ей быть сегодня? // Советская музыка. 1988. № 11. С. 84.

³³⁴ Там же. С. 88. – Кстати, о необходимости философии музыки как обобщённого научного знания о музыкальном искусстве писали ещё в 70-х гг. Об этом см., напр.: *Фарбитейн А.А.* Музыка и эстетика. Л., 1976.

Думается, что предложенное прогнозирование было абсолютно верным, поскольку в настоящее время очевидно, что музыка представляет собой объект, требующий философского осмысления. Такое суждение обусловлено осознанием музыки как сложного художественного образования, несущего информацию о различных аспектах (гранях и т.д.) бытия, в силу наличия в звуковой материи музыки трёх уровней звучания: физико-акустического, коммуникативно-интонационного и духовно-ценностного³³⁵. При этом мы хотели бы подчеркнуть, что речь идёт именно о философии музыки – *собственно философии*, не эстетики. Последнее связано с особыми возможностями музыки в выражении ею «конечных тайн» бытия. Это подтверждают философские работы о музыке отечественных и зарубежных авторов: Н.О. Лосского, Б.В. Асафьева, А.Ф. Лосева; Т. Адорно и др. Вот что, например, пишет Н.О. Лосский: «Не только отдельные переживания, но и вся неисчерпаемая единственная в мире индивидуальность живого существа со всем ароматом её своеобразия может чудесным образом присутствовать в звуке и в нём становиться доступною восприятию других существ»³³⁶.

Мы полагаем, что философия музыки, как будущая синтетическая наука о музыкальном искусстве, позволит продвинуться в постижении «конечных тайн» музыкального творчества, а вместе с тем – и бытия в целом.

(Будущее музыкознания // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века: Материалы международной научной конференции 18 мая 2001 г., Санкт-Петербург. СПб.: Изд-во С.-Петербургского филос. общества, 2001. С. 294-296)

³³⁵ Наличие физико-акустического, коммуникативно-интонационного и духовно-ценностного уровней звучания музыки способствует её воздействию, согласно этим уровням, на физическую («неживую»), биологическую («живую») и социокультурную реальность. Подробнее об этом см.: *Клюев А.С.*: 1) Музыка и жизнь: О месте музыкального искусства в развивающемся мире: Монография. СПб., 1997; 2) Музыка в системе «Природа – общество»: Учебно-методическое пособие. СПб., 2000.

³³⁶ *Лосский Н.О.* Звук как особое царство бытия // Мелос. Кн. 1. СПб., 1917. С. 30.

О ЗОЛОТОМ СЕЧЕНИИ В МУЗЫКЕ

Как известно, золотое сечение, называемое ещё золотым делением, золотой пропорцией, божественной пропорцией, а также божественным сечением, – такой принцип деления какого-либо расстояния, когда большая его часть относится к меньшей, как всё расстояние относится к большей. Так, если представить, что расстояние АВ делится точкой С, то отношение $АС: СВ = АВ: АС$, приблизительно равное $5/3$, а точнее $8/5$; $13/8$ и т.д., и есть принцип золотого сечения. Принцип золотого сечения обнаруживается и в музыкальном искусстве, в отдельных произведениях музыкального творчества. Анализу золотого сечения в музыкальном сочинении посвящено большое количество работ (при этом показательно, что принцип золотого сечения в основном рассматривается на материале европейского профессионального музыкального творчества конца XVI – начала XX вв.).

Вероятно, в числе первых, привлёкших внимание к закону золотого сечения в музыкальном произведении, был немецкий учёный XIX столетия А. Цейзинг. Он зафиксировал наличие золотого сечения в отношениях между числами колебаний звуков, соединяемых в благозвучные аккорды. С точки зрения Цейзинга, «большая или меньшая степень прекрасного зависит от большей или меньшей простоты отношений (наибольшей простотой отношений, по Цейзингу, и обладают отношения согласно закону золотого сечения. – А.К.) между числами колебаний звуков, соединяемых в аккорд»³³⁷. Настоящий же исследовательский бум вокруг проблемы золотого сечения в музыкальном творении связан с работами учёных XX в., в первую очередь отечественных: Э.К. Розенова, Л.Л. Сабанеева, Л.А. Мазеля, М.А. Марутаева³³⁸. Обратимся к этим работам.

³³⁷ *Виннер Ю.Ф.* Золотое деление как основной морфологический закон в природе и искусстве. Открытие профессора Цейзинга. М., 1876. С. 19.

³³⁸ *Розенов Э.К.* Закон золотого сечения в поэзии и в музыке // Розенов Э.К. Статьи о музыке. Избранное. М., 1982. С. 119-157; *Сабанеев Л.Л.* Этюды Шопена в освещении закона золотого сечения. Опыт позитивного обоснования законов формы // Искусство. 1925. № 2. С. 132-145; 1927. № 3. Кн. II, III. С. 32-56; *Мазель Л.А.* Опыт исследования золотого сечения в музыкальных построениях в свете общего анализа форм // Музыкальное

Так, в исследовании Э.К. Розенова золотое сечение рассматривается как условие соразмерности музыкального произведения, при этом золотое сечение, по мнению Розенова, должно решать три задачи: 1) устанавливать соразмерное отношение между целым и его частями; 2) быть особым местом удовлетворения подготовленного ожидания по отношению к целому или его частям; 3) направлять внимание слушателя на те места музыкального произведения, которым автор придаёт наиболее важное значение в связи с основной идеей произведения³³⁹.

В работе Л.Л. Сабанеева золотое сечение также выступает в качестве условия соразмерности, по выражению автора, – «стройности», музыкального сочинения. Как полагает Сабанеев, вследствие того, что восприятие стройности частей целого, отмеченных какими-либо «эстетическими событиями или вехами», есть не что иное, как более или менее бессознательная оценка существующих отношений протяжённости этих частей, мы должны получать ощущение наибольшей стройности в том случае, когда этих отношений как можно меньше, а самих частей как можно больше. Для такого восприятия наибольшей стройности, подчёркивает автор, «нам необходимо только одно, чтобы части целого находились бы друг к другу в отношении золотых делений, или чтобы целое было ими делено на части по принципу золотого сечения»³⁴⁰. Любопытна в связи с этим мысль Л.Л. Сабанеева о том, что «совпадение точек золотого сечения общей временной длины произведения с различными эстетическими вехами», обуславливающее «восприятие наибольшей стройности», наблюдается главным образом «в произведениях авторов до XX в.»³⁴¹.

образование. 1930. № 2. С. 24-33; Марутаев М.А. Гармония как закономерность природы // Шевелёв И.Ш., Марутаев М.А., Шмелёв И.П. Золотое сечение: три взгляда на природу гармонии. М., 1990. С. 130-233.

³³⁹ Розенов Э.К. Закон золотого сечения в поэзии и в музыке. С. 130.

³⁴⁰ Сабанеев Л.Л. Этюды Шопена в освещении закона золотого сечения. Опыт позитивного обоснования законов формы // Искусство. 1925. № 2. С. 143-144.

³⁴¹ Сабанеев Л.Л. Этюды Шопена в освещении закона золотого сечения. Опыт позитивного обоснования законов формы // Искусство. 1927. № 3. Кн. II, III. С. 38.

В сочинении Л.А. Мазеля подчёркивается значимость указанных работ Э.К. Розенова и Л.Л. Сабанеева, однако предлагается перейти от анализа золотого сечения на уровне «строительства» им музыкального произведения – в общем виде – до исследования на уровне организации им конкретных явлений, входящих в музыкальное произведение, в частности мелодии. При этом речь идёт об определённом типе мелодии: устойчивой мелодии симметричных периодов, свойственной прежде всего музыкальным произведениям конца XVI – начала XX вв. Автор выделяет следующие возможные случаи проявления золотого сечения в мелодиях: «1) Кульминация мелодии (достижение вершины) находится в точке З.С. (сокращение Л.А. Мазеля. – А.К.) предложения (первого или второго, оказывающихся по своему строению подобными. – А.К.); 2) ... “мелодическое событие”, лежащее в точке З.С. всего периода», является «вершиной периода, высшей точкой одного второго предложения или моментом, с которого второе предложение начинает различаться от первого»³⁴².

В работе М.А. Марутаева золотое сечение, наряду с так называемыми качественной и нарушенной симметрией, трактуется как предпосылка гармонии в музыке. Эта гармония, по Марутаеву, заявляет о себе в двух планах: как гармония, во-первых, темперированного строя – искусственного, т.е. созданного человеком музыкального строя, утверждавшегося в европейской профессиональной музыке на протяжении XVI–XVIII вв. (!), и, во-вторых, как гармония музыкального произведения³⁴³.

Работы, посвящённые исследованию золотого сечения в музыке, играют важную роль в постижении специфики музыкального искусства.

³⁴² Мазель Л.А. Опыт исследования золотого сечения в музыкальных построениях в свете общего анализа форм. С. 29.

³⁴³ Можно указать и на работы зарубежных авторов XX в., связанные с темой золотого сечения в музыке: *Porvell N.W.* Fibonacci and the gold mean: rabbits, rumbas and rondeaux // *Journal of Music Theory*. 1979. Vol. 23. No 2. P. 227-273; *Adams C.S.* Erik Satie and golden section analysis // *Music and Letters*. 1996. Vol. 77. No 2. P. 242-252 и др. – Добавим, что в 1976 г. группа американских художников из г. Хумбольт (штат Калифорния) подготовила специальное театрализованное представление, посвящённое золотому сечению (об этом см.: *Havill J.B.* The multi-media performance «987» based on the golden ratio // *Leonardo*. 1976. Vol. 9. P. 130-132).

(О золотом сечении в музыке // Ethos и aesthesis современного философствования: Материалы всероссийской научной конференции 14-15 ноября 2003 г. СПб.: Изд-во С.-Петербургского филос. общества, 2003. С. 89-91)

О ВОЗМОЖНОСТЯХ ДИАЛОГА МЕЖДУ МУЗЫКОЙ И ПРИРОДОЙ

На первый взгляд, такие отдалённые друг от друга явления, как музыкальное искусство и природа, на самом деле тесно сопряжены. Эту сопряжённость или, в нашей терминологии, диалог можно рассматривать в двух аспектах: 1) отражение природы в музыке; 2) существование музыки в природе.

Отражение природы в музыке возможно в трёх случаях. Во-первых, когда музыкальные произведения (или отдельные их эпизоды) имеют изобразительный характер, т.е. способствуют возникновению в сознании слушателей определённых картин природы («Тростники» Ф. Куперена, «Море», «В лесу» М. Чюрлёниса, и др.). Во-вторых, когда музыкальные произведения включают в себя фрагменты, основанные на звукоподражании природным звучаниям, например, «голосу» кукушки («Кукушка» Л. Дакена, «Кукушка» О. Респиги, и др.). В-третьих, когда в музыкальных сочинениях соединяются звуки, извлекаемые из музыкальных инструментов, и звуковые явления природы («Колыбельная матушки Китихи маленьким тюленям», «Волчьи глаза» П. Уинтера, и др.).

Что касается второго аспекта рассмотрения темы – существования музыки в природе, то здесь музыка понимается нами как собственно звучание, на уровне которого она сближается со звуковыми проявлениями «неживой» и «живой» природы³⁴⁴.

Существование музыки в природе возможно также в трёх планах. Во-первых, на уровне звучания «неживой» природы (шелесты, шорохи, плески). Во-вторых, на уровне звучания «живой» природы (крики и зовы земноводных, насекомых, рыб, млекопитающих). В-третьих, с точки зрения создания музыкальных произведений, предназначенных для их исполнения на природе («Музыка на воде», «Музыка фейерверка» Г.Ф. Генделя, и др.)³⁴⁵.

³⁴⁴ О правомерности такого понимания музыки см., напр.: *Васильева Л. Петер Сёке: «Существовала ли музыка до возникновения жизни на земле?» // Иностранная литература. 1983. № 9. С. 204-207.*

³⁴⁵ В разговоре о возможностях диалога между музыкой и природой просматривается ещё один, так сказать, третий поворот (в настоящий момент речь о нём может идти лишь как о самом неразработанном аспекте

(О возможностях диалога между музыкой и природой // Материалы Пятой международной конференции АсЭКО «Педагогические технологии в экологическом образовании детей» 18-23 ноября 1996 г.: Пособие для преподавателей. Обнинск: Б. и., 1996. С. 102-103)

интересующей нас темы): истолкование музыки и природы как взаимоотражения. В связи с этим показательны музыкальные творения, при создании которых композиторами использовались механизмы химических реакций («Питопракта» Я. Ксенакиса), рисунки ландшафтов местности (две фортепианные пьесы Э. Вила-Лобоса) и т.п.

ПРОБЛЕМА ВОЗДЕЙСТВИЯ МУЗЫКИ НА ОРГАНИЗМ ЧЕЛОВЕКА

Отметим, природу – организм (в широком понимании) человека образуют три компонента, традиционно именуемые как телесный, душевный и духовный. Вместе с тем человеческая психика представлена тремя отделами, соответственно ведающими вышеуказанными компонентами человека: подсознанием, сознанием и сверхсознанием³⁴⁶. Музыка воздействует, при этом – последовательно, на подсознание, сознание и сверхсознание человека.

Воздействие музыки на подсознание обусловлено соответствием её системной организации системе психофизиологических процессов. Как отмечает Г.В. Воронин, «в современной музыкальной системе многовековой слуховой отбор, направленный мелодико-гармоническим инстинктом человечества, обеспечил высокую степень её соответствия какой-то системе внутренних... психофизиологических... процессов», «музыка как-то изначально заложена, скрыта внутри нас, но этого мы не осознаём»³⁴⁷.

На сознание музыка воздействует благодаря своему важнейшему структурно-организационному элементу – интонации, представляющей собой умопостигаемое начало (по словам Б.В. Асафьева, «музыка – искусство интонируемого смысла»³⁴⁸). Иначе говоря, поскольку содержанием интонационного строя музыки является умопостигаемое начало, первичное психофизиологическое восприятие музыкального звучания стимулирует работу сознания человека по расшифровке последнего.

Наконец, на сверхсознание музыка воздействует вследствие особенности указанного начала: оно, ввиду многозначности, имеет предельно обобщённый характер и потому нуждается для своей

³⁴⁶ См.: *Симонов П.В., Ершов П.М.* Темперамент. Характер. Личность. М., 1984; *Симонов П.В.* Созидающий мозг. Нейробиологические основы творчества. М., 1993.

³⁴⁷ *Воронин Г.В.* Современная музыкальная система как самоотражение организации бессознательного // *Бессознательное: Природа. Функции. Методы исследования: В 4 т. Т. 2.* Тбилиси, 1978. С. 609, 610.

³⁴⁸ *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс: В 2 кн. 2-е изд. Л., 1971. С. 344.

расшифровки в творческом «озарении» – интуиции человека. Интуиция же, как утверждает Е.Л. Фейнберг, «есть синтетическое суждение, основывающееся на мобилизации (большой частью происходящей несознательно) огромного круга чувственных, образных и интеллектуальных ассоциаций, охватываемых единой “идеей” (“образом”, переживанием, которое не может быть адекватно выражено дискурсивно, “разумными” словами)»³⁴⁹, т.е. проявление интуиции и есть деятельность сверхсознания. Таким образом, последовательно воздействуя на подсознание и сознание, музыка стимулирует проявление интуиции человека, а значит, – сверхсознания³⁵⁰.

Возможность музыки воздействовать на подсознание, сознание и сверхсознание, управляющие тремя компонентами человека: телесным, душевным и духовным, и предопределяет воздействие музыки на человека в целом, обеспечивая его (человека) всестороннее – телесно-душевно-духовное – развитие.

(Проблема воздействия музыки на организм человека // Образование в современном мире: По материалам международной научной конференции (23-28 мая 1994 г., Санкт-Петербург). СПб.: СПбГАК, 1996. С. 56-58)

³⁴⁹ Фейнберг Е.Л. К проблеме сопоставления синтеза наук и синтеза искусств // Взаимодействие и синтез искусств. Л., 1978. С. 205. Об этом см. также: Фейнберг Е.Л.: 1) Кибернетика, логика, искусство. М., 1981; 2) Две культуры. Интуиция и логика в искусстве и науке. М., 1992.

³⁵⁰ Более подробно об этом см.: Клюев А.С. О роли музыки в формировании гуманистического сознания личности // Диалоги о гуманизме: Межвуз. сб. научных трудов. СПб., 1992. С 92-98.

ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ С. ЛАНГЕР, ИЛИ О ФИЛОСОФСКОМ ОСНОВАНИИ МУЗЫКОТЕРАПИИ

Известный американский философ Сьюзен Лангер в своей книге «Философия в новом ключе. Исследование символики разума, ритуала и искусства» утверждает о том, что музыка (имеется в виду звуковая материя музыки) представляет собой модель эмоциональной жизни человека, точнее говоря, структурная организация музыки воплощает структурную архитектонику определённого эмоционального проявления человека. (Приведём конкретные высказывания автора по этому поводу: «Движение музыки, её *crescendo* и *diminuendo*, *accelerando* и *ritardando*, выражает внутренние метаморфозы состояний человека». «Что может музыка действительно отразить, так это только морфологию чувства... Музыка передаёт основные формы чувства». «Музыка – миф о нашей внутренней жизни – молодой, энергичной, значащий миф настоящего вдохновения и поступательного его развития»³⁵¹.) Данная идея взята нами в качестве темы для Вариаций.

Вариация № 1.

Полагаем, что музыка воплощает не только эмоциональную (психическую), но и телесную (соматическую) жизнь человека. Иными словами, музыка – модель целостной эмоционально-телесной (психосоматической, или соматопсихической по восточной версии) человеческой природы.

Любая музыка отражает и эмоции и телесные проявления («желания тела») человека (это может быть достаточно очевидно, а может присутствовать подспудно, так сказать, в скрытом виде – в зависимости от рода музыки). Показательно в этом плане понимание музыки датским философом С. Киркегором. В статье

³⁵¹ *Langer S.* Philosophy in a new key: a study in the symbolism of reason, rite and art. Cambridge, 1942. P. 226, 238, 245. – Близкие идеи С. Лангер высказывает в другой своей книге: «Чувство и форма. Теория искусства, выводимая из “Философии в новом ключе”». В ней, в частности, Лангер указывает на то, что «музыка – это звуковая аналогия нашей эмоциональной жизни». *Langer S.* Feeling and form: a theory of art, developed from «Philosophy in a new key». N.Y., 1953. P. 27. См. также: *Лангер С.* Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства: пер. с англ. М., 2000.

«Непосредственно-эротические стадии, или Музыкально-эротическое начало», вошедшей в его книгу «Или-или», Киркегор подчёркивает, что музыка – воплощение чувственности, наивысшим образцом которого, по его мнению, является опера «Дон Жуан» В.А. Моцарта³⁵².

Таким образом, музыка подобна человеку. При этом поясним, музыка – звуковое образование, представленное единством трёх уровней (слоёв) звучания, которые мы именуем физико-акустическим, коммуникативно-интонационным и духовно-ценностным. Человек – сложное существо, природу которого образуют также три уровня (компонента): телесный, душевный (психический) и духовный. Подобие музыки и человека обеспечивается структурным подобием последних, где физико-акустическому уровню звучания музыки соответствует в первую очередь телесная ипостась человека, коммуникативно-интонационному – душевная, духовно-ценностному – духовная.

Вариация № 2 (Вариация на Вариацию).

Подобие, взаимоотражение музыки и человека способствует тому, что воздействуя на человека, музыка его изменяет, «творит» в соответствии со своей природой.

Данное суждение позволяет сделать исключительно важный (особенно в современной социокультурной ситуации) вывод: значимая в художественно-эстетическом отношении музыка, т.е. «здоровая» музыка, обуславливает телесно-душевно-духовное здоровье человека. Так, по словам А.Г. Юсфина, воздействие подлинной музыки на человека, его телесно-душевно-духовный мир, связано с тем, что «во власти» музыки «сохранение, укрепление и восстановление физического, психического и духовного здоровья; формирование психической и физической пластичности людей, приспособления к среде и её разрушительным свойствам...»³⁵³.

³⁵² См.: Киркегор С. Непосредственно-эротические стадии, или Музыкально-эротическое начало // Миф о Дон Жуане. Новеллы, стихи, пьесы. СПб., 2000. С. 281-366.

³⁵³ Юсфин А.Г. Музыка и проблемы глобальной экологии человека // Советская музыка. 1990. № 8. С. 12.

Сказанное открывает перспективы для активного использования музыки в лечебных целях – музыкотерапии³⁵⁴.

(Вариации на тему С. Лангер, или О философском основании музыкотерапии // Метафизика музыки и музыка метафизики: Сб. статей. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2007. С. 64-67)

³⁵⁴ Существует достаточно большое количество отечественных и зарубежных работ, посвящённых музыкотерапии. Вот некоторые из них: *Шушарджан С.В.* Здоровье по нотам. Практикум пути к духовному совершенству и бодрому долголетию. М., 1994; *Петрушин В.И.* Музыкальная психотерапия. Теория и практика. М., 1999; *Элькин В.М.* Целительная магия музыки: гармония цвета и звука в терапии болезней. СПб., 2000; *Менегетти А.* Музыка души. Введение в онтопсихологическую музыкотерапию: пер. с ит. СПб., 1992.

МУЗЫКОТЕРАПИЯ: ПУТЬ К ГАРМОНИИ

Сегодня всё чаще говорят о кризисе культуры, утрате единства человека и природы, деградации, деконструкции и пр., иными словами, – разрушении Гармонии (Гармонии мира).

На наш взгляд, одним из действенных способов возвращения к Гармонии является музыкотерапия: использование музыки в качестве средства психотерапии (от греч. *psyche* – душа и *therapeia* – лечение)³⁵⁵. Успешность музыкотерапевтической работы прежде всего обеспечивается гармонизирующим воздействием музыки на человека. Для того чтобы понять как происходит эта гармонизация, уточним характеристики музыки и человека. Начнём с человека.

Человека образуют три компонента (элемента): телесный, душевный и духовный.

Телесный прежде всего устанавливает связь человека с физической («неживой») материей. Душевный – с биологической («живой»). Духовный – с социокультурной³⁵⁶.

Все эти три компонента неразрывно слиты в человеке, иначе говоря, по проявлениям одного из них – будь то телесный, душевный или духовный – мы можем судить о состоянии других.

³⁵⁵ В последнее время заметно активизировалось применение музыкотерапии: открываются центры музыкотерапии, предлагаются оригинальные методики психотерапевтического использования музыки и т.д. Всё больше появляется трудов, отечественных и зарубежных, по музыкотерапии. См.: *Шушарджан С.В.* Здоровье по нотам. Практикум пути к духовному совершенству и бодрому долголетию. М., 1994; *Петрушин В.И.* Музыкальная психотерапия. Теория и практика. М., 1999; *Элькин В.М.* Целительная магия музыки: гармония цвета и звука в терапии болезней. СПб., 2000; *Блаво Р.* Исцеление музыкой. СПб., 2003; *Менегетти А.* Музыка души. Введение в онтопсихологическую музыкотерапию: пер. с ит. СПб., 1992; *Дьюхерст-Мэддок О.* Целительный звук. Техника самосовершенствования с привлечением музыки и голоса: пер. с англ. М., 1998; *Голдмен Дж.* Целительные звуки: пер. с англ. М., 2003; *Декер-Фойгт Г.-Г.* Введение в музыкотерапию: пер. с нем. СПб., 2003.

³⁵⁶ Телесный, душевный, духовный компоненты человека своеобразно, используя при этом понятия «тело», «душа», «дух», называет профессор парижского православного богословского института В.В. Вейдле. Душа, по Вейдле, – «душа тела», дух – «душа души». *Вейдле В.В.* Умирание искусства. М., 2001. С. 55.

Вместе с тем, поскольку первые две ипостаси, по сути, свидетельствуют о принадлежности человека к естественно-природной среде, наиболее значимым, действительно фиксирующим наличие человека – собственно человека, оказывается третий, т.е. духовный компонент. В связи с этим нам представляется наиболее точным определение человека, предложенное французским мыслителем XX в. Жаком Маритеном. «Человек, – по суждению Маритена, – есть животное, которое кормится трансцендентным³⁵⁷»³⁵⁸.

Если говорить о музыке, то последняя – звуковое образование, обладающее тремя уровнями (слоями) звучания, которые можно именовать физико-акустическим, коммуникативно-интонационным и духовно-ценностным³⁵⁹.

Физико-акустический уровень предопределяет воздействие музыки на физическую («неживую») реальность. Коммуникативно-интонационный – биологическую («живую»). Духовно-ценностный – социокультурную.

Названные уровни звучания тесно сопряжены в музыке, что вызвано существованием их по единым законам структурирования

³⁵⁷ Трансцендентное – в основе лат. *transcendens* – перешагивающий, выходящий за пределы: всё то, что выходит за пределы человеческого опыта (примечание наше. – А.К.).

³⁵⁸ Цит. по: *Маритен Ж.* Ответственность художника // Самосознание европейской культуры XX в. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М., 1991. С. 186. – Заметим, что некоторые учёные, в соответствии с серединным положением души в ряду тело – душа – дух человека, считают, что душевное более соотносится с телесным (см., напр.: *Лосский Н.О.* Мир как органическое целое // *Лосский Н.О.* Избранное. М., 1991. С. 335-480), другие утверждают о большей близости душевного духовному (об этом см., в частности: *Штайнер Р.* Теософия. Введение в сверхчувственное познание мира и назначение человека: пер. с нем. М., 2004).

³⁵⁹ Данная триада просматривается даже с точки зрения существования единичного звука музыки. Так, единичный звук, в контексте физико-акустического, коммуникативно-интонационного и духовно-ценностного уровней звучания музыки, соответственно выступает в качестве звука, тона и ноты (см.: *Назайкинский Е.В.* Звуковой мир музыки. М., 1988. С. 12-54).

звуковой материи³⁶⁰, однако очевидно, что главный из этих уровней звучания – духовно-ценностный.

Приведённые рассуждения о человеке и музыке позволяют констатировать, что организация человека подобна организации музыки: человек и музыка обладают тремя аналогичными уровнями: телесным – душевным – духовным – человек, физико-акустическим – коммуникативно-интонационным – духовно-ценностным – музыка. Это организационное подобие человека и музыки, где с телесной ипостасью человека в первую очередь соотносится физико-акустический уровень звучания музыки, душевной – коммуникативно-интонационный, духовной – духовно-ценностный, и порождает возможность музыки совершенствоваться, а значит, и гармонизовать человека.

Об этом интересно размышляют учёные. Так, по мысли А.Г. Юсфина, совершенствующее воздействие музыки на человека, его телесно-душевно-духовную природу, обусловлено тем, что «во власти» музыки «сохранение, укрепление и восстановление физического, психического и духовного здоровья; формирование психической и физической пластичности людей, приспособления к среде и её разрушительным свойствам, в том числе борьба с внутренними ядами самой культуры, способствующими самоотравлению человечества, – как защита от “дистресса” (Селье), как средство самоорганизации, преодоления так называемого “третьего состояния” организма (то есть не здоровый – не больной)»³⁶¹.

Не менее интересны идеи И.И. Земцовского. Полагая, что «музыка существует не только в конкретных географических поселениях, но и в невидимых нам сферах», называемых автором «мелосферой» – по аналогии с известным термином Пьера Тейяр де Шардена и В.И. Вернадского «ноосфера», исследователь считает,

³⁶⁰ Сказанное подтверждают опыты венгерского музыковеда и орнитолога П. Сёке, описанные им в его книге «Происхождение музыки и три её мира: физический, биологический и человеческий» (*Szoke P. A zene eredete es harom vilaga. Az elet elotti. Az allati es az emberi let szinijen.* Budapest, 1982). Об этом см.: *Васильева Л.* Петер Сёке: «Существовала ли музыка до возникновения жизни на земле?» // *Иностранная литература.* 1983. № 9. С. 204-207.

³⁶¹ *Юсфин А.Г.* Музыка и проблемы глобальной экологии человека // *Советская музыка.* 1990. № 8. С. 12.

что именно эта «“мелосферная”, или “пси-феноменальная” реальность музыки», обеспечивает её развивающее, совершенствующее воздействие на человека. «Музыка, – констатирует Земцовский, – выступает здесь как своего рода религия, то есть как один из проверенных тысячелетиями, надёжнейший способ общения человека с вечностью, приобщения человека к вечности, как бы регулярной “подпитки” смертного эликсиром бессмертия»³⁶².

Мы отметили возможность музыки быть средством совершенствования, гармонизации человека. А как же, вследствие этого процесса, происходит гармонизация вообще?

Чтобы ответить на этот вопрос, вспомним о том, что мир есть эволюционирующее образование, вершиной эволюционного развёртывания которого является человек, в силу своей вершинности заключающий в себе, «в свёрнутом виде», все этапы эволюционного становления мира.

Особенность положения человека в качестве высшего этапа, уровня эволюционного развития мира, в частности, выражается в том, что он может созидательно-творчески воздействовать на все уровни мира, а, следовательно, творчески преобразовывать последний. Таким образом, созидая гармоничного человека, мы творим Гармонию вообще.

Добавим, что поскольку наиболее совершенное (гармоничное и т.д.) именуют красотой³⁶³, последовательное совершенствование

³⁶² *Земцовский И.И.* Текст – Культура – Человек: опыт синтетической парадигмы // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 6. – Оригинальные суждения на эту тему высказывают американцы – Ш. Кэтш и К. Мерле-Фишман. По их мнению, воздействие музыки на телесно-душевно-духовный мир человека связано с влиянием последней на четыре, как считают авторы, «главные части» человека: мозг, тело, дух и эмоции. Эти «части», по мнению исследователей, находятся в тесной взаимосвязи. Подчёркивая единство этих «частей», учёные замечают: «Ваш разум может повредить здоровью вашего тела, образ мыслей повлиять на чувства, физические упражнения могут плохо сказаться на эмоциях, а духовные ценности могут повлиять на ваше отношение к жизни в целом». *Katsh Sh., Merle-Fishman C. The music within you. N.Y., 1985. P. 195.*

³⁶³ См: *Коган Л.Н.* Что такое красота. Беседы о прекрасном в природе, общественной жизни и искусстве. Свердловск, 1960; *Иванов И.А.* О сущности красоты. М., 1967; *Буткевич О.В.* Красота: Природа. Сущность. Формы. 2-е изд. Л., 1983; *Крутоус В.П.* Родословная красоты. Прекрасное и

мира, на основе совершенствования отдельного человека, музыкой есть движение мира к красоте³⁶⁴.

Всё вышесказанное свидетельствует о необходимости активизации музыкотерапевтической практики.

(Музыкотерапия: путь к Гармонии // Альманах кафедры эстетики и философии культуры СПбГУ. № 2. СПб.: С.-Петербургское филос. общество, 2007. С. 318-324)

целесообразность. М., 1988; *Столович Л.Н.*: 1) Философия красоты. М., 1978; 2) Красота. Добро. Истина. Очерк истории эстетической аксиологии. М., 1994; *Мартынов В.Ф.* Философия красоты. Мн., 1999; Красота. Как учиться понимать прекрасное? Антология. М., 2002; *Тетиор А.Н.*: 1) Целостность, красота, целесообразность мира множественной природы. М., 2004; 2) Красота в природе и в обществе. М., 2006.

³⁶⁴ Не случайно многие учёные-естествоиспытатели, видя смысл эволюции мира в его совершенствовании, полагают, что целью эволюции является красота. Например, Н.И. Сахнов (биолог и художник), утверждая, что «красота – цель эволюции» (при этом прежде всего имея в виду биологическую «составляющую» эволюции), указывает, что, «вероятно, естественный отбор и эстетический попеременно становятся главными факторами эволюции, причём первый, пользуясь подобно каменотёсу лишь грубыми резцами смертности и выживаемости, отсекает всё вредное и нецелесообразное, формирует лишь контуры будущего биологического вида. А затем к делу приступает эстетический отбор; удаляя в заданных рамках всё некрасивое, он окончательно шлифует и доводит вид до совершенства». «Достаточно, – пишет Сахнов, – пролистать какой-нибудь альбом с рисунками вымерших животных (например, Зденека Буриана), чтобы убедиться в этом. О степени эволюционного совершенства организмов можно судить по внешнему облику, по его эстетической отточенности и завершённости». *Сахнов Н.И.* Красота – цель эволюции // Химия и жизнь. 1990. № 12. С. 52. См. также: *Эфроимсон В.П.* Генетика этики и эстетики. СПб., 1995 (М., 2004); Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики: пер. с англ. М., 1995.

МУЗЫКОТЕРАПИЯ И ЕЁ ЗНАЧЕНИЕ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Не секрет, что в последние годы наблюдается упадок культуры, выражением чего является снижение интеллектуальных возможностей человека, примитивизация его нравственных и эстетических ориентиров.

Считаем, что в определённой степени спасению культуры (а значит, – человека) может помочь музыкотерапия (использование музыки в качестве психотерапевтического средства). У нас в стране и за рубежом уже имеются апробированные музыкотерапевтические методики. Представим некоторые из них. Начнём с отечественных.

Среди наиболее известных российских методик нужно назвать разработки В.И. Петрушина, С.В. Шушарджана, В.М. Элькина, Р. Блаво. Остановимся на них подробнее.

Свою методику В.И. Петрушин называет «музыкально-рациональной психотерапией». Суть её в строго-логическом (рациональном) применении средств музыкальной выразительности в психотерапевтических целях. При этом важнейшими такими средствами автор считает темп и лад в музыке. По мнению Петрушина, музыкальное произведение выражает то или иное настроение (что и предопределяет использование музыкального произведения в психотерапевтическом направлении) в зависимости от темпа и лада его звучания.

Методика С.В. Шушарджана базируется на древнекитайском учении о пяти звуках (пентатонике), соответствующих, по представлению древних китайцев, первоэлементам, а также определённым органам человека, вследствие чего воздействие того или иного звука (извлечённого из музыкального инструмента или пропетого) на определённый орган и производит психотерапевтический эффект.

Согласно Шушарджану, указанное воздействие звука связано также с его динамикой, тембром и другими показателями.

Что касается методики В.М. Элькина, то она опирается на психологическую цветодиагностику, созданную швейцарским учёным М. Люшером, основанную на соответствии восьми цветов восьми эмоциональным состояниям человека (чёрного цвета –

трагической погружённости в себя; серого – отрешённости; коричневого – печали; фиолетового – мечтательности; синего – покоя; зелёного – задумчивости; жёлтого – радости; красного – энергетического подъёма). Каждый из предложенных Люшером цветов, как считает Элькин, может быть соотнесён с тремя тональностями (мажорными или минорными, в зависимости от цвета), обеспечивающими психотерапевтическое воздействие музыки.

Методика Р. Блаво (автор именуется её «энергоинформационной») связана с древнеиндийским учением о семи чакрах – энергетических центрах человека, расположенных вдоль позвоночника, отвечающих за здоровье органов, находящихся в их «зоне влияния». (Названия чакр, снизу вверх: Муладхара, Свадхистана, Манипура, Анахата, Вишудха, Аджна и Сахасрара.) Воздействием на эти чакры специально подобранной музыкой, цветом, ароматом и осуществляется, согласно Блаво, музыкотерапевтическая работа.

Из зарубежных методик в первую очередь следует отметить модели С. Грофа [Grof S.], Х. Швабе [Schwabe Ch.] и А. Менегетти [Menegetti A.]. Рассмотрим их подробнее.

С. Гроф использует музыку в качестве психотерапевтического «орудия» в рамках разработанной им холотропной (от греч. holos – весь, целый и tropos – поворот, направление) терапии (в холотропной терапии применяется гипервентиляция, а также специально подобранная музыка для индукции неординарных состояний сознания в оздоровительных целях). Как указывает Гроф, «во многих великих духовных традициях разработаны приёмы звукового воздействия, индуцирующие не только состояние транса, но обладающие гораздо более специфическим влиянием на сознание. К ним прежде всего относятся тибетское многоголосное пение, священные песнопения различных суфистских орденов, индуистские бхаджаны и киртаны и особенно древнее искусство нада-йоги, или способа единения через звук. Индийские учения постулируют специфическую связь между звуками определённых вибраций и чакрами. Систематически

используя это знание, можно оказывать влияние на состояние сознания в желаемом и предсказуемом направлении»³⁶⁵.

В своей методике Х. Швабе выделяет ретроспективную и проспективную фазы музыкотерапии.

«Ретроспективная фаза имеет задачей заставить пациента пережить необходимость активного раскрытия внутреннего конфликта. Слушание музыки должно привести к конфронтации пациента со своей внутренней жизнью, своими переживаниями. До того оставшиеся неосознанными или только частично осознанными конфликты преобразуются в конкретные представления. Эта трансформация может служить предварительной ступенью к словесной психотерапии»³⁶⁶.

В проспективной фазе Швабе предполагает использование индивидуальной направленной (на определённые лечебные задачи) и ненаправленной музыкотерапии. Наибольшее значение, по мнению Швабе, имеет индивидуальная направленная музыкотерапия, которая у Швабе выступает в трёх формах: коммуникативной, реактивной и регулирующей.

Методика А. Менегетти основывается на активном вовлечении телесности в музыкотерапевтический процесс. Задача музыкотерапевта, по Менегетти, используя звучание музыкальных инструментов, прежде всего – ударных, вызвать у участников процесса (работа проводится главным образом с группами) телесное ощущение радости бытия, что, по его мнению, ведёт к оздоровлению организма. «Музыкотерапией, – утверждает Менегетти, – занимаются не для укрепления тех или иных органов: в самом деле, она не ставит целью лишь излечение, а стремится усилить тот естественный процесс, посредством которого счастливое бытие формирует человека. Исцеление же является неизбежным следствием этого»³⁶⁷.

Всё вышесказанное о музыкотерапии убеждает в целесообразности её интенсивного практического применения.

³⁶⁵ *Гроф С.* Целительный потенциал музыки // Гроф С. Приключения в самопознании. Информационные материалы: пер. с англ. М., 1991. С. 51.

³⁶⁶ Цит. по: *Вольперт И.Е.* Лечение музыкой // Вольперт И.Е. Психотерапия. Л., 1972. С. 149-150.

³⁶⁷ *Менегетти А.* Музыка души. Введение в онтопсихологическую музыкотерапию: пер. с ит. СПб., 1992. С. 18.

Вместе с тем работа в области музыкотерапии требует специальной подготовки. Отметим, что такая подготовка (с выдачей сертификата государственного образца) уже ведётся в Санкт-Петербурге.

Программа подготовки включает в себя: 1) ознакомление с музыкотерапией как методом психотерапии; 2) освоение современных моделей музыкотерапевтической деятельности (отечественных и зарубежных); 3) показ конкретных способов использования музыки в психотерапевтической работе.

При этом в рамках программы осуществляются: 1) диагностика личности посредством впервые разработанной системы музыкального тестирования; 2) коррекция психологической карты личности с помощью звука; 3) индивидуальная работа по гармонизации личности на основе «погружения» в музыку (слушания музыки – различных эпох и стилей, пения, игры на музыкальных инструментах, музыкально-драматических импровизаций и пр.).

(Музыкотерапия и её значение в современной культуре // Материалы региональной научно-практической конференции по дополнительному образованию детей в сфере культуры «Педагогика искусства. Инновации и традиции» 24-25 февраля 2007 года. Великий Новгород: «Новгородский технопарк», 2007. С. 5-9)

ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ: СОВРЕМЕННЫЙ ЭТАП

Что такое музыка? – вопрос, издавна волновавший человечество. Свидетельство тому – глубокие суждения, которые оставили о музыке многие выдающиеся философы, мыслители от Платона и Аристотеля до О. Шпенглера, Н. Гартмана, Р. Ингардена и др.³⁶⁸ Вместе с тем в настоящее время проблема природы – онтологии – музыки приобрела особо значимый, насущный характер³⁶⁹. Последнее обуславливают, по крайней мере, три причины:

– во-первых, усиление внимания к философским проблемам бытия – «онтологическим тайнам» человека, культуры, в том числе искусства и, в частности, музыки³⁷⁰; при этом сама музыка зачастую трактуется как специфический способ философствования, в том числе о бытийных основаниях человека, культуры.

³⁶⁸ Заслуживает внимания мысль, высказанная американским учёным (нейрофизиологом) Д. Хубелем: «Веками философы и специалисты по эстетике пытались постичь природу музыки, но, увы, безрезультатно». Цит. по: *Валлин Н.Л.* Геометрия, арифметика и музыкальное творчество // Импакт. Наука и общество. 1985. № 3. С. 36.

³⁶⁹ Об этом, в частности, свидетельствует публикация в последние годы значительного количества работ, посвящённых данной проблеме. См.: *Уваров М.С.* Как возможна социальная онтология музыки? // Социальная философия и философия истории: открытое общество и культура. Ч. 1. СПб., 1994. С. 77-80; *Гарпушкин В.Е., Неведомская Л.Е., Шиповская Л.П.* Звучащий дух бытия. Очерки по философии музыки. М., 1997; *Денисова А.Б.* Бытие музыкального образа: онтолого-гносеологический анализ: Автореф. канд. дис. Казань, 2000; *Покотило О.А.* Жизнь музыки. Музыкальный процесс как целостное образование. Екатеринбург, 2000; *Зарубина Л.П.* Философия и музыка. Челябинск, 2002; *Апрелева В.А.* Музыка как выражение и предвосхищение культуры. СПб., 2003; *Адорно Т.* Философия новой музыки: пер. с нем. М., 2001 и др.

³⁷⁰ См.: *Кайдаков С.В.* Человек: тайны онтологии субъективности: философия нового времени – через призму современного знания. М., 1995; *Чистов Г.А.* Философия бытия человека в мире духовных и эстетических ценностей. Челябинск, 1996; *Фомина З.В.* Человеческая духовность: бытие и ценности. Саратов, 1997; *Колычев П.М.* Релятивная онтология. СПб., 2006 и др. – Симптоматичен также выход полного перевода на русский язык трудов М. Хайдеггера: *Хайдеггер М.* Бытие и время: пер. с нем. М., 1997 (2006), Ж.-П. Сартра: *Сартр Ж.-П.* Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии: пер. с фр. М., 2000 и Н. Гартмана: *Гартман Н.* К основоположению онтологии: пер. с нем. СПб., 2003.

Показательна в этом плане формулировка А.Ф. Лосева: «Музыка – это философское откровение, а философия – это музыкальный энтузиазм»³⁷¹;

– во-вторых, активизировавшееся выдвижение в музыкознании задач построения единого синтетического знания о музыке³⁷²;

– и, наконец, всё более настойчивое обращение к музыке как средству воспитания, а также прикладному средству, используемому в медицине, на производстве, в спорте и т.д.³⁷³

Сегодня рассуждения о бытийном статусе музыки, по нашему мнению, необходимо вести в контексте *синергетического миропонимания*. В рамках синергетики музыка выступает в качестве развивающейся системы, развитие которой обусловлено последовательным «пробуждением» трёх, образующих её, звуковых уровней: *физико-акустического*, *коммуникативно-интонационного* и *духовно-ценностного*. Важнейший из этих звуковых уровней – *духовно-ценностный*, поскольку именно он,

³⁷¹ Цит. по: Алексею Фёдоровичу Лосеву к 90-летию со дня рождения: Сб. статей. Тбилиси, 1983. С. 5; см. также: *Лосев А.Ф.*: 1) Основной вопрос философии музыки // *Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура*. М., 1991. С. 315-335; 2) *Форма – Стиль – Выражение*. М., 1995.

³⁷² См.: Музыкальная наука: какой ей быть сегодня? // *Советская музыка*. 1988. № 11; 1989. № 1, 2, 5, 8; *Бычков Ю.Н.* Введение в музыкознание. Курс лекций. Тема 1: Задачи курса. Место музыкознания в музыкальной культуре. Его цели и задачи. М., 1999; *Земцовский И.И.* Интонирование как мышление *homo musicans* // *Земцовский И.И.* Из мира устных традиций. Заметки впрок (к 70-летию И.И. Земцовского). СПб., 2006. С. 71-88.

³⁷³ См.: Функциональная светомузыка на производстве, в медицине и в педагогике. Республиканский научно-практический семинар: Тезисы докладов, 22-24 октября 1988 г. Казань, 1988; *Сапрыкина С.Ю.* Проблемы применения функциональной музыки в кабинетах психологической разгрузки (КПР) // *Оздоровление труда в условиях современного производства*. М., 1990. С. 89-99; *Завьялов В.Ю.* Музыкальная релаксационная терапия. Практическое руководство. Новосибирск, 1995; *Петрушин В.И.* Музыкальная психотерапия. Теория и практика. М., 1999; *Менегетти А.* Музыка души. Введение в онтопсихологическую музыкотерапию: пер. с ит. СПб., 1992; *Декер-Фойгт Г.-Г.* Введение в музыкотерапию: пер. с нем. СПб., 2003; *Коджастиров Ю.Г.* Управление физическими упражнениями студентов средствами музыки. М., 1999.

вследствие воплощения личностных качеств человека, обеспечивает ценность музыкального звучания³⁷⁴.

Особенностью современной эпохи (что отмечают многие философы, культурологи) является *кризис духовности*. В музыке это выражается в нивелировании духовно-ценностного уровня звучания и, как следствие, – снижение ценности музыкальных произведений. (Последнее происходит не только в так называемой «лёгкой» музыке, в которой такая ситуация в той или иной степени ещё может быть оправдана, но и в «серьёзной» – академической, где подобная метаморфоза, по определению, невозможна.) Вместе с тем именно полноценное, трёхуровневое, музыкальное звучание – залог положительного воздействия музыки на человека.

В связи со сказанным очевидна потребность в усилении духовного начала в музыке; это усиление возвратит ей утерянное «трёхуровневое величие». Преследуя указанную цель, необходимо направить развитие музыки в противоположную ныне существующей сторону: от аффекта к этосу³⁷⁵.

(Философия музыки: современный этап // Музыка изменяющейся России: Материалы всероссийской научно-практической конференции 16-18 октября 2007 г. Курск: Изд-во КГУ, 2007. С. 26-32)

³⁷⁴ Об этом см.: *Клюев А.С.*: 1) Музыка и жизнь: О месте музыкального искусства в развивающемся мире: Монография. СПб., 1997; 2) Музыка в системе «Природа – общество»: Учебно-методическое пособие. СПб., 2000; 3) *Онтология музыки*. СПб., 2003; 4) *Философия музыки*. СПб., 2004.

³⁷⁵ Известно, что развитие европейской профессиональной музыки разворачивалось от этоса к аффекту, т.е., практически, от духа – к чувству (в смысле: страсти) – см.: *Золтау Д.* Этос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля: пер. с нем. М., 1977; *Шестаков В.П.* От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII в.: Исследование. М., 1975. – Отмеченное движение, по всей видимости, и привело к сегодняшней негативной ситуации в музыке.

ПРОГРАММЫ УЧЕБНЫХ КУРСОВ

ЭСТЕТИКО-ВОСПИТАТЕЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ МУЗЫКОТЕРАПИИ

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Музыкотерапия (лечение музыкой), в конечном счёте, означает применение музыки в целях обеспечения человеку гармонии с миром и самим собой. Таким образом, музыкотерапия служит гармонизации отношений человека: внешних и внутренних, а поскольку гармония – сфера эстетического: совершенного, прекрасного, – эстетизации существования человека. Именно так – как, в целом, эстетическая работа, в общем виде – *эстетическое воспитание*, понимается музыкотерапия в рамках данного курса.

Цель курса: ознакомление слушателей с эстетическим характером музыкотерапевтической деятельности.

Задачи:

- приобщение к историческим достижениям музыкотерапии (от древности до наших дней);
- объяснение механизма музыкотерапевтического воздействия;
- обучение новейшим приёмам и технологиям использования музыкотерапии в различных сферах гуманитарной практики.

Занятия проходят в виде *лекций-тренингов*, органично сочетая в себе теоретические и практические аспекты. Важное значение придаётся «погружению» в музыку: прослушиванию музыкальных произведений различных эпох и стилей, игре на музыкальных инструментах – европейских, азиатских, афро-американских, пению, телесно-ориентированной работе под музыку, спонтанным танцам и пр.

Объём курса: 102 час. (количество часов может варьироваться).

СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

Тема 1. Эстетический смысл музыкальной терапии – (16 час.)

Эстетическая направленность музыкотерапии. Музыкотерапия и гармонизация (сопряжённость: человек-мир-музыка). Здоровье и красота. Важнейшие формы и методы музыкотерапии. Основные формы музыкотерапии: активная и пассивная (рецептивная). Ведущие методы музыкотерапии: индивидуальное и групповое музыкотерапевтическое воздействие. Значение других видов искусства (как связанных с музыкой, например, танца, так и не

связанных с ней, например, живописи, литературы, скульптуры) в музыкотерапевтической практике. Место музыкотерапии в комплексе различных видов терапии.

История развития музыкотерапии (включая древнейший опыт, практику терапевтического использования музыки в древних государствах Юго-Восточной Азии: Индии, Китае, Тибете, Японии, в Древней Греции, и пр.): обзор.

Тема 2. Особенности восприятия музыки человеком: эстетические, психологические и др. аспекты – (12 час.)

Трёхуровневая – телесно-душевно-духовная природа человека. Сложность определения границ тела, души и духа (душа стремится к телу, по Н.О. Лосскому; устремляется к духу, согласно Р. Штайнеру). Важнейшая составляющая человеческой природы, собственно человеческое, – дух. Дух (духовное) и трансцендентное. «Человек – есть животное, которое кормится трансцендентным» (Ж. Маритен).

Подсознание, сознание и сверхсознание (по П.В. Симонову) как три компонента психики человека, соответственно управляющие его телом, душой и духом. Механизм воздействия музыки на подсознание, сознание и сверхсознание.

Человек как субъект творчества. Созидание мира человеком.

Тема 3. Мир в свете музыкальной терапии – (12 час.)

Мир в качестве «жизненной среды» человека. Три уровня мира: лито-, био- и ноосфера. Взаимосвязь уровней человека: тела, души и духа и уровней мира: лито-, био- и ноосферы. Особое значение корреляции дух – ноосфера (пневмосфера, по П.А. Флоренскому): «Научная мысль как планетное явление» – В.И. Вернадский.

Мир как взаимодействие природы (лито- и биосферы) и культуры (ноосферы). Фактор природы в музыкотерапии («дышащее» пространство, возможность сочетания с гидро-, озон- и др. подобными видами терапии, использование «натуральных» звуковых эффектов: плеска воды, шуршания листвы, пения птиц). Роль культуры в музыкотерапии (духовный заряд, мощное интеллектуальное и эмоциональное воздействие, «заражение» творчеством).

Тема 4. Музыка и её терапевтические возможности – (24 час.)

Музыка как звуковое образование, представленное единством трёх слоёв (уровней) звучания: физико-акустического, коммуникативно-интонационного и духовно-ценностного. Связь слоёв звучания музыки с уровнями человека и мира. Порождение этих слоёв средствами музыкальной выразительности: физико-акустического – ритмом, метром, темпом, тембром, динамикой; коммуникативно-интонационного – интонацией; духовно-ценностного – ладом, тональностью, мелодией, гармонией. Терапевтический потенциал музыки с учётом существования её звуковых слоёв и, соответственно, порождающих их выразительных средств.

Характер применения музыкотерапии в социальной сфере (в медицине, на производстве, в спорте, военном деле, педагогической деятельности).

Необходимость «здоровой» музыки в музыкальной терапии: «Экология музыкальной культуры» (Л. Мельникас).

Тема 5. Современные подходы к музыкотерапевтической практике – (38 час.)

Идеи гармонии, красоты, здоровья в музыкально-терапевтических разработках XX – начала XXI вв. Практическое освоение принципов музыкотерапии наиболее ярких современных представителей национальных музыкотерапевтических школ: российской (В.И. Петрушин, С.В. Шушарджан, В.Ю. Завьялов, В.М. Элькин, А.Г. Юсфин), американской (П. Нордофф, К. Роббинс, Д.Дж. Кэмпбелл, С. Гроф), немецкой (Х. Швабе, Г.-Г. Декер-Фойгт), английской (Дж. Алвин), итальянской (А. Менегетти), французской (А. Томатис), швейцарской (В. Кёллер), шведской (А. Понтвик), польской (Е. Галинска), чешской (З. Матейова, С. Машура), китайской (Кунг Тай, Ванг Су-Тонг) и др.

Методические рекомендации по использованию современных достижений в области музыкальной терапии в конкретных ситуациях.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Блаво Р.* Исцеление музыкой. СПб., 2003.

2. *Брусиловский Л.С.* Музыкаотерапия // Руководство по психотерапии. 3-е изд., доп. и перераб. Ташкент, 1985. С. 273-304.
3. *Вольперт И.Е.* Лечение музыкой // Вольперт И.Е. Психотерапия. Л., 1972. С. 146-155.
4. *Ворожцова О.А.* Музыка и игра в детской психотерапии. М., 2004.
5. *Голдмен Дж.* Целительные звуки: пер. с англ. М., 2003.
6. *Гроф С.* Целительный потенциал музыки // Гроф С. Приключения в самопознании. Информационные материалы: пер. с англ. М., 1991. С. 50-61.
7. *Декер-Фойгт Г.-Г.* Введение в музыкаотерапию: пер. с нем. СПб., 2003.
8. *Дьюхерст-Мэддок О.* Целительный звук. Техника самосовершенствования с привлечением музыки и голоса: пер. с англ. М., 1998.
9. *Завьялов В.Ю.* Музыкальная релаксационная терапия. Практическое руководство. Новосибирск, 1995.
10. *Клюев А.С.* Музыкаотерапия: путь к Гармонии // Альманах кафедры эстетики и философии культуры СПбГУ. № 2. СПб., 2007. С. 318-324.
11. Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики: пер. с англ. М., 1995.
12. *Кэмпбелл Д.Дж.* Эффект Моцарта: пер. с англ. Мн., 1999.
13. *Лисицын Ю.П., Жилиева Е.П.* Музыка, пение и танец на службе здоровья // Лисицын Ю.П., Жилиева Е.П. Союз медицины и искусства. М., 1985. С. 27-45.
14. *Менегетти А.* Музыка души. Введение в онтопсихологическую музыкаотерапию: пер. с ит. СПб., 1992.
15. *Назрат Инайят Хан.* Мистицизм звука: пер. с англ. 2-е изд. М., 2002.
16. *Петрушин В.И.* Музыкальная психотерапия. Теория и практика. М., 1999.
17. *Порт Ж.* Музыка как терапия // Cultures. 1975. № 2. С. 103-107.
18. *Пригожин И., Стенгерс И.* Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой: пер. с англ. 6-е изд. М., 2008.
19. *Хакен Г.* Синергетика: пер. с англ. М., 1980.

20. *Шипулин Г.П.* Лечебное влияние музыки // Вопросы современной психоневрологии. Труды института (Ленинградский научно-исследовательский психоневрологический институт им. В.М. Бехтерева). Т. XXXVIII. Л., 1966. С. 289-296.
21. *Шушарджан С.В.* Руководство по музыкотерапии. М., 2005.
22. *Элькин В.М.* Театр цвета и мелодии Ваших страстей. Цветовая психология и психотерапия шедеврами искусства. Гармонизация цветовых программ жизни и Ваши тайные способности. СПб., 2005.
23. *Эндрюс Т.* Сакральные звуки. Книга о преобразующем воздействии Музыки и Слова: пер. с англ. СПб., 2004.
24. *Юсфин А.Г.* Музыка – сила жизни. СПб., 2006.
25. *Яковлев Е.Г.* Эстетическое как совершенное: Избр. работы. М., 1995.

(Программа курса «Эстетико-воспитательный потенциал музыкотерапии» // Развитие потенциала личности в микро- и макросоциуме: Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Оренбург, 30-31 октября 2008 г. Оренбург, 2008. С. 82-85)

СИСТЕМНОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Особенностью современной науки о музыке является её разрозненность, существование в виде отдельных дисциплин (истории и теории музыки, музыкальной эстетики, музыкальной психологии и др.). Вместе с тем, музыка – целостный объект и потому требующий для своего освоения целостного исследовательского «охвата». Такой «охват» предполагает объединение отдельных наук о музыке в единую науку – *системное музыкознание*. С этой наукой (в различных её исторических модификациях) и знакомятся студенты в рамках предлагаемого учебного курса.

Цель курса: формирование у слушателей понимания организационной специфики, а также музыкально-образовательного значения системного музыкознания.

Задачи:

- показ закономерностей исторического развития научных представлений о музыке;
- конституирование движения музыковедческих наук к синтезу в процессе их эволюции;
- подчёркивание роли философии музыки в объединении усилий различных музыковедческих дисциплин в создании системного знания о музыкальном искусстве.

Занятия проводятся в виде лекций и семинаров (на семинарах изучается литература по темам лекций).

Объём курса: 72 час. (34 час. лек. и 38 час. сем.)

СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

Тема 1. Системное музыкознание: общая характеристика – (2 час. лек.; 2 час. сем.)

Музыкальное искусство как многомерное явление. Необходимость «сборки» отдельных «музыкальных знаний» для получения системного знания о музыке. Системное музыкознание – путь к такому знанию.

Синтез наук о музыке как предпосылка системного музыкознания. Роль философии музыки в систематизации музыкознания.

Вопросы системного музыкознания в трудах отечественных и зарубежных исследователей XX–XXI вв. (Б.В. Асафьева, Б.Л. Яворского, Е.В. Назайкинского, В.В. Медушевского, Ю.Н. Холопова, В.Н. Холоповой, И.И. Земцовского, В.С. Ценовой, М.Ш. Бонфельда, Г.А. Орлова; Р. Валлашека, А.П. Мерриама, К. Дальхауза, Х.Г. Эггебрехта, Т. Кнайфа, В. Виоры, Э. Курта, Х. Шенкера)

Тема 2. Научные представления о музыке в эпоху древних государств (Индия, Китай, Греция) – (4 час. лек.; 4 час. сем.)

Определение исторических границ эпохи (III тыс. до н.э.–IV в. н.э.). Особенности музыкальной науки в это время. Включённость научных изысканий, касающихся музыки, в религиозно-философские, нравственно-эстетические и др. «духовные концепты». Два направления музыкальной науки: отыскание путей общения посредством звука, рождающегося в процессе пения или игры на музыкальном инструменте, с Высшими силами и выявление закономерностей звуковой организации музыки. Доминирование первой направленности на Востоке, второй – в Древней Греции.

Древнегреческие учения об этосе, катарсисе, мимесисе. Музыкальные лады. Мусическое и техническое. Концепция «гармонии сфер».

Тема 3. Становление науки о музыке в эпохи европейского Средневековья и Возрождения – (4 час. лек.; 4 час. сем.)

Исторические вехи данных эпох: IV–XIV вв. – европейское Средневековье; XV–XVI вв. – Возрождение. Специфика музыкальной науки в средневековой Европе: акцентирование служения музыки церкви, трактовка музыки как математической дисциплины, входящей в «quadrivium» (наряду с арифметикой, геометрией и астрономией). Музыка и число. Музыка как «наука хорошо модулировать» (Августин). Символика и аллегорика в музыке. Морально-очистительное значение музыкального искусства. Учение о церковных ладах в музыке. Судьба концепции «гармонии сфер». Боэций и его деление музыки на мировую (mundana), человеческую (humana) и инструментальную (instrumentalis).

Своеобразие научных представлений о музыке в эпоху Возрождения. Секуляризация музыкознания. Досуг, развлечение, наслаждение как важные «сюжеты» в сочинениях о музыке. Развитие теоретического музыкознания (разработка учений о музыкальном звуке, ладе, гармонии, контрапункте, консонансе и диссонансе). Первые достижения музыкальной психологии: исследование связи темперамента композитора и «характера» созданного им музыкального произведения (Дж. Царлино), осмысление феномена гения композитора (Глареан). Взаимодействие музыки с другими искусствами. Расцвет музыкального исполнительства и формирование музыкальной педагогики.

Тема 4. Музыкальная наука в XVII–XVIII вв. – (4 час. лек.; 4 час. сем.)

XVII в. – эпоха рационализма, XVIII в. – Просвещение. Предпосылки объединения двух эпох (в историческом аспекте). Своеобразные черты изложения материала в трактатах о музыке XVII столетия: строгость, логичность, «проверенность» математикой. Теория аффектов и её вклад в музыкальную психологию (Р. Декарт). Изучение законов распространения звука, устройства органов слуха, строения музыкальных инструментов – вопросы акустики и механики (М. Мерсенн, А. Кирхер). «Гармония мира» и её отражение в музыке (И. Кеплер). Введение понятия «музыкальный стиль».

XVIII в. и его модель музыкознания. Установка на разумное, ясное, отчётливое. Понятие «эстетический вкус» и его значение в музыкальной жизни. Природа как образец совершенного в музыке. И.В. Гёте и его попытка создания «Учения о звуке». Идеи о музыкальном подражании (И. Маттесон, И. Шейбе, Дж. Хэррис; Е. Булгарис) и зарождение суждений о музыкальном выражении (Х. Шубарт, Д. Уэбб, Дж. Бетти, М. Шабанон). Общность и различие этих взглядов. Констатация связи музыкальной и речевой интонаций (Ж.-Ж. Руссо, Д. Дидро). «Трактат о гармонии» Ж.Ф. Рамо. Проблема таланта и гения композитора (И. Кант). Представления о музыкальном стиле.

Тема 5. Достижения музыкальной науки в первой половине XIX в. – (4 час. лек.; 4 час. сем.)

Романтизм как ведущее направление в культуре. Доминирование чувства, сердечности, душевности. Значение «внутреннего измерения» человека. Интерпретация музыки в качестве искусства выражения (Л. Тик, В.-Г. Вакенродер, Ав. и Фр. Шлегели, Г.В.Ф. Гегель, Ф.-Ж. Фетис; В.Ф. Одоевский). Роль личности в музыкальном творчестве. Расцвет мемуаристики (Г. Берлиоз, К.-М. фон Вебер; М.И. Глинка). Культ гения. Музыка как «мировая воля» (А. Шопенгауэр), «уравнение мира в целом» (Новалис), «образ жизненного» (И.В. Риттер), «звукожизнь» (К.К.Ф. Краузе). Музыка и язык. Синтез искусств. «Произведение искусства будущего» (Р. Вагнер). Романтическая гармония и её кризис. Развитие исполнительства и, на этой основе, – науки об исполнительском искусстве (Ф. Лист, С. Тальберг, Н. Паганини).

Интерес к музыкальному фольклору. Формирование национальных музыкальных школ (Польша, Венгрия, Германия, Франция, Россия и др.).

Тема 6. Музыкальная наука во второй половине XIX в.: стремление к системности – (4 час. лек.; 4 час. сем.)

Эпоха позитивизма. Акцент на объективном в анализе музыкально-художественных явлений. Завершение формирования национальных музыкальных школ. Расцвет российской школы. Идеи реализма, народности, «правды жизни» в русской музыке (В.В. Стасов, А.Н. Серов, Г.А. Ларош). Музыка и слово. Музыка и драматический театр. Э. Ганслик и его понимание музыки как «звукового калейдоскопа». «Дионисийское» и «аполлоническое» в музыке (Ф. Ницше). «Борьба» за индивидуальность и самобытность в музыкальном искусстве (П. Дюка).

Успехи музыкальной науки: музыкальной психологии, социологии музыки, исторического музыкознания. Появление новой музыковедческой дисциплины: музыкально-психологической эстетики (А.А. Неустроев). Становление музыкальной этнографии. «Tonpsychologie» К. Штумпфа и её историческое значение. Рождение первых учений о происхождении музыки: от эмоциональной окраски речи (Г. Спенсер), любовных

зовов животных (Ч. Дарвин), ритмов трудовых процессов (К. Бюхер) и других. Опыт систематизации музыкознания (Х. Риман).

Тема 7. Новый уровень системности музыкознания в первой половине XX в. – (6 час. лек.; 8 час. сем.)

Модернизм. Поиск новых приёмов и средств музыкальной выразительности. Эксперимент. Эпатаж. Авторские принципы музыкального творчества (А. Шёнберг, А. Веберн, Ч. Айвз, О. Мессиан, П. Хиндемит; А.Н. Скрябин, И.Ф. Стравинский). Сближение музыкознания с естествознанием. Разработка понятий «звуковое вещество» (Б.В. Асафьев), «метротектонизм» (Г.Э. Конюс), «энергетизм» (Э. Курт). «Паломничество» на Восток. Идеи космизма и универсализма. Актуализация космологической модели «гармонии сфер» (Р. Штайнер).

Развитие философии музыки (Н.О. Лосский, А.Ф. Лосев, Б.В. Асафьев, К.Р. Эйгес, А.С. Ирисов, А.П. Сребрянский, Н.К. Метнер, А.Н. Скрябин; В. Дильтей, Ф. Бузони). Создание музыкально-теоретических систем: интонационная теория (Б.В. Асафьев), теория ладового ритма – музыкального мышления (Б.Л. Яворский), гармоническая редукция (Х. Шенкер). Оригинальные идеи в области теории музыкально-исполнительского искусства (К.А. Мартинсен).

Тема 8. Системное музыкознание во второй половине XX – начале XXI вв. – (6 час. лек.; 8 час. сем.)

Деление исторического времени на два этапа: пост- (вт. пол. XX в.) и постпост- (начало XXI в.) модернизм. Общая особенность этих этапов: игровой характер культуры (в том числе – музыкальной), превалирование массовых форм и жанров музыкального творчества. Усиление темы Востока. Мистика. Магия. Медитативные техники: Дж. Кейдж, Ф. Гласс, К. Штокхаузен; С.А. Губайдулина, С.А. Белимов, Э.Н. Артемьев.

Стремление к синтезу наук о музыке. Появление новых отраслей музыкознания: сонологии культуры (Дж.К. Михайлов), музыкальной археологии (С.Н. Бибииков), музыкальной психофизиологии (В.Г. Мозгот), музыкальной семиотики (С.М. Мальцев), музыкальной интерпретологии (Н.П. Корыхалова), орнитомузыковедения (П. Сёке). Достижения техники (прежде

всего – электроники) и их влияние на музыкально-творческий процесс. Музыка и экология. Музыка и проблемы глобализма, ноосферизма.

Увеличение потока работ по философии музыки (В.Г. Лукьянов, Р.А. Тельчарова-Куренкова, Т.А. Апинян, Т.П. Самсонова, М.С. Уваров, Т.В. Чередниченко, И.А. Герасимова, Л.П. Зарубина, Д.И. Бахтизина; Р. Ингарден, Н. Гартман, Т. Адорно, С. Лангер, К. Леви-Стросс, Д. Лукач, З. Лисса, В. Цукеркандль, Г. Эпперсон, Дж. Хоаглунг, П. Киви и др.).

Перспективы развития системного музыкознания.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Адорно Т.* Философия новой музыки: пер. с нем. М., 2001.
2. Античная музыкальная эстетика. М., 1960.
3. *Бонфельд М.Ш.* Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства: Монография. СПб., 2006.
4. *Гартман Н.* Слои музыкального произведения // Гартман Н. Эстетика: пер. с нем. Киев, 2004. С. 255-274.
5. *Золтаи Д.* Этнос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля: пер. с нем. М., 1977.
6. *Ингарден Р.* Музыкальное произведение и вопрос его идентичности // Ингарден Р. Исследования по эстетике: пер. с польск. М., 1962. С. 403-570.
7. *Клюев А.С.* Будущее музыкознания // Клюев А.С. Философия музыки. Избранные статьи и материалы. СПб., 2008. С. 120-121.
8. *Клюев А.С.* Философия музыки. 2-е изд., испр. и перераб. СПб., 2010.
9. *Лангер С.* Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства: пер. с англ. М., 2000.
10. *Лосев А.Ф.* Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Форма – Стиль – Выражение. М., 1995. С. 405-602.
11. *Лукач Д.* Музыка // Лукач Д. Своеобразие эстетического: пер. с нем.: В 4 т. Т. 4. М., 1987. С. 5-72.
12. *Маркус С.А.* История музыкальной эстетики: В 2 т. М., 1959, 1968.

13. *Медушевский В.В.* Интонационная форма музыки. М., 1993.
14. Музыкальная культура Древнего мира: пер. с нем., фр. М., 1937.
15. Музыкальная наука, какой ей быть сегодня // Советская музыка. 1988. № 11; 1989. № 1, 2, 5, 8.
16. Музыкальная эстетика Германии XIX в.: В 2 т. Антология. М., 1981, 1982.
17. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. М., 1966.
18. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII вв. М., 1971.
19. Музыкальная эстетика России XI–XVIII вв. М., 1973.
20. Музыкальная эстетика стран Востока. М., 1967.
21. Музыкальная эстетика Франции XIX в. М., 1974.
22. *Назайкинский Е.В.* Звуковой мир музыки. М., 1988.
23. *Орлов Г.А.* Древо музыки. 2-е изд., испр. СПб., 2005.
24. *Соколов А.С.* Введение в музыкальную композицию XX в.: Учебное пособие. М., 2004.
25. *Тельчарова-Куренкова Р.А.* Введение в феноменологию музыки. М.; Владимир, 1991.
26. *Холопов Ю.Н., Кириллина Л.В., Кюрегян Т.С., Лыжов Г.И., Поспелова Р.Л., Ценова В.С.* Музыкально-теоретические системы: Учебник. М., 2006.
27. *Чередниченко Т.В.* Тенденции современной западной музыкальной эстетики. К анализу методологических парадоксов науки о музыке. М., 1989.
28. *Шестаков В.П.* От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII в.: Исследование. М., 1975 (2-е изд. – 2010).
29. *Ното musicus:* Альманах музыкальной психологии. М., 1994, 1995, 1999, 2001.

(Программа курса «Системное музыкознание» // Современные художественно-педагогические технологии в образовательном процессе школы и вуза: Материалы Всероссийской научно-практической конференции, Нижний Тагил, 7 апреля 2011 г. Нижний Тагил: НТГСПА, 2012. С. 47-52)

МЕТОДОЛОГИЯ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Современное музыкальное образование остро нуждается в методологии, т.е. определении своих фундаментальных принципов и установок. В настоящее время разработана общая методология научного анализа, которая может быть приложена и к современному музыкальному образованию: *синергетическая*, опирающаяся на постулаты новейшей науки – синергетики. Согласно синергетике, любое явление в мире представляет собой развивающуюся, эволюционирующую систему. В этом смысле, с точки зрения синергетики, современное музыкальное образование – развивающаяся сложная система: полисистема.

Цель курса: освоение слушателями базовых принципов и установок современного музыкального образования как полисистемы.

Задачи:

- утверждение полисистемности современного музыкального образования;
- выявление наиболее существенных проблем музыкального образования;
- обозначение путей совершенствования музыкально-образовательной работы;
- демонстрация значения музыкального образования в оптимизации социокультурных процессов XXI века.

Занятия проводятся в виде лекций и семинаров (по темам лекций).

Объём курса: 72 час. (34 час. лек. и 38 час. сем.)

СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

Тема 1. К определению понятия «методология» – (2 час. лек.; 2 час. сем.)

Актуализация интереса к вопросам методологии в современной науке. Трудности в определении статуса методологии. Разработки в сфере методологии науки (В.Н. Садовского, Г.П. Щедровицкого, А.М. Новикова и Д.А. Новикова; М. Вебера, И. Лакатоса, П. Фейерабенда). Значение работ отечественных учёных. Выделение

ими четырёх уровней методологического «конструкта»: философского, общенаучного, конкретно-научного, технологического. Недостатки подхода. Необходимость единой методологии. Синергетика и её значение для создания единой методологии.

Тема 2. Методология современного музыкально-образовательного процесса в синергетическом освещении – (6 час. лек.; 8 час. сем.)

2.1. Синергетический подход к методологии музыкального образования – (2 час. лек.; 4 час. сем.)

Синергетика как наука о системно-эволюционном развитии мира (и человека). Общая характеристика систем. Свойства систем. Классификация. Ранги систем. Эмерджентность. Важнейшие параметры систем с позиции синергетики (открытость, динамичность, иерархичность). Наиболее фундаментальные труды на эту тему (Г. Хакена, И. Пригожина; Е.Н. Князевой и С.П. Курдюмова, Г.Г. Малинецкого).

Особенности применения синергетики в гуманитарной сфере: учитывание творческой природы человека, своеобразия её проявлений в контексте различных видов человеческой деятельности (в частности, – музыкально-педагогической). Известные исследования, посвящённые данной проблематике (В.П. Бранского, В.Г. Буданова, И.А. Евина).

2.2. Концепция методологии музыкального образования Э.Б. Абдуллина и его школы в свете синергетики – (4 час. лек.; 4 час. сем.)

Существующий опыт разработки методологии музыкального образования. Приоритет России в этой сфере. Научные идеи Э.Б. Абдуллина и его школы: определение уровней методологии музыкального образования, их разработка, утверждение специфической области исследования – методологической культуры педагога-музыканта. Наиболее значимые научно-методические достижения школы Э.Б. Абдуллина (создание учебников, учебных пособий, программ и др.). Роль учебного пособия И.А. Знаменской «Методология педагогики музыкального образования (музыковедческий аспект)».

Тема 3. Современное музыкальное образование как полисистема – (4 час. лек.; 6 час. сем.)

3.1. Структура современного музыкального образования – (2 час. лек.; 2 час. сем.)

Полисистемность современного музыкального образования. Образующие его системы. Характеристика этих систем. Их свойства, классификация. Подразделение систем на организационные (по типу музыкально-образовательных учреждений), содержательные (с точки зрения специфики учебного материала, а также программного обеспечения) и коммуникативные (в аспекте характера межличностных отношений, имеющих место в процессе учебной работы) в качестве важнейшего принципа классификации. Взаимодействие систем. Система «Личность преподавателя музыки – Личность учащегося» как ядро полисистемы музыкального образования.

Своеобразие профессионального и общего музыкального образования: установка на последовательное, целенаправленное музыкальное образование в профессиональных учебных заведениях и, в целом, культурно-развивающее – в общих.

3.2. Пути совершенствования современной музыкально-образовательной деятельности – (2 час. лек.; 4 час. сем.)

Негативные черты современного музыкального образования: консерватизм, авторитарность. Способы их преодоления: «оживление» учебного материала, изменение образовательной среды (за счёт активизации деятельности учащихся).

Важнейшие современные научные и научно-методические разработки в области музыкального образования (Д.Б. Кабалевского, Л.А. Баренбойма, Н.А. Терентьевой, Л.А. Рапацкой, А.С. Базикова, Г.М. Цыпина, И.С. Аврамковой, Р.Г. Шитиковой, А.И. Щербаковой).

Тема 4. Содержание музыкального образования – (6 час. лек.; 6 час. сем.)

4.1. Разработка проблемы содержания музыкального образования в современной науке – (2 час. лек.; 2 час. сем.)

Исключительная значимость проблемы. Недостаточная её разработка в современной науке. Сохраняющаяся традиция понимания содержания музыкального образования как ориентации

учебного процесса на приобретение учащимися определённых знаний, умений и навыков. Позитивный прорыв в изучении данного вопроса: введение аспекта «Проблематизация содержания музыкального образования» в учебно-методический комплект «Музыкальное искусство для начальной школы...», подготовленный Л.В. Школяр, В.О. Усачёвой и В.А. Школяр.

4.2. Содержание музыкального образования: синергетическая модель – (4 час. лек.; 4 час. сем.)

Синергетический подход: рассмотрение содержания музыкального образования как системного знания о музыке – результата объединения отдельных знаний о музыкальном искусстве, полученных различными науками: историей и теорией музыки, музыкальной психологией, музыкальной педагогикой и др. Перспективность подключения с этой целью новых «музыкацентрированных» дисциплин (музыкальной археологии, музыкальной психофизиологии, биомузыковедения и пр.).

Философия музыки в качестве системообразующего знания о музыке и, следовательно, – содержания музыкального образования. Труды по философии музыки (А.Ф. Лосева; Н. Гартмана, Р. Ингардена, Д. Лукача, Т. Адорно).

Тема 5. Формы и методы музыкально-образовательной работы – (4 час. лек.; 4 час. сем.)

5.1. Формы музыкального образования – (2 час. лек.; 2 час. сем.)

Определение формы. Особенности форм музыкально-образовательной деятельности. Типы форм. Их классификация. Важнейшие формы: аудиторная – неаудиторная; коллективная – индивидуальная. Новые формы музыкально-образовательной работы, связанные с использованием технических средств «последнего поколения»: компьютера, сети Интернет, спутниковой связи и пр. Дистанционное музыкальное образование как наиболее значительная из этих форм. Её «плюсы» и «минусы» (работы на эту тему О.В. Воробьёвой, Е.А. Цымбалюк, Т.В. Цареградской; Чун Су Чжин).

5.2. Методы музыкального образования – (2 час. лек.; 2 час. сем.)

Характеристика метода. Специфика методов музыкального научения. Типы. Классификация. Наиболее универсальные методы: наглядность, описательность, игра. Предложение новых методов: моделирования художественно-творческого процесса (Л.В. Школяр), создания композиций (Л.В. Горюнова), сочинения сочинённого (В.О. Усачёва). Музыкотерапия как метод музыкальной педагогики. Научно-практические конференции на тему: «Музыкотерапия в музыкальном образовании» (Санкт-Петербург, 2008, 2009, 2010) и их итоги.

Музыкально-воспитательные техники (приёмы) музыкального образования. Работа В.П. Матониса «Музыкально-эстетическое воспитание личности»: основные положения.

Тема 6. Функции музыкального образования – (4 час. лек.; 4 час. сем.)

**6.1. Функции музыкального образования:
общий взгляд – (2 час. лек.; 2 час. сем.)**

Представление о функциях. Наиболее значимые функции музыкального образования: познавательная, воспитательная, ценностно-ориентационная, коммуникативная, оздоровительная, культуросозидательная. Культуросозидательная функция, выступающая в качестве синтеза всех имеющихся функций. Особая роль данной функции: обеспечение формирования музыкальной культуры личности (как части общей духовной культуры, по Д.Б. Кабалевскому), являющегося целью музыкального образования.

**6.2. Формирование музыкальной культуры личности как
цель музыкального образования – (2 час. лек.; 2 час. сем.)**

Природа музыкальной культуры личности. Музыкальная культура как единство музыкального сознания и музыкальной деятельности человека (Р.А. Тельчарова-Куренкова). Структура музыкального сознания: музыкальная потребность, музыкальное чувство, музыкальные взгляды и суждения, музыкальный вкус, музыкальный идеал. Музыкальное сознание и бессознательное (А.В. Торопова). Виды музыкальной деятельности: сочинение музыки, её исполнение и слушание («триада», Б.В. Асафьев). Возможность рассмотрения других занятий человека музыкой в качестве музыкальной деятельности (например, мышления о музыке – Ю.Н. Холопов).

Тема 7. Современное музыкальное образование в изменяющемся мире – (8 час. лек.; 8 час. сем.)

7.1. Специфика музыкально-образовательной работы в современной России – (4 час. лек.; 4 час. сем.)

Современные тенденции в российском музыкальном образовании: пересмотр устоявшихся стереотипов, стремление к инновациям (в том числе – в области компьютерных технологий), гуманистическая направленность. Создание новых обучающих программ (авторы: Ю.М. Черник, Т.И. Науменко и В.В. Алеев; Г.С. Ригина, и др.).

Освоение зарубежного и отечественного исторического наследия в области теории музыкального образования. Ассимиляция трудов зарубежных теоретиков и практиков музыкального образования XX–XXI вв. (Э. Жак-Далькроза, К. Орфа, З. Кодая, Дж. Мэрселла, С. Судзуки, П. ван Хауве, Р.М. Шейфера).

Формирование национальных и региональных музыкально-образовательных школ в России.

7.2. Современное музыкальное образование в условиях глобализации – (4 час. лек.; 4 час. сем.)

Идеи глобализма (К. Поппер), глобального эволюционизма (Н.Н. Моисеев), ноосферизма (В.И. Вернадский, А.И. Субетто), космизма (К.Э. Циолковский, А.Л. Чижевский) и их отражение в современной музыкально-образовательной практике. Проблемы гражданской, этнической, личностной идентичности, толерантности, интеркультуральности в музыкальном образовании. Принцип инклюзивного образования и его применение в музыкально-образовательном процессе. Музыкальное образование и будущее человечества.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абдуллин Э.Б.* Методологический анализ проблем музыкальной педагогики в системе высшего образования: Учебное пособие / Под ред. В.А. Сластёнина. М., 1990.
2. *Абдуллин Э.Б., Николаева Е.В.* Теория музыкального образования: Учебник для вузов. М., 2004.
3. *Асафьев Б.В.* Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. 2-е изд. Л., 1973.

4. *Баренбойм Л.А.* Размышления о музыкальной педагогике // Баренбойм Л.А. За полвека: очерки, статьи, материалы. Л., 1989. С. 157-292.
5. *Знаменская И.А.* Методология педагогики музыкального образования (музыковедческий аспект): Учебное пособие. 2-е изд., испр. и доп. Таганрог, 2007.
6. *Кабалевский Д.Б.* Музыка и музыкальное воспитание. Статьи и выступления разных лет. М., 1984.
7. *Клюев А.С.* Музыкальное образование в условиях глобализации социума // Образование в условиях глобализации социума: альтернативы, тенденции, перспективы: Материалы региональной научной конференции, посвящённой 10-летию юбилею филиала РГПУ им. А.И. Герцена в г. Волхове. СПб., 2008. С. 49-54.
8. *Клюев А.С.* О возможности использования музыкотерапии в музыкальном образовании // Музыка изменяющейся России: Материалы всероссийской научно-практической конференции 16-18 октября 2007 г. Курск, 2007. С. 181-189.
9. *Лакатос И.* Избранные произведения по философии и методологии науки: пер. с англ. М., 2008.
10. *Матонис В.П.* Музыкально-эстетическое воспитание личности. Л., 1988.
11. Методология педагогики музыкального образования (Научная школа Э.Б. Абдуллина): Сб. научных статей / Под науч. ред. Э.Б. Абдуллина. М., 2007.
12. Методология педагогики музыкального образования: Учебник для вузов / Под ред. Э.Б. Абдуллина. 2-е изд., испр., доп. М., 2006.
13. Музыкотерапия в музыкальном образовании: Материалы Первой Всероссийской научно-практической конференции 5 мая 2008 г., Санкт-Петербург / Науч. ред. и сост. А.С. Клюев. СПб., 2008.
14. *Новиков А.М., Новиков Д.А.* Методология научного исследования. М., 2010.
15. *Пригожин И., Стенгерс И.* Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой: пер. с англ. 6-е изд. М., 2008.
16. Синергетика и образование. М., 1997.
17. Синергетика и учебный процесс. М., 1999.

18. *Тельчарова-Куренкова Р.А.* Музыка и культура: личностный подход. М., 1986.
 19. *Терентьева Н.А.* История и теория музыкальной педагогики и образования: Учебное пособие: В 2 ч. СПб., 1994.
 20. *Торопова А.В.* Музыкальная психология и психология музыкального образования: Учебное пособие. 2-е изд., испр. и доп. М., 2008.
 21. *Фейерабенд П.* Избранные труды по методологии науки: пер. с англ. и нем. М., 1986.
 22. *Хакен Г.* Синергетика: пер. с англ. М., 1980.
 23. *Хакен Г.* Тайны природы. Синергетика: учение о взаимодействии: пер. с нем. М.; Ижевск, 2003.
- (Программа курса «Методология современного музыкального образования» // Музыкально-компьютерные технологии в образовании: Учебное пособие. СПб.: Изд-во «Союз художников», 2010. С. 56-66)*

СОДЕРЖАНИЕ

Статьи

1. Музыкальное искусство как звуковое явление.....	4
2. Музыка как модель мироздания.....	23
3. Музыкальное искусство в человеческом измерении.....	39
4. Музыкальное искусство как система.....	54
5. О месте музыки в системе искусств.....	66
6. О механизме саморазвития музыки.....	72
7. Что такое музыка с точки зрения синергетики.....	84
8. Функции музыки.....	91
9. Таинство музыки: об опыте решения фундаментальных проблем музыкознания в зарубежной музыкальной науке.....	100
10. О путях развития музыки в XXI веке.....	106
11. Музыка в свете психоанализа (к истории вопроса).....	117
12. Ещё раз о взаимосвязи формы и содержания музыкального произведения.....	128

Тезисы. Сообщения

1. Онтология музыки: опыт постановки проблемы.....	140
2. О месте музыки в структуре бытия.....	144
3. Музыкальное искусство в синергетическом освещении.....	146
4. Музыка и эволюция.....	148
5. Будущее музыкознания.....	150
6. О золотом сечении в музыке.....	152
7. О возможностях диалога между музыкой и природой.....	156
8. Проблема воздействия музыки на организм человека.....	158
9. Вариации на тему С. Лангер, или О философском основании музыкотерапии.....	160
10. Музыкалотерапия: путь к Гармонии.....	163
11. Музыкалотерапия и её значение в современной культуре.....	168
12. Философия музыки: современный этап.....	172

Программы учебных курсов

1. Эстетико-воспитательный потенциал музыкотерапии.....	176
2. Системное музыкознание.....	181
3. Методология современного музыкального образования.....	188

Научное издание

Клюев Александр Сергеевич

МУЗЫКА. ФИЛОСОФИЯ. СИНЕРГЕТИКА
Сборник

ЦНИТ «АСТЕРИОН»

Заказ № 124 Подписано в печать 10.05.2012. Бумага офсетная.
Формат 60x84¹/₁₆. Объём 12,5 п.л. Тираж 300 экз. (1-й завод 1–50)
Санкт-Петербург, 191015, а/я 83, тел. /факс (812) 275-73-00, 970-35-70
asterion@asterion.ru