

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 гармонии¹; 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 – пифагорейцев². Роль числа у пифагорейцев раскрывается в результате следующих рассуждений.

¹ 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.

² См.: *Золтаи Д.* Этос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля: пер. с нем. М., 1977; *Лосев А.Ф.* Античная музыкальная эстетика // Античная музыкальная эстетика. М., 1960. С. 11-116; *Шестаков В.П.*: 1) Гармония как эстетическая категория. Учение о гармонии в истории эстетической мысли. М., 1973; 2) От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII 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 ($27/9 = 3/1$)»³. Очевидно, что при таком понимании и музыка, и мир, образом которого она является, обладают упорядоченностью, соразмерностью, организованностью⁴.

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

³ Лосев А.Ф. Античная музыкальная эстетика. С. 44.

⁴ 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 закономерности⁵, можно сказать, что и человеческая, и инструментальная музыка, в интерпретации Боэция, также имеют отношение к «гармонии сфер»⁶.

Таким образом, действительно, в учении Боэция рассматриваемый нами мотив осознания музыки находит дальнейшее своеобразное развитие⁷.

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

⁵ 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.

⁶ 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*.

⁷ 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... модулирует⁸ 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»⁹. Под искусственной же он понимал ту, «которая изобретена искусством и человеческим умом и которая осуществляется посредством каких-либо инструментов»¹⁰.

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

⁸ 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.*

⁹ Цит. по: *Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. М., 1966. С. 190.*

¹⁰ 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)¹¹. 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 целом¹².

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

¹¹ 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).

¹² 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».¹³

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 – искусственной¹⁴, полагая, что естественную музыку должны изучать учёные (мировую – математики, человеческую – физики), а искусственную – музыканты-практики¹⁵.

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

¹³ 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.

¹⁴ 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).

¹⁵ 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...»¹⁶.

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»¹⁷. И второе – учёт собственно звуковой материи музыки, трактовка музыкального искусства как искусства звучащего числа. «Предметом её (музыки. – *А.К.*), – утверждает Царлино, – является... звучащее число»¹⁸. Нельзя не признать, что отмеченные нововведения Царлино, безусловно, явились знаком дальнейшего становления рассматриваемой нами идеи изучения музыки¹⁹.

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

¹⁶ Цит. по: Эстетика Ренессанса. Антология: В 2 т. Т. 2. М., 1981. С. 603.

¹⁷ Там же. С. 605.

¹⁸ Там же. С. 613.

¹⁹ 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...»²⁰.

«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...»²¹.

²⁰ Цит. по: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII вв. М., 1971. С. 184-185.

²¹ 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) существами²².

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. Шопенгауэр²³.

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»²⁴.

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 –

²² См.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII вв. С. 357.

²³ В известной степени развитию этой идеи способствовали также Новалис, Шеллинг и даже Гегель.

²⁴ Цит. по: Эстетика немецких романтиков: Сб. М., 1987. С. 183.

тон, точно так, как уже каждый из наших тонов есть система тонов»²⁵.

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 Риттера²⁶. 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»²⁷.

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

²⁵ Цит. по: Музыкальная эстетика Германии XIX в. Антология: В 2 т. Т. 1. М., 1981. С. 337.

²⁶ В этом обобщающем движении мысли Шопенгауэра мы вновь встречаемся с проявлением *синергетических закономерностей* в развитии представлений о музыке.

²⁷ 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. Сенковский²⁸.

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...»²⁹.

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,

²⁸ 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 пронизательности 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).

²⁹ 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”»³⁰. 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...»³¹.

Развитие взглядов на музыку как «гармонию сфер» в XX столетии, с точки зрения двух отмеченных подходов, бесспорно, явилось важной вехой дальнейшего становления осмысляемой нами идеи постижения музыкального искусства³².

³⁰ *Godwin J. The Revival of Speculative Music // The Musical Quarterly. 1982. Vol. 68. No 3. P. 374.*

³¹ *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.**

³² 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)³³.

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

³³ 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.)³⁴.

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.³⁵

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

³⁴ 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.

³⁵ 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 музыки³⁶. Проследуем за теоретическими построениями учёного.

Как полагает А.Ф. Лосев, «музыка есть искусство *времени*, и музыкальная форма есть, прежде всего, *временная форма*»³⁷. Но что такое время, задаётся вопросом учёный. Время, по Лосеву, «есть становление числа... только повторение числа, воплощение и осуществление числа, подражание числу»³⁸. В связи с этим «жизнь чисел – вот сущность музыки», – утверждает философ³⁹. 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*»⁴⁰. 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

³⁶ Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Форма – Стиль – Выражение. М., 1995. С. 261.

³⁷ Там же. С. 512.

³⁸ Там же. С. 525.

³⁹ Там же. С. 467.

⁴⁰ 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»⁴¹.

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»⁴².

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

⁴¹ 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*).

⁴² 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)