

А. С. Клюев
Онтология
Музыки



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

А.С. Ключев

ОНТОЛОГИЯ МУЗЫКИ

Санкт-Петербург
2010

УДК 78.03
ББК 85.31
К52

Рецензенты:

д-р филос. наук *М.С. Уваров* (СПбГУ);
д-р иск. *В.П. Коннов* (РГПУ им. А.И. Герцена)

К52 **Клюев А.С.** Онтология музыки. 2-е изд., испр. и перераб. /
А.С. Клюев. – СПб.: ИД «Петрополис», 2010. – 125 с.

ISBN 5-288-03296-3

В работе исследование онтологических начал музыкального искусства осуществляется с позиции синергетического мировидения. Важными аспектами исследования являются обнаружение предпосылок возникновения музыки как эволюционирующей системы, соотнесение музыкального искусства и музыкального произведения, анализ звуковой материи музыкального произведения.

Книга предназначена философам, культурологам, музыковедам, музыкантам, а также всем, кого интересуют вопросы бытийных оснований музыки.

1-е изд. – СПб., 2003.

© Клюев А.С., 2010

ISBN 5-288-03296-3

ВВЕДЕНИЕ

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.¹ Вместе с тем в настоящее время проблема природы – онтологии – музыки приобрела особо значимый, насущный характер.² 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, музыки;³ при этом любопытно отметить,

¹ 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.

² 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; *Зарубина Л.П.* Философия и музыка: Учебное пособие. Челябинск, 2002; *Бахтизина Д.И.* Бытие и духовность музыки. Уфа, 2008; *Апинян Т.А.* Музыка в контексте истории философии: между универсумом и человеком. Метафизические размышления о музыке: Учебное пособие. СПб., 2008; *Адорно Т.* Философия новой музыки: пер. с нем. М., 2001 и др.

³ 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

что сама музыка зачастую трактуется как специфический способ философствования, в том числе о бытийных основаниях человека, культуры. Показательна в этом плане формулировка А.Ф. Лосева: «Музыка – это философское откровение, а философия – это музыкальный энтузиазм»;⁴

– во-вторых, активизировавшееся выдвижение в музыкознании задач построения единого синтетического знания о музыке;⁵

– 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.⁶

В контексте возросшего значения проблемы «онтологических координат» музыки мы предлагаем свой подход к её решению. Он заключается в рассмотрении музыки *во всём богатстве её*

онтологии: пер. с фр. М., 2000 (2009) и Н. Гартмана: *Гартман Н.* К основоположению онтологии: пер. с нем. СПб., 2003.

⁴ 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.

⁵ 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; *Корнелюк Т.А.* Музыкознание как открытая система: опыт постановки проблемы (на материале отечественной музыкальной науки). Автореф. канд. дис. Новосибирск, 2007; *Краёва А.Г.* Музыкознание как эпистемический феномен. Автореф. канд. дис. Ульяновск, 2008.

⁶ 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.

сущностных характеристик: как целостного системно-эволюционирующего образования. Методологической основой подхода выступило системно-эволюционное – синергетическое – мировидение.⁷

⁷ Об этом мировидении см.: *Хакен Г.* Синергетика: пер. с англ. М., 1980; *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) Синергетика как новое мировидение: диалог с И. Пригожиным // Вопросы философии. 1992. № 12. С. 3-20; 2) Законы эволюции и самоорганизации сложных систем. М., 1994 и др. – То, что *синергетика является онтологическим учением*, подчёркивают многие авторы. Например, 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.)

Глава 1. ОНТОЛОГИЧЕСКИЙ/ СИСТЕМНО-ЭВОЛЮЦИОННЫЙ ПОДХОД К АНАЛИЗУ МУЗЫКИ

§ 1. Об онтологическом статусе искусства

В наши дни всё заметнее проявляется интерес к онтологическому статусу искусства.⁸ Полагаем, что наибольший «эффект» в его постижении, в конечном счёте связанном с определением места искусства в структуре мира, может быть достигнут, если данное определение будет осуществляться с позиции синергетики.⁹

Синергетика исследует вопросы самоорганизации систем на всех уровнях эволюционирующей материи по принципу: «неживая» («мёртвая») – «живая» – социокультурная, человеческая. Отличительной особенностью системы, находящейся на последующем уровне эволюции материи, от существующей на предыдущем, является более совершенная в качественном отношении организация этой системы (обусловленная интеграцией, упорядоченностью и т.д. элементов, входящих в систему предыдущего уровня).

Поскольку таким образом, как справедливо утверждают Е.Н. Князева и С.П. Курдюмов, «синергетика устанавливает мостики между мёртвой и живой природой, между целесообразностью поведения природных систем и разумностью человека, между

⁸ 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. Онтология искусства // Эстетический опыт и эстетическая культура. М., 1992. С. 27-30; Волошинов А.В. Онтология красоты и математические начала искусства: Автореф. докт. дис. М., 1993; Онтологизм искусства на рубеже веков. Саранск, 2000; Онтология искусства: Сб. научных статей. Екатеринбург, 2005; Николин И.В. Онтологическая специфика кинореальности: Автореф. канд. дис. Омск, 2007; Столетов А.И. Онтология художественного творчества: Автореф. докт. дис. Уфа, 2009; Димитрин Д.С. Онтологическое и онтическое в искусстве: Монография. Магнитогорск, 2009 и др. – Такое положение естественно ввиду актуализации онтологической проблематики вообще.

⁹ В полном согласии с осознанием сегодня синергетики как онтологического учения.

процессом рождения нового в природе и креативностью человека»,¹⁰ можно сказать, что синергетика позволяет нам «увидеть» мир в его системно-эволюционном саморазвёртывании. Причём в силу того, что указанное системно-эволюционное развёртывание мира осуществляется как сложный многомерный и нелинейный процесс, *возможно его различное теоретическое моделирование.*

В качестве подтверждения сказанному сошлёмся на мысль основоположника теории систем Л. фон Берталанфи, высказанную им ещё в 60-х гг.: один из важных аспектов современного развития научной мысли состоит в том, что «мы более не признаём существования уникальной и всеохватывающей картины мира». Все научные построения суть модели, представляющие определённые аспекты или стороны реальности. «Различные теории систем... являются моделями различных аспектов мира. Они не исключают друг друга и часто сочетаются при их использовании... Это, конечно, не исключает, а скорее предполагает возможность последующих синтезов, в которые войдут и будут объединены различные современные исследования целостности и организации».¹¹

¹⁰ Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Синергетика как новое мировидение: диалог с И. Пригожиным // Вопросы философии. 1992. № 12. С. 18.

¹¹ Берталанфи Л. фон. Общая теория систем – критический обзор // Исследования по общей теории систем: пер. с англ. и польск. М., 1969. С. 32. – О том, что именно такая, нарисованная нами, синергетическая картина мира может лежать в основе онтологических представлений, в частности в области искусства, недвусмысленно свидетельствует А.Г. Митрофанов. Как утверждает учёный, «природа есть видоизменяющаяся материя. Видоизменение – это саморазвитие и самоорганизация материи, а на языке философии – это откristаллизованная динамика развития объективной реальности. Всё остальное знание, добытое Субъектом и привнесённое им в научное мировоззрение, в процессе ретроспекции должно быть переосмыслено через призму онтологии, а это означает, что необходимо стремиться понять тот путь, которым одна и та же категория – материя – превращалась в конкретное знание, и то, как это знание без ущерба для его количественной стороны может быть качественно переосмыслено при воссоздании представления о единой самоорганизующейся материи – Природе как таковой» (Митрофанов А.Г. Онтологическая вакуум-субстанциональная картина мироздания. Петрозаводск, 1991. С. 6. См. также: с. 9, 14, 39 и др.).

В контексте вышеприведённых суждений, как мы полагаем, мир (включая в него человека¹²) можно рассматривать как эволюционирующую метасистему, эволюция которой осуществляется за счёт последовательной смены составляющих её систем: природы («неживой», «живой»), общества, культуры, искусства. Иначе говоря, эволюцию мира можно представить как эволюционное движение: природа («неживая» – «живая») – общество – культура – искусство. При этом *эволюционное движение от одной из названных систем к другой означает, разумеется, не отрицание предшествующей системы последующей, а лишь её качественное совершенствование (качественное «снятие», по Гегелю) этой последующей системой, в рамках которого любая из обозначенных систем сохраняется и в своём первоначальном облики.*

Обратимся к более детальному рассмотрению указанного эволюционного движения 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» –

¹² Традиционно в отечественной специальной литературе мир и человек, трактуемые соответственно в понятиях «бытие» и «сознание», противопоставлялись друг другу (см., напр.: *Мотрошилова Н.В.* Онтология // Философская энциклопедия. Т. 4. М., 1967. С. 140-143). Но уже в работах некоторых наших авторов 50-60-х гг. представлена точка зрения, согласно которой человек принадлежит миру: сознание бытию (*Ильенков Э.В.* Вопрос о тождестве мышления и бытия в домарксистской философии // Диалектика – теория познания. Историко-философские очерки. М., 1964. С. 21-54; *Ильин В.В.* Онтологическое содержание и гносеологические функции категорий «качество» и «количество» // Об онтологическом и гносеологическом аспектах некоторых философских категорий: Сб. статей. Л., 1968. С. 12-157). Наиболее же отчётливо данная позиция отечественных учёных стала утверждаться с середины 80-х гг. (*Мамардашвили М.К.* 1) Классический и неклассический идеалы рациональности. Тбилиси, 1984 (М., 2004); 2) Сознание как философская проблема // Вопросы философии. 1990. № 10. С. 3-18; Онтологическая проблема и современное методологическое сознание: Сб. статей. М., 1990).

неорганического.¹³ 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.¹⁴ 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» природе.¹⁵

На наш взгляд, 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. Так, по словам отечественного геохимика Г.В. Вульфа, «казалось бы, неподвижная, как бы застывшая, геометрически правильная форма кристаллов противоречит понятию жизни как чему-то неустойчивому, непрерывно меняющему свой облик. Однако исследования в области кристаллизации показали, что всякий кристалл, как и всё существующее в природе, претерпевает со временем ряд изменений, составляющих то, что условно называют его “жизнью”. Кристаллы зарождаются, растут, подвергаются регенерации и даже пожирают друг друга».¹⁶ На основе таких

¹³ См., напр.: Югай Г.А. Общая теория жизни: диалектика формирования. М., 1985. С. 6, 8 и др.

¹⁴ См.: Вернадский В.И. 1) Живое вещество. М., 1978. С. 127, 320; 2) Философские мысли натуралиста. М., 1988. С. 24 и др.

¹⁵ 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.

¹⁶ Вульф Г.В. Жизнь кристаллов. 2-е изд., доп. М., 1922. С. 4.

представлений Д.П. Григорьевым, Н.З. Евзиковой, И.И. Шафрановским и другими создано учение о развитии минерала как индивида и как вида, так называемое учение об онтогении и филогении минералов.¹⁷

Итак, существует эволюция материальных форм в рамках природы («неживая» – «живая»). Вместе с тем природа, как целостное системное образование,¹⁸ сама эволюционирует и в качестве эволюционирующего образования подготавливает появление общества, тоже целостного системного явления.¹⁹ Иными словами, общество – последующая за природой стадия развития мира (включая человека). Прокомментируем этот тезис.

Мысль о том, что природа, в целом, является предпосылкой существования общества, общепризнанна в специальной литературе. Так, по словам А.Г. Маслеева, «природа как источник орудий и предметов труда, как источник средств к жизни и определённая среда жизнедеятельности выступает как постоянное и необходимое условие предметно-практического существования

¹⁷ Следует отметить, что родство минерала как «неживого» и биологического организма как «живого» не ограничивается только подобием существования их во времени, т.е. стадий бытия, но и выступает в качестве подобия существования в пространстве, т.е. соответствующих этим стадиям формально-структурных организаций. Это отчётливо показала в своих работах Г.П. Короткова (см.: *Короткова Г.П.* 1) Принципы целостности: к вопросу о соотношении живых и неживых систем. Л., 1968; 2) Происхождение и эволюция онтогенеза. Л., 1979).

¹⁸ Об этом см.: Самоорганизация в природе и обществе. Научная конференция. Ленинград, 28-30 ноября 1988 г.: Тезисы докладов и сообщений. Л., 1988; Самоорганизация в природе и обществе. Философско-методологические очерки. СПб., 1994; Самоорганизация в природе. Вып. 1. Томск, 1996; *Ляцев А.В.* Самоорганизация в природе. СПб., 2000; *Павлова В.А.* Самоорганизация в природе. Синергетика: Учебное пособие. Казань, 2008.

¹⁹ См.: *Антипов Г.А., Кочергин А.Н.* Проблемы методологии исследования общества как целостной системы. Новосибирск, 1988; Общество как целостное образование: Учебное пособие. М., 1989; *Рузавин Г.И.* Самоорганизация и организация в развитии общества // Вопросы философии. 1995. № 8. С. 63-72; *Руткевич М.И.* Общество как система. Социологические очерки. СПб., 2001; *Копытова Н.Ю.* Общество как система. Проблемы познания и самоорганизации. Екатеринбург, 2002; *Кулькова Н.А.* Общество как система: Учебное пособие. М., 2006.

человека и общества».²⁰ Как отмечает исследователь, возникают связи человека с природой, представляющие собой «предельно широкое отношение, когда человек взаимодействует с природой как с целостностью, т.е. универсальным, всесторонним образом. Это отношение включает в себя практическое и эстетическое, нравственное и познавательное отношение человека к природе. Оно, наконец, включает в своё содержание и отношение к другому человеку...».²¹ Оригинальную концепцию природы как предпосылки развития общества предлагает Л.Н. Гумилёв.²²

Очевидно, что общество возникает с появлением человека, которое, в свою очередь, обусловлено формированием в природной биологической среде у представителей предшествующего человеческого обществу семейства гоминид феномена, именуемого «сознание». Причём первоначально – коллективного сознания: «Мы», и лишь постепенно в процессе эволюции этого типа сознания – индивидуального сознания: «Я».²³ Согласно многим исследователям, человеческое сознание – продукт эволюции психической организации, зачатки которой наблюдаются уже в биологическом мире. (Своеобразное «напоминанием» об этом, по всей видимости, – наличие в структуре человеческой психики подсознания, контролирующего природные – биологические – проявления человеческого организма.²⁴)

На определённом этапе своего эволюционного становления и в соответствии с предложенной нами выше моделью эволюции мира: «природа – общество – культура – искусство» общество, будучи целостным системным образованием, генерирует возникновение культуры, также оказывающейся своеобразной целостной системой.²⁵

²⁰ Маслеев А.Г. Диалектика отношений природы и культуры // Диалектика культуры: Сб. статей. Куйбышев, 1982. С. 52.

²¹ Там же. С. 53.

²² Гумилёв Л.Н. Этногенез и биосфера Земли. Л., 1989 (М., 2009).

²³ 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.

²⁴ См.: Симонов П.В. Избранные труды: В 2 т. М., 2004.

²⁵ О культуре как целостной системе см., напр.: Культура как целостное явление: проблемы и методология изучения: Сб. статей. Л., 1983; Типсин Н.Н. Культура как саморегулирующаяся система. Текст лекций. СПб., 1997;

Необходимо подчеркнуть, что традиционно в отечественной научной литературе общество и культура практически не различаются. Приведём в связи с этим некоторые рассуждения учёных, почерпнутые нами из монографии Е.В. Боголюбовой, специально посвящённой проблеме соотношения культуры и общества.

Так, например, по Э.С. Маркарян, цитирует Е.В. Боголюбова, «“общество” выражает строение, а “культура” – способ деятельности единого целого – социальной системы». Э.В. Соколов считает, что «в культуре представлены структурный и функциональный аспекты общественной жизни. Общество создаёт культуру. Чем сложнее, богаче она становится, тем значительнее её обратное воздействие на человека и общество». По мнению же О.И. Генисаретского, вообще «социум и культура являются двумя подсистемами единой общественной системы».²⁶

Вместе с тем 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 выразил А.К. Уледов. По мнению учёного, «культура – это не структурная часть целого (сфера, область, срез и т.д.), а скорее определённое качественное состояние общества на каждом данном этапе его развития».²⁷ Подобную точку зрения высказывает и Е.В. Боголюбова. «Культура, – отмечает исследовательница, – есть качественная характеристика общества и его развития по пути прогресса с точки зрения активного, творческого участия в этом

Пелипенко А.А., Яковенко И.Г. Культура как система. М., 1998; *Культура как система механизмов адаптации к изменяющимся условиям жизнедеятельности: Сб. статей.* Карачаевск, 1999; *Пигалев А.И.* Культура как целостность. Методологические аспекты. Волгоград, 2001; *Шевцова Н.П.* Культура как система ценностей. Аксиология в контексте интерпретации культуры Н.А. Бердяева и И.А. Ильина. М., 2004; *Безклубая С.А.* Культура как система: Учебное пособие. М., 2006.

²⁶ *Боголюбова Е.В.* Культура и общество: вопросы истории и теории. М., 1978. С. 195, 196.

²⁷ *Уледов А.К.* К определению специфики культуры как социального явления // *Философские науки.* 1974. № 2. С. 27-28.

процессе общественного индивида».²⁸ 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 других.²⁹ Поскольку эти области, в целом, образуют сферу культуры, максимальная выявленность сверхсознания человека свидетельствует о перерастании общества в процессе его эволюции в культуру. (В этом смысле нельзя не согласиться с Ю.М. Шором, полагающим, что «содержанием понятия культуры является развитие самого человека как общественного существа. Культура есть история человека, рассмотренная с точки зрения становления его общественной (и одновременно – творческой!) сущности».³⁰)

Определённым этапом эволюции культуры становится искусство, также как и ранее названные формы развивающегося мира: природа, общество, культура, представляющее собой целостное явление.³¹

Говоря об этом этапе эволюционного становления мира, прежде всего важно отметить исключительную связь культуры и искусства, ещё бóльшую, чем связь общества и культуры, поскольку искусство – органичная часть культуры. Возникает вопрос: почему в нашей

²⁸ Боголюбова Е.В. Культура и общество: вопросы истории и теории. С. 203. – 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.

²⁹ 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.

³⁰ Шор Ю.М. Очерки теории культуры: Учебное пособие. Л., 1989. С. 38.

³¹ Об этом см.: Евин И. А. 1) Проблема самоорганизации в искусстве: Автореф. канд. дис. М., 1992; 2) Синергетика искусства. М., 1993; 3) Искусство и синергетика. 2-е изд., перераб. и доп. М., 2009.

модели 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.

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 принципу.³² По нашему мнению, дальнейшее эволюционное становление, совершенствование психики человека манифестируется интеграцией в её структуре подсознания, сознания и сверхсознания, предопределяющей образование самосознания человека.³³

³² 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.

³³ 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.*

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 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. Каганом.³⁴

Таким образом, исходя из утверждения о синергетическом развёртывании мира, искусство в онтологическом плане – система, оказывающаяся вершиной системно-эволюционного движения мира. Уточним наше представление об этой системе, её элементах.

Прежде всего отметим, что в отечественной науке системы любых типов рассматриваются как системы отношений – отношений, входящих в эти системы элементов (указанной позиции

³⁴ *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.* – В качестве пояснения к предложенной нами синергетической картине мира хотелось бы добавить два положения. Первое: разумеется, эта картина представляет общее направление эволюционного развёртывания мира (и человека), что, конечно же, не отменяет, ввиду единства, целостности развивающегося мира, существующего сложного взаимодействия всех, обозначенных здесь, «звеньев» его эволюционного становления (например, на наш взгляд, совершенно не правомерна точка зрения о, так сказать, «вечно неизменном» образе природы в процессе мировой эволюции, утверждаемая А.В. Ахутиным. См.: *Ахутин А.В. Понятие «природа» в античности и в Новое время («фюсис» и «натура»).* М., 1988). Второе: «разворачивающуюся» в едином эволюционном движении последовательную смену представленных на нашей картине систем можно рассматривать таким образом, что каждая последующая система есть аттрактор по отношению к предыдущей, предыдущая – фрактал по отношению к последующей, а оказывающаяся промежуточной – момент бифуркации между системами, находящимися по отношению к данной, промежуточной, «до» и «после» с точки зрения общего эволюционного развёртывания мира (об этом см., в частности: *Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Законы эволюции и самоорганизации сложных систем.* М., 1994).

придерживается, например, В.Н. Садовский³⁵). Элементами этих систем считаются носители, основа и результат отношений.³⁶

Учитывая сказанное, мы полагаем, что искусство, будучи системой отношений, обладает следующими элементами: носители отношений – субъект, человек, и объект, мир (при главенстве субъекта, человека³⁷), основа отношений – «потребность» эволюционирующего мира в искусстве и, наконец, результат отношений – язык рассматриваемой системы, т.е. язык искусства. Иными словами, искусство – *система отношений, элементами которой являются субъект, человек, и объект, мир (при ведущей роли субъекта, человека), «потребность» эволюционирующего мира в искусстве, а также язык данной системы – язык искусства.*³⁸

Опираясь на изложенное в настоящем параграфе относительно онтологического статуса искусства, обратимся к рассмотрению онтологического пространства (статуса) музыкального искусства.

§ 2. Онтологическое пространство музыкального искусства

³⁵ Садовский В.Н. Основания общей теории систем: логико-методологический анализ. М., 1974.

³⁶ См.: Свидерский В.И. О диалектике отношений. Л., 1983; Колычев П.М. 1) Категория отношения и её методологические функции: Автореф. канд. дис. Саратов, 1989; 2) Категория соотношения. СПб., 2006; Рыбалко В.К. Становление диалектической концепции «вещь – свойство – отношение». Харьков, 1991 и др.

³⁷ Несмотря на органичность единства субъекта и объекта (т.е. принадлежность субъекта объекту), в этом единстве субъект (человек) оказывается доминирующим в силу особого его значения в эволюционном саморазвёртывании мира.

³⁸ Такое, возникающее в рамках синергетического мировидения, понимание искусства примиряет установки классической и новой онтологии. Так, несмотря на использование дихотомии «субъект – объект», органически присущей классической онтологии, в данном контексте эта дихотомия воплощает основные смыслы новой онтологии: во-первых, субъект и объект оказываются равноприсущими миру (при особой значимости субъекта), во-вторых, диалог субъекта и объекта разворачивается в плоскости, именуемой «искусство», выступающей в качестве одного из уровней (слоёв и т.п.) эволюционно развёртывающегося мира.

Исходя из того, что фиксация онтологического положения искусства предполагает определение места искусства в структуре мира, очевидно, что осознание «онтологической территории» музыкального искусства связано с выяснением места музыки в структуре мира. Поскольку «бытийные координаты» искусства в архитектонике мира уже выяснены нами (см. § 1 гл. 1), а музыка принадлежит искусству, понятно, что для прояснения положения музыки в мире необходимо рассмотреть её положение в искусстве.³⁹

Вопрос о положении музыки как многомерного звукового явления в искусстве 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).⁴⁰

Постепенно, в процессе культурного развития древних государств, музыка, продолжая трактоваться как одно из

³⁹ Проблема определения места музыки в искусстве уже основательно проработана в специальной литературе (см.: *Каган М.С.* 1) Историческая динамика музыки в мире искусств // Музыка. Культура. Человек. Свердловск, 1988. С. 65-80; 2) Об изучении музыки в контексте художественной культуры // Вопросы методологии и социологии искусства. Л., 1988. С. 110-121; 3) Музыка в мире искусств. СПб., 1996; *Раннопорт С.Х.* Природа искусства и специфика музыки // Эстетические очерки. Избранное. М., 1980. С. 63-102; *Воронцов Ю.С.* Музыка в системе видовой типологии искусства европейской эстетики: От Античности до Романтизма: Автореф. канд. дис. М., 2005). Однако мы полагаем необходимым ещё раз вернуться к её рассмотрению – в целях решения интересующего нас вопроса: определения места музыкального искусства в структуре мира.

⁴⁰ Об этом см.: Музыкальная культура Древнего мира. Л., 1937; Античная музыкальная эстетика. М., 1960; Музыкальная эстетика стран Востока. М., 1967.

мусических искусств, стала сводиться лишь к части, хотя и неотъемлемой, драматического искусства.⁴¹ Вместе с тем в силу активного развития у древних, в частности древних греков, телесно-пространственного мышления, что неоднократно подчёркивал А.Ф. Лосев,⁴² на первый план в эту эпоху выходят 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» начала.⁴³

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 искусства.⁴⁴

⁴¹ Значение музыки в утверждении драматического искусства в эпоху древних государств (трагедии в Древней Греции) показано Ф. Ницше. См.: *Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм* // Ницше Ф. Соч.: В 2 т.: пер. с нем. Т. 1. М., 1990. С. 59-157.

⁴² *Лосев А.Ф.* 1) О специфике эстетического отношения античности к искусству // *Эстетика и жизнь*. Вып. 3. М., 1974. С. 376, 404; 2) *История 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.

⁴³ *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.

⁴⁴ 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*

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 слово;⁴⁵ актёрское искусство, жест;⁴⁶ архитектура.⁴⁷ 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 наслаждение.⁴⁸ Ведущим же искусством, по мнению теоретиков и практиков художественного творчества этого времени, оказывается 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

музыки до 1789 г.: Учебник: В 2 т. Т. 1. По XVIII в. 2-е изд., перераб. и доп. М., 1983).

⁴⁵ *Каган М.С.* Музыка в мире искусств. С. 156; *Щедрина Г.К.* Философско-эстетическое самосознание средневековой художественной культуры // *Художественная культура в докапиталистических формациях: структурно-типологическое исследование.* Л., 1984. С. 263.

⁴⁶ *Ястребицкая А.Л.* Западная Европа XI – XIII вв. Эпоха. Быт. Костюм. М., 1978. С. 19.

⁴⁷ *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.

⁴⁸ Об этом см.: *Евдокимова Ю.К., Симакова Н.А.* Музыка эпохи Возрождения: *Cantus prius factus* и работа с ним. М., 1982.

прочитывает. Её нельзя копировать, как письма, где копия столь же ценна, как и оригинал. С неё нельзя получить слепок, 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».⁴⁹ Правоту мысли теоретиков, творцов искусства эпохи Ренессанса о наиболее существенном значении живописи в эту эпоху подтверждают многие современные исследователи.⁵⁰

В XVII – XVIII вв. музыка развивается прежде всего в единстве с драматическим театром, вследствие нового, «драматического» мироощущения людей этой эпохи (особенно, в XVII столетии⁵¹) 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,⁵² 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 по существу ведущими видами искусства. Отмечая равноведущее значение музыки и поэзии в искусстве

⁴⁹ *Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве: пер. с ит. СПб., 2008. С. 9.*

⁵⁰ Данной точки зрения придерживается, например, М.С. Каган. См.: *Каган М.С. Музыка в мире искусств. СПб., 1996.*

⁵¹ Об этом см., напр.: *Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств: проблема эволюции стиля в новом искусстве: пер. с нем. М., 2009.*

⁵² Об этом см.: *Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973 (СПб., 2001).*

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».⁵³ Надо сказать, что и многие современные исследователи, признавая значение различных видов искусства, в том числе, разумеется, и поэзии в эпоху Романтизма, всё же в качестве главенствующего искусства этого времени рассматривают музыку.⁵⁴

Во второй половине XIX в., вследствие усиления демократических тенденций в странах Европы, а также 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».⁵⁵

⁵³ 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. Об этом см. также: Музыкальная эстетика Германии XIX в. Антология: В 2 т. Т. 1. С. 234, 281, 365; т. 2. М., 1982. С. 36, 67-68, 155, 204 и др.

⁵⁴ См., напр.: *Ванслов В.В.* Эстетика романтизма. М., 1966. С. 393.

⁵⁵ *Стасов В.В.* Двадцать пять лет русского искусства. Наша живопись // Стасов В.В. Избранные статьи о русской живописи. М., 1984. С. 15.

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 процессе.⁵⁶□

Итак, рассмотрение исторических трактовок места музыки в динамике искусства показало, что в общей ситуации доминирования в ту или иную историческую эпоху отдельных искусств (эти отдельные искусства можно назвать «центрами художественного тяготения» искусства) отчётливо обнаруживается исторический период, когда ведущим искусством выступила музыка: эпоха Романтизма. Учитывая, что 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, в соответствии с нашими размышлениями в § 1 гл. 1, что музыка – система, наследующая систему искусства в системно-эволюционном движении мира.

Такой 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». «Главная особенность музыки... состоит, по-видимому, в том, что она, несомненно, является наиболее “чистой” моделью искусства как особой системы...».⁵⁷

⁵⁶ 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) Светомызыка 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.

⁵⁷ Раппопорт С.Х. Природа искусства и специфика музыки // Эстетические очерки. Избранное. С. 98, 100. – Близкие идеи высказывают А.А. Фарбштейн (Фарбштейн А.А. Музыка и эстетика. Л., 1976. С. 83) и М.Ш. Бонфельд (Бонфельд М.Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства: Монография. СПб., 2006. С. 573).

Сказанное позволяет обосновать онтологическое положение музыки – системы музыки – в мире.

Поскольку система музыки – этап развития системы искусства, представляющей собой высший уровень развития мира, *система музыкального искусства оказывается наивысшим уровнем развития мира.*⁵⁸ Иными словами, эволюционное движение мира, в полном виде, выглядит следующим образом: природа («неживая» – «живая») – общество – культура – искусство – музыка.

Принимая во внимание то, что система музыки – неотъемлемая часть системы искусства, можно констатировать: *музыка – 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.*⁵⁹

Обозначенное понимание музыки побуждает перейти к изучению онтологического содержания музыкального творчества. Приступая к нему, необходимо прежде всего познакомиться с уже имевшими место опытами осмысления этого содержания, воплощением которых стали два направления познания природы музыки: трактовки музыкального искусства как, с одной стороны, отражения человека, с другой, – отражения *мироздания* (что закономерно в свете предложенного нами понимания музыки). Названные направления и явятся предметом нашего рассмотрения во второй главе работы (при этом начнём мы с рассмотрения истолкования музыки как отражения – модели – *мироздания*, по всей видимости, более древнего по сравнению с интерпретацией музыки как отражения человека).

⁵⁸ В этом смысле музыка является аттрактором искусства и, вместе с тем, суператтрактором развивающегося мира. Подробнее об этом см.: *Клюев А.С.* 1) Музыка как суператтрактор системно-эволюционирующего мира // *Credo New*. Теоретический журнал. 2010. № 2(62). С. 146-152; 2) Что такое музыка с точки зрения синергетики // *Общество. Среда. Развитие*. 2010. № 1. С. 125-129; 3) Философия музыки в синергетическом ключе // *Философские науки*. 2010. № 6. С. 114-128.

⁵⁹ Указанное понимание музыки, как и понимание искусства в целом, примиряет установки классической и новой онтологии.

Глава 2. ИСТОРИЧЕСКИЕ ОПЫТЫ ПОСТИЖЕНИЯ ОНТОЛОГИЧЕСКИХ ОСНОВ МУЗЫКИ

§ 1. Музыка как модель мироздания

Одним из отчётливо представленных в истории культуры направлений постижения онтологических начал музыкального искусства, как было отмечено выше, явилась интерпретация музыки в качестве отражения (модели) мира, мироздания. Важнейшим понятием здесь, лежащим в основании различных подходов, выступило понятие *числа*. В этом плане все, базирующиеся на понятии числа, соответствующие представления о музыке можно считать своеобразными мотивами (темами и т.д.) постижения музыки как отражения мира. К таким мотивам мы отнесли бы трактовки музыки как: 1) образа мировой гармонии;⁶⁰ 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 (например, А.Ф. Лосев, В.П. Шестаков, Д. Золтаи) связывают с деятельностью Пифагора и его последователей – пифагорейцев.⁶¹

⁶⁰ 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.*

⁶¹ В литературе имеется и другая точка, согласно которой эта идея принадлежит мудрецам Древнего Востока, Пифагор же заимствовал её у них (данную позицию разделяют, например, К. Закс и В. Виора).

Роль числа у пифагорейцев раскрывается в результате следующих рассуждений.

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 ($27/9 = 3/1$)». ⁶² Очевидно, что при таком понимании и музыка, и мир, образом которого она является, обладают упорядоченностью, соразмерностью, организованностью. ⁶³

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.

⁶² Лосев А.Ф. Античная музыкальная эстетика. // Античная музыкальная эстетика. М., 1960. С. 44.

⁶³ Эта идея Пифагора получила научно-объективное обоснование в современных математических исследованиях. См.: Кузьмин В.И., Галуша Н.А. 1) Гармония сфер Пифагора. Единые ритмы природы. М., 2001; 2) Гармония сфер Пифагора. Вариант количественной реконструкции // Системные исследования. Ежегодник 2000. М., 2002. С. 68-121.

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 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 закономерности,⁶⁴ можно сказать, что и человеческая, и инструментальная музыка, в интерпретации Боэция, также имеют отношение к «гармонии сфер».⁶⁵

Таким образом, действительно, в учении Боэция рассматриваемый нами мотив осознания музыки находит дальнейшее своеобразное развитие.⁶⁶

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

⁶⁴ 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.

⁶⁵ 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 об 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*.

⁶⁶ 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, считаем всё же возможным говорить и об известном новаторстве Боэция в этой сфере.

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 производится никаким музыкальным инструментом, никаким касанием пальцев, ударом или прикосновением, но, навеянная божественным повелением... модулирует⁶⁷ 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».⁶⁸ Под искусственной же он понимал ту, «которая изобретена искусством и человеческим умом и которая осуществляется посредством каких-либо инструментов».⁶⁹

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

⁶⁷ 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.*

⁶⁸ Цит. по: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. С. 190.

⁶⁹ 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).

том, что если все мыслители, обращавшиеся к данной теме до него (от Пифагора до Боэция), в своих рассуждениях оперировали только отношениями целых чисел, так называемыми рациональными отношениями, Орем, не исключая применения отношений данного типа чисел, стал использовать и отношения нецелых, дробных чисел или, иначе, иррациональные отношения (связано это было с обнаружением Оремом существования планет не только «по законам» отношений целых чисел – рациональных, но и дробных – иррациональных; эти отношения, соответственно, автор именуется «соизмеримыми» и «несоизмеримыми», что и обусловило название его работы).⁷⁰ В этом плане вклад Орема в развитие рассматриваемого нами мотива изучения музыки можно определить как выявление более сложных числовых отношений, одновременно лежащих в основе и музыки, и «гармонии сфер», а значит, и мировой гармонии в целом. □⁷¹

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

⁷⁰ 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).

⁷¹ Очень интересные сведения о трактовке музыки как подобия «гармонии сфер» (мировой гармонии) малоизвестными средневековыми теоретиками: Варфоломеем Английским, Робертом Килвардби, Майклом Скоттом и др., приводятся в работах А.В. Пильгуна: 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.

гармонию мира наподобие нашей музыки – они безумствуют в этом как тот, кто стал бы приписывать Вселенной наши ощущения и запахи... Если существует гармония в небе и у ангелов, то она имеет иные основания и созвучия, нежели кварта, квинта или октава».⁷²

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 – искусственной,⁷³ полагая, что естественную музыку должны изучать учёные (мировую – математики, человеческую – физики), а искусственную – музыканты-практики.⁷⁴ Именно замечание Адама из Фульда о необходимости привлечения науки (математики и физики) к изучению музыки – главным образом

⁷² 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.

⁷³ На наш взгляд, в феномене объединения (интеграции) немецким теоретиком музыки в рамках своей позиции «разделений» музыки Боэция и Регино отчётливо проявились *синергетические закономерности* развития представлений о музыке (см. §§ 1-2 гл. 1).

⁷⁴ 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).

согласно используемым им терминам, как естественной – мировой и человеческой, так отчасти и искусственной – инструментальной и вокальной, указывает на дальнейшее развитие анализируемого мотива постижения музыки.

Что касается Джозеффо Царлино, то прежде всего обращает на себя внимание его особо уважительное отношение к высказанной 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...». ^{□75}

Итальянскому теоретику принадлежат здесь и два нововведения. Первое из них заключается в интерпретации музыки как сущностного начала всего упорядоченного, гармоничного, совершенного. «Музыка, – подчёркивает в названном сочинении Царлино, – ... имеет то свойство, что всё то, к чему она присоединяется, она делает совершенным». ⁷⁶ И второе – учёт собственно звуковой материи музыки, трактовка музыкального искусства как искусства звучащего числа. «Предметом её (музыки. – *А.К.*), – пишет в том же сочинении Царлино, – является... звучащее число». ⁷⁷ Нельзя не признать, что отмеченные нововведения Царлино, безусловно, явились знаком дальнейшего становления рассматриваемой нами идеи изучения музыки. ^{□78}

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

⁷⁵ Цит. по: Эстетика Ренессанса. Антология: В 2 т. Т. 2. С. 603.

⁷⁶ Там же. С. 605.

⁷⁷ Там же. С. 613.

⁷⁸ 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.

получает «новую жизнь» в теоретическом наследии выдающегося астронома, математика, физика и философа XVII в. Иоганна Кеплера.

В рассуждениях Кеплера на данную тему в V книге трактата «Гармония мира» появляются два новых поворота. Во-первых, в контексте развития возрожденческих идей (прежде всего Адама из Фульда) о значении естественных наук, главным образом математики, но отчасти и физики, в раскрытии «тайны» общности музыки и «гармонии сфер» (гармонии мира), 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, альтом и др. Приведём два высказывания мыслителя, с нашей точки зрения, иллюстрирующие отмеченные новации.

«Марс, – пишет Кеплер, – посредством некоей амплитуды расширения достигает октавы с более высокими тонами, поскольку собственный его интервал очень велик. Меркурий получил интервал только для того, чтобы со всеми вступать во все гармонические отношения в течение одного своего периода, который не превышает 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...».⁷⁹

«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...».⁸⁰

⁷⁹ Цит. по: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII вв. С. 184-185.

⁸⁰ Там же. С. 185. – О взглядах И. Кеплера относительно уподобления музыки «гармонии сфер» (гармонии мира) см., напр.: *Данилов Ю.А.* Иоганн

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, проявивших 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) существами.⁸¹

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. Шопенгауэр.⁸²

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».⁸³

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,

Кеплер и его «Гармония мира» // Узоры симметрии: Сб. материалов: пер. с англ. М., 1980. С. 256-269.

⁸¹ См.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII вв. С. 357.

⁸² В известной степени развитию этой идеи «отдали дань» также Новалис, Шеллинг и даже Гегель.

⁸³ Цит. по: Эстетика немецких романтиков: пер. с нем. СПб., 2006. С. 108.

разрешались на более высоком уровне в один – более высокий – тон, точно так, как уже каждый из наших тонов есть система тонов».⁸⁴

Но наиболее, на наш взгляд, 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, как космического, мирового начала. При этом Шопенгауэр, в сущности, обобщил достижения всех мыслителей, разрабатывавших данную тему до него, от Пифагора до Риттера.⁸⁵ Приведём некоторые, по нашему мнению, особенно показательные суждения философа.

«В самых низких тонах гармонии (музыки. – А.К.), – пишет мыслитель, – в басу, который служит основой, я узнаю низшие ступени объективации воли, неорганическую природу, массу планеты... Таким образом, основной бас в гармонии для нас то, что в мире неорганическая природа, самая грубая масса, на которой 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».⁸⁶

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

⁸⁴ Цит. по: Музыкальная эстетика Германии XIX в. Антология: В 2 т. Т. 1. С. 337.

⁸⁵ В этом обобщающем движении мысли Шопенгауэра мы вновь встречаемся с проявлением *синергетических закономерностей* в развитии представлений о музыке.

⁸⁶ 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. Сенковский.⁸⁷

Тема «сближенности» музыки и «гармонии сфер», иными словами, гармонии мира, продолжает привлекать внимание и в XX – начале XXI вв. 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...».⁸⁸

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,

⁸⁷ 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» (см.: *Вагнер Р.* Бетховен: пер. с нем. 2-е изд. М.; СПб., 1912. С. 126-127).

⁸⁸ 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”».⁸⁹ 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...».⁹⁰

Развитие взглядов на музыку как «гармонию сфер» в указанное время, с точки зрения двух отмеченных подходов, бесспорно, явилось важной вехой дальнейшего становления осмысляемой нами идеи постижения музыкального искусства.⁹¹

⁸⁹ *Godwin J. The Revival of Speculative Music // The Musical Quarterly. 1982. Vol. 68. No 3. P. 374.*

⁹⁰ *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.**

⁹¹ 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, здесь же, 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).⁹²

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-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»

законченности, особенно с точки зрения построения по закону золотого сечения (подробнее об этом см. в § 2 гл. 4).

⁹² Сказанное, вероятно, и предопределило уже отмеченное нами в § 2 гл. 1 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.

(любопытно, что при этом Августин отмечает способность восприятия данных чисел и у животных: птиц, млекопитающих и т.д.).⁹³

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.⁹⁴

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 качестве основания уподобления музыки миру, мирозданию (см. об этом выше), понимали такое число как число становящееся. Мысль пифагорейцев о подобии музыки мирозданию, обусловленном становящимся числом, на наш взгляд, 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.

⁹³ 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.

⁹⁴ Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. С. 22-23.

Развитие обозначенного нами суждения пифагорейцев в монографии «Музыка как предмет логики» было связано с решением в этой работе задачи, которую автор определил для себя как логико-структурный анализ музыки.⁹⁵ Проследуем за теоретическими построениями учёного.

Как полагает А.Ф. Лосев, «музыка есть искусство *времени*, и музыкальная форма есть, прежде всего, *временная форма*». ⁹⁶ Но что такое время, задаётся вопросом учёный. Время, по Лосеву, «есть становление числа... только повторение числа, воплощение и осуществление числа, подражание числу». ⁹⁷ В связи с этим «жизнь чисел – вот сущность музыки», – утверждает философ.⁹⁸ 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*». ⁹⁹ 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 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

⁹⁵ Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Форма – Стиль – Выражение. М., 1995. С. 261.

⁹⁶ Там же. С. 512.

⁹⁷ Там же. С. 525.

⁹⁸ Там же. С. 467.

⁹⁹ Там же. С. 531.

числа и которое снаружи зацветает качествами овеществлённого движения». □¹⁰⁰

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». □¹⁰¹ Эта книга, в свете нашей версии музыки (см. § 2 гл. 1), представляет для нас исключительный интерес.

Итак, мы рассмотрели особенности одного из исторических направлений осознания онтологического своеобразия музыки: трактовки музыки как отражения мироздания. Обратимся теперь к анализу интерпретации музыкального искусства в качестве отражения человека.

¹⁰⁰ 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).

¹⁰¹ Михайлов А.В. «Архитектура как застывшая музыка» // Античная культура и современная наука. М., 1985. С. 238.

§ 2. Музыкальное искусство в человеческом измерении

Как отмечалось выше, ещё одним из определённо заявивших о себе в истории культуры направлений постижения онтологических глубин музыки, наряду с трактовкой её как модели мироздания, явилось истолкование музыкального искусства как отражения человека. Базовым понятием здесь, обусловившим различные подходы, выступило понятие *чувства*. В этом смысле все, опирающиеся на понятие чувства трактовки 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 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.¹⁰² Поскольку нрав, характер в древнегреческом языке означаются понятием «этос»,¹⁰³ 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

¹⁰² Среди учёных существует и другая точка зрения: эта идея заимствована греками на Востоке (отмеченной точки зрения придерживаются, например, Р.И. Грубер и К. Закс). Положение, как видим, аналогично тому, которое сложилось вокруг идеи о подобии музыки «гармонии сфер» (гармонии мира), об этом см. в § 1 гл. 2.

¹⁰³ См.: *Бахитановский В.И., Согомонов Ю.В. Этос // Новая философская энциклопедия: В 4 т. Т. 4. М., 2001. С. 485.*

философами, теоретиками музыкального искусства прежде всего выделялись следующие лады: дорийский, полагавшийся древнегреческими мыслителями мужественным и сдержанным, 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 представлял характер соответствующих этнических групп). Подлинно греческим античные авторы считали дорийский лад, звучание которого, по их представлению, как было указано выше, характеризовалось мужественностью и сдержанностью. Так, например, Аристотель 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».¹⁰⁴

Хотя внутри древнегреческого учения о музыкальном этосе музыка и сближалась с психической жизнью человека, т.е. уподоблялась нраву, характеру человека, это сближение, как верно отмечал В.П. Шестаков, «имело определённые пределы, оно не выходило за рамки чисто внешних, динамических сторон психики, внешней, физической стороны жизни».¹⁰⁵ Вместе с тем именно эта природа соотношения музыки и человека обеспечила в Древней Греции способность музыки влиять на настроение и характер

¹⁰⁴ *Аристотель*. Политика // Аристотель. Соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1983. С. 643. – Значимость для древнего грека дорийского лада в связи с особой ролью скульптуры в художественном мире древнегреческого общества интересно отмечает А.Ф. Лосев: «Дорийский лад – это скульптурный стиль греческой музыки». Звучание дорийского лада представляет собой «величественную, неувядающую и вечно юную, но в то же время внутренне сдержанную, притушенную, задумчивую и печальную музыку. Так задумчива, печальна и благородна вся греческая скульптура». *Лосев А.Ф.* Античная музыкальная эстетика. С. 85.

¹⁰⁵ *Шестаков В.П.* От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII в. С. 46.

человека, «который она или ослабляет или укрепляет»,¹⁰⁶ иными 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 укрошающие лукавых духов, которые смущают души, подверженные их нападкам».¹⁰⁷ 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

¹⁰⁶ Закс К. Музыкально-теоретические воззрения и инструменты древних греков // Музыкальная культура Древнего мира. Л., 1937. С. 134.

¹⁰⁷ Цит. по: Шестаков В.П. Музыкальная эстетика средневековья и Возрождения. С. 17.

«определённость» характеров данных ладов была ещё более строгой, чем ладов у древних греков. Первый лад считался серьёзным и 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, размеренным.¹⁰⁸ 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».¹⁰⁹

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, – подчёркивает Царлино, – которые имеются у вышеописанных

¹⁰⁸ Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. С. 38-40.

¹⁰⁹ Цит. по: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. С. 203.

качеств (влажности, сухости и т.д. – *А.К.*), имеются также в гармониях, ибо у одного и того же результата не может не быть одной и той же причины; а эта причина у вышеназванных качеств и у гармонии – соразмерное соотношение... Следовательно, можно сказать, что соотношения вышеназванных качеств, являющихся причиной гнева, страха или другой страсти, те же самые, что и в гармониях, вызывающих подобные же действия».¹¹⁰ Таким образом, по словам теоретика, характер (страсть) подобен ладу (гармонии), отражает «телосложение» (понятие Царлино) лада (гармонии). Всё это, по Царлино, объясняет, каким образом тот или иной лад (гармония) может воздействовать на человека.¹¹¹

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, на наш взгляд, 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

¹¹⁰ Цит. по: Эстетика Ренессанса. Антология: В 2 т. Т. 2. С. 619.

¹¹¹ Там же. С. 619 и сл.

(в частности, М. Мерсенном¹¹²).

В XVIII в. оформляется третий мотив рассмотрения музыки как отражения человека – интерпретация музыкального искусства как подражания человеческим страстям (аффектам), а также акцентам и интонациям человеческой речи.¹¹³

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

¹¹² См.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII вв. 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 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.

¹¹³ 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.

схватил их и понял ход, сущность и мысль музыкальной речи...».¹¹⁴ Вслед за Маттесоном об этом говорят другие немецкие теоретики и практики музыкального искусства: И. Шейбе, К.Ф.Э. Бах.¹¹⁵

В английской теоретической литературе идею подражания в музыке человеческим страстям (аффектам) 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».¹¹⁶ Позицию Джеймса Хэрриса разделял и другой английский мыслитель – Даниэль Уэбб.¹¹⁷

¹¹⁴ Цит. по: *Шестаков В.П.* От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII в. С. 261.

¹¹⁵ Этой идее «отдал дань» не «жалующий» музыку И. Кант. В его «Критике способности суждения» читаем: «Так как модуляция есть как бы всеобщий, всем людям понятный язык ощущений, то музыка сама по себе пользуется ею как языком аффектов со всей выразительностью и так по закону ассоциации естественным образом сообщает всем связанные с этим эстетические идеи». *Кант И.* Соч.: В 6 т. Т. 5. М., 1966. С. 347.

¹¹⁶ Цит. по: Из истории английской эстетической мысли XVIII в.: Поп. Аддисон. Джерард. Рид. М., 1982. С. 326.

¹¹⁷ 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. Иначе говоря, 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. Музыке же свойственно двойное воздействие: она «наряду с

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.¹¹⁸

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

подражанием вызывает непосредственные ощущения» (цит. по: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII вв. С. 608). Данный факт, на наш взгляд, 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, позволяет говорить о проявлении *синергетических закономерностей* в развитии самой идеи о музыке как отражении человека в истории культуры.

¹¹⁸ Музыкальная эстетика России XI – XVIII вв. М., 1973. С. 202-205, 218-221 и др. – Может возникнуть представление (и для этого, на наш взгляд, есть известные предпосылки), что трактовка музыки как воплощения человеческих страстей в XVII в. сближается с характеристикой музыкального искусства как подражания человеческим страстям, популярной уже в XVIII столетии. Однако, по нашему убеждению, это различные подходы к интерпретации музыкального искусства. Если точка зрения на музыку как воплощение страстей человека фиксирует 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.*

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 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».¹¹⁹

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, на наш взгляд, эта разработка осуществлена в исследованиях американского философа Сьюзен Лангер. Полагая в рамках своей семантической философии искусства, что структурная организация музыкального произведения воплощает структурную архитектонику определённого эмоционального проявления человека, в работе «Чувство и форма» С. Лангер указывает, что «музыка – это звуковая аналогия нашей эмоциональной жизни».¹²⁰ Наиболее фундаментально свою позицию С. 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

¹¹⁹ Руссо Ж.-Ж. Об искусстве. Статьи, высказывания, отрывки из произведений: пер. с фр. С. 254-255.

¹²⁰ Langer S. Feeling and form: a theory of art, developed from «Philosophy in a new key». N. Y., 1953. P. 27.

поступательного его развития».¹²¹

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».¹²²

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

¹²¹ *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 символик 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 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.

¹²² Цит. по: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII вв. С. 338.

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».¹²³

Среди французских авторов, отмечавших в это время 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».¹²⁴ 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...».¹²⁵

Некоторые теоретики конца XVIII в., отмечая, что в музыке находят выражение человеческие страсти и переживания,

¹²³ Там же. С. 650.

¹²⁴ Там же. С. 495.

¹²⁵ Там же. С. 497.

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».¹²⁶ Идеи мыслителей конца XVIII в., в частности Х. Шубарта, о роли гения в раскрытии выразительных возможностей музыкального искусства были подхвачены и развиты уже в первой половине XIX в. – в эпоху Романтизма.

Исключительно активное развитие мысль о музыке как выражении душевных переживаний, состояний, волнений человека получает в работах философов, теоретиков искусства первой половины XIX в. (эпохи Романтизма). Это развитие заключалось главным образом в 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.) индивидуальности 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 удовлетворённой в этом восприятии себя».¹²⁷ 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».¹²⁸

Именно с развитием теоретиками искусства первой половины XIX в. понимания музыки как выражения человеческих переживаний (т.е. четвёртого в нашем представлении мотива

¹²⁶ Там же. С. 337.

¹²⁷ Гегель Г.В.Ф. Соч.: В XIV т. Т. XIV. Лекции по эстетике. Кн. 3. М., 1958. С. 139.

¹²⁸ Там же. С. 112-113.

постижения музыки как отражения человека) связана и дальнейшая эволюция высказанной ещё философами в конце XVIII в. идеи об обусловленности наиболее полного (совершенного) выражения переживаний человека в музыке творчеством гения. Дело в том, что в первой половине XIX в. важнейшей, сущностной чертой гения в искусстве (в том числе – музыке) стали считать его индивидуальную самобытность.¹²⁹

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. Предельно ёмко и всесторонне этот взгляд на музыку нашёл воплощение в работах отечественных теоретиков искусства, художественных критиков, например, А.Н. Серова.¹³⁰

¹²⁹ Об этом см., напр.: *Гегель Г.В.Ф.* Соч.: В XIV т. Т. XII. Лекции по эстетике. Кн. 1. М., 1938. С. 288-307; *Шеллинг Ф.В.Й.* 1) *Философия искусства.* М., 1966. С. 51, 162-163, 175, 182; 2) Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1987. С. 417, 481-482 и др. – Своеобразное преломление идея о музыке как выражении душевных переживаний человека получает в это время в работах С. Киркегора, в частности, в статье «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).

¹³⁰ 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

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

В рамках западного, 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 отненении себя в течении она есть постоянная ретенция постоянно проходящих фаз».¹³¹

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

связи с этим также высказывания Бизе, Грига, Дворжака, Леонкавалло, Масканьи, Сметаны и многих других композиторов второй половины XIX в.

¹³¹ Цит. по: *Кормин Н.А.* Проблемы онтологии эстетического: Автореф. докт. дис. М., 1993. С. 45.

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, Шопен не были бы великими художниками, если бы их творения отразили только личные страдания, жалобы, страсти, мысли, идеи».¹³²

Мы рассмотрели закономерности ещё одного из исторических векторов постижения онтологического смысла музыки: интерпретации музыки как отражения человека. Теперь, обобщая полученную информацию о двух, существовавших в истории культуры, направлениях познания бытийных констант музыкального искусства, можно уже напрямую перейти к изучению онтологической специфики музыки, т.е. исследованию музыки как характерной системы (см. § 2 гл. 1). Этому исследованию, в целом, и будут посвящены третья и четвёртая главы нашей работы.

¹³² Смирнов М.А. Эмоциональный мир музыки. Исследование. М., 1990. С. 5. – Правда, 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 (СПб., 2006); 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.

Глава 3. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАК СИСТЕМА

§ 1. Внутреннее строение музыкального искусства

Обращаясь к вопросу о внутреннем строении музыкального искусства,¹³³ мы исходим из представления о музыке, сформулированного в § 2 гл. 1. Напомним его. Музыка (как система) – система отношений, элементами которой являются субъект, человек, и объект, мир (при ведущей роли субъекта, человека), «потребность» эволюционирующего мира в музыке, а также язык данной системы – язык музыки. Таким образом, внутреннее строение музыкального искусства как самобытной системы отношений предопределяется взаимодействием указанных её элементов. 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 целом.¹³⁴ Такая точка зрения, в целом, соответствует общепризнанному в философской литературе отношению к субъекту.¹³⁵

¹³³ Данный вопрос уже привлекал внимание учёных, см., напр.: *Каган М.С.* 1) Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Ч. III. Л., 1972; 2) Музыка в мире искусств. СПб., 1996; *Соколов О.В.* 1) К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки XX в. Горький, 1977. С. 12-58; 2) Морфологическая система музыки и её художественные жанры. Нижний Новгород, 1994; *Мацневский И.В.* О дифференцированности морфологических доминант в традиционной музыке // Искусство устной традиции. Историческая морфология: Сб. статей, посвящённых 60-летию И.И. Земцовского. СПб., 2002. С. 12-27; *Ромодин А.В.* Исполнитель и традиция: психолого-артикуляционные аспекты морфологии // Там же. С. 155-162; *Danckert W.* Musik und Weltbild. Morphologie der abendlandischen Musik. Bonn, 1979; *Levarie S., Levy E.* Musical morphology: a discourse, a dictionary. Kent, Ohio, 1983.

¹³⁴ Если понимать субъект таким образом, разумеется, можно говорить о субъектно-субъектных (интерсубъектных) отношениях различных уровней.

¹³⁵ См.: *Лекторский В.А.* 1) Проблема субъекта и объекта в классической и современной буржуазной философии. М., 1965; 2) Субъект, объект, познание. М., 1980; 3) Эпистемология классическая и неклассическая. М., 2001.

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 целом.¹³⁶ 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» объект до уровня мира.

В философских исследованиях мир обычно рассматривается как объективная реальность, а объект – как часть этой реальности. Так, например, В.А. Лекторский указывает, что «объект – это... та часть объективной реальности, которая реально вступила в практическое и познавательное взаимодействие с субъектом, которую субъект может выделить из действительности в силу того, что обладает на данной стадии развития познания такими формами предметной и познавательной деятельности, которые отражают основные характеристики данного объекта».¹³⁷ Вместе с тем, согласно С.Н. Титову, «в общем плане объективная реальность может пониматься как объект в самом широком смысле слова».¹³⁸

Под «потребностью» эволюционирующего мира в музыке мы понимаем предпосылку общего эволюционного движения мира. Эта предпосылка выявлена в уже упоминавшихся нами в § 1 гл. 1 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

¹³⁶ Очевидно, что, подобно наблюдаемому нами в связи с определением субъекта, существуют объектно-объектные (интеробъектные) отношения между объектами разных уровней.

¹³⁷ *Лекторский В.А.* Проблема субъекта и объекта в классической и современной буржуазной философии. С. 25.

¹³⁸ *Титов С.Н.* Искусство: Объект – предмет – содержание. Воронеж, 1987. С. 23.

«можно рассматривать с технической стороны (на уровне “грамматики”) и со стороны их выразительности (на “семантическом” уровне)».¹³⁹ В.В. Медушевский полагает, что «музыкальный язык можно определить как исторически развивающуюся систему выразительных средств и грамматик, служащую *предпосылкой общения*».¹⁴⁰ М.Г. Арановский под музыкальным языком подразумевает «“порождающую систему”, основанную на стереотипах связей».¹⁴¹ 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)».¹⁴²

Несмотря на существующие различия в определении музыкального языка в 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

¹³⁹ Кон Ю.Г. К вопросу о понятии «музыкальный язык» // От Люлли до наших дней: Сб. статей. М., 1967. С. 93.

¹⁴⁰ Медушевский В.В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. 1979. № 3. С. 35.

¹⁴¹ Арановский М.Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления: Сб. статей. М., 1974. С. 106.

¹⁴² 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.*

сегодня достаточных оснований»,¹⁴³ 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 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 (конструкций) в музыке позволяет «войти сразу внутрь музыкального искусства».¹⁴⁴ 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».¹⁴⁵ 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.¹⁴⁶

¹⁴³ 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.

¹⁴⁴ Буцкой А.К. Непосредственные данные музыки. Опыт введения в музыку. Киев, 1925. С. 60.

¹⁴⁵ Там же. С. 72.

¹⁴⁶ Там же. С. 75-76. – Интересно сравнить представления о музыкальном искусстве А.К. Буцкого с идеями о музыке А.Ф. Лосева, изложенными нами в § 1 гл. 2. Если Лосев говорит об отражении в музыке движения в его

Итак, музыкальный язык – один из элементов музыки, в котором происходит интеграция всех элементов музыкального искусства, что и предопределяет возможность языка музыки служить воплощением музыкального искусства.¹⁴⁷ Учитывая, таким образом, особую значимость музыкального языка в выявлении сущностных основ или, как прекрасно выразился В.В. Медушевский, «таинственных энергий» музыки, рассмотрим его подробнее.

Во-первых, необходимо отметить, что музыкальный язык – *единое образование в силу единства музыки*. О единстве музыки писали многие теоретики и практики музыкального искусства XX – начала XXI вв. 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».¹⁴⁸

наиболее общем, идеальном плане, то Буцкой – с точки зрения его конкретных, материальных проявлений. Заметим, что в современной науке о музыке существуют попытки своеобразного «примирения» этих подходов. Одной из них можно считать попытку американского исследователя Р. Арнхейма. Так, Арнхейм подчёркивает, что динамические структуры, возникающие в слуховом восприятии музыки, подобны моделям процессов, протекающих в любой области реальности: ментальной или физической. Особенности движения музыки, указывает Арнхейм, «могут быть выражением процесса переживания, танца или течения ручья». Таким образом, музыка «представляет динамические модели как таковые», т.е. динамическую силу вообще, присущую «всем действиям тел, мысли и универсума». Цит. по: *Чередниченко Т.В.* Тенденции современной западной музыкальной эстетики: к анализу методологических парадоксов науки о музыке. С. 66.

¹⁴⁷ 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 по отношению к музыкальному языку. В связи с этим см. § 1 гл. 1.

¹⁴⁸ *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

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*».¹⁴⁹ 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 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-бытовая.¹⁵⁰

Дидро пытается ответить на вопрос, 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 диссонирующих, 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.*

¹⁴⁹ *Каган М.С. Музыка в мире искусств. С. 114.*

¹⁵⁰ *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).*

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...».¹⁵¹

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 слушания.¹⁵² Такое деление музыки на роды поддерживают А.Н. Сохор, И.Я. Нейштадт и др.

Что касается деления музыки на жанры, то в теоретической литературе по этому поводу существует ещё большее многообразие. И поскольку это многообразие определяют 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 малоработанных и запутанных вопросов в музыкознании».¹⁵³ 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

¹⁵¹ 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).

¹⁵² Понятия «обиходной» и «преподносимой» музыки принадлежат немецкому музыковеду Г. Бестелеру.

¹⁵³ 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.

исполнения, требованиям которой объективно соответствует произведение, а также каким-либо из дополнительных признаков (форма, исполнительские средства, “поэтика”, практическая функция) или их сочетанием».¹⁵⁴ Как считает О.В. Соколов, «жанром называется вид музыкального произведения, возникающий в соответствии с определённой функцией (жизненной или художественной)».¹⁵⁵

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 как совокупность общих их признаков».¹⁵⁶

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 музыке;¹⁵⁷ В.А. Цуккерман – в зависимости от содержания;¹⁵⁸ С.С. Скребков – принадлежности жанров декламационным, моторным или, возникшим на их основе,

¹⁵⁴ *Сохор А.Н.* Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971. С. 28.

¹⁵⁵ *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).

¹⁵⁶ Цит. по: *Нейштадт И.Я.* Проблема жанра в современной теории музыки // Проблемы музыкального жанра: Сб. статей. М., 1981. С. 13.

¹⁵⁷ *Арановский М.Г.* На пути к обновлению жанра // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 10. Л., 1971. С. 123-164.

¹⁵⁸ *Цуккерман В.А.* Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М., 1964.

ариозно-распевным;¹⁵⁹ 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 звучания.¹⁶⁰

Касаясь трактовки стиля в музыке, надо сказать, что в музыковедческой литературе, также как и в отношении рода и жанра, существуют различные его интерпретации.¹⁶¹ Наиболее фундаментальная из них, на наш взгляд, 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 мышления. Процессы формирования, развития, эволюции музыкального стиля определяются в конечном счёте мировосприятием и, шире, духовной культурой эпох, различных социальных групп внутри них».¹⁶²

¹⁵⁹ *Скребков С.С.* Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.

¹⁶⁰ *Сохор А.Н.* Эстетическая природа жанра в музыке. М., 1968.

¹⁶¹ 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.

¹⁶² *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).

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 кучка») и пр.¹⁶³

Сказанное позволяет предположить наличие феномена *трансформации рода, жанра и стиля музыкального искусства*:

¹⁶³ 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.

«перехода» рода в жанр, стиль; жанра – в род, стиль и т.д. внутри единого музыкального языка.¹⁶⁴ По-видимому, предполагаемая трансформация рода, жанра и стиля в структуре музыкального языка существовала постоянно, причём «набор вариантов» этой трансформации расширялся в процессе эволюционного развития музыкального языка (музыкального искусства).¹⁶⁵

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. О том, что именно в музыкальном произведении 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».¹⁶⁶ 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...

¹⁶⁴ 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*).

¹⁶⁵ Имеется в виду развитие музыки от первобытнообщинной эпохи до сегодняшнего времени. Подробнее об этом см. в § 2 гл. 3.

¹⁶⁶ *Назайкинский Е.В. О роли музыкознания в современной культуре // Советская музыка. 1982. № 5. С. 52-53.*

отношением жанров».¹⁶⁷

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.*¹⁶⁸

Рассмотрев внутреннее строение музыкального искусства, обратимся к анализу механизма саморазвития (эволюционного становления) музыки. Этому анализу будет посвящён § 2 данной главы.

§ 2. Механизм саморазвития музыкального искусства

В гл. 1 мы установили, что появление и дальнейшая эволюция музыки в процессе эволюционного становления мира обусловлены развивающимся человеком – субъектом. 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

¹⁶⁷ 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).

¹⁶⁸ 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 // 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), то музыкальный язык – в качестве фрактала по отношению к музыкальному произведению.

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».¹⁶⁹ 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 личности,¹⁷⁰ именно развитие личности отдельного человека в системе отношений музыкального искусства «обеспечивает» эволюционное развитие музыки¹⁷¹ (поясним, что под личностью мы понимаем 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».¹⁷² Плодами подобного коллективного творчества выступали достаточно примитивные музыкальные сочинения, во многом

¹⁶⁹ Сохор А.Н. Музыка как вид искусства. 2-е изд., перераб. и доп. М., 1970. С. 74.

¹⁷⁰ Об этом см., напр.: Ананьев Б.Г. Человек как предмет познания. Л., 1969 (3-е изд. – СПб., 2001).

¹⁷¹ 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. С. 178.

¹⁷² Метнер Н.К. Муза и мода. Защита основ музыкального искусства. С. 109.

основанные на подражании различным звучаниям физической («неживой») и биологической («живой») природы. Такое подражание обуславливало предельную близость музыки того времени немusикальным звуковым явлениям. Что касается существования «установки» в данную эпоху на подражание звучаниям природы в музыке (и, как следствие, сближения музыки и немusики), 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 птицы.¹⁷³

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».¹⁷⁴ 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».¹⁷⁵)

¹⁷³ 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.

¹⁷⁴ Фрейденберг О. Происхождение греческой лирики // Вопросы литературы. 1973. № 11. С. 109.

¹⁷⁵ Грубер Р.И. Всеобщая история музыки. Ч. 1. М., 1956. С. 46.

Подчёркивая возникновение личностного начала в музыкальном искусстве древних государств, следует, однако, 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».¹⁷⁶

В эпоху европейского Средневековья также нельзя обнаружить развитую личность ни в одном из трёх основных проявлений 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;¹⁷⁷ в народном музыкальном искусстве – по причине внеличностной (коллективной) его природы.

¹⁷⁶ Уколов В. Музыкально-историческая концепция Вальтера Виоры // Кризис буржуазной культуры и музыка: Сб. статей. Вып. 4. М., 1983. С. 129.

¹⁷⁷ Иногда в литературе встречается мнение, согласно которому музыкально-поэтическое творчество странствующих средневековых рыцарей было отчётливым проявлением личностного начала (такого взгляда придерживается, например, Д. Золтаи – *Золтаи Д.* Этос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля: пер. с нем. С. 137). Соглашаясь с тем, что для подобной точки зрения имеются определённые основания, мы всё же склоняемся к другой, по которой указанное искусство, в целом, не обладало ярко выраженной личностной ориентацией и развивалось в рамках канонических предписаний и норм. В этом смысле заслуживает внимания суждение А.Я. Гуревича о том, что в куртуазной поэзии того времени индивидуально-неповторимая личность поэта «была скована набором шаблонов, подчас непосредственность оттесняется манерностью, искусственностью, условностью, игрой слов». Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М., 1972. С. 186 (об этом см. также: Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры // Гуревич А.Я. Избранные труды: В 2 т. Т. 2. Средневековый мир. М., 1999. С. 167).

Несмотря на отсутствие ярко выраженной личности в музыкальной культуре этого исторического периода, всё же 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 выражалось 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 (деятелей музыкального искусства. – А.К.) того времени». ¹⁷⁸

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». ¹⁷⁹ 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, использовавшего при создании произведений в жанре средневековой католической музыки – мессы – мелодии светских песен, таких как «Бледно личико твоё», «Вооружённый человек» и др.

¹⁷⁸ Евдокимова Ю.К., Симакова Н.А. Музыка эпохи Возрождения: Cantus prius factus и работа с ним. С. 28. 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. 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.

¹⁷⁹ 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.*

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 немыслимо без его установок на «очеловечивание», выражение «эмоционально-идейного мира европейского человечества».¹⁸⁰ Утверждение тематизма в музыке, явившегося предпосылкой возникновения инструментальных творений, «не могло, – писал Асафьев, – образоваться раньше, чем музыка стала зеркалом развившейся человеческой психики».¹⁸¹

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 личности.¹⁸² 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).

Глареан рассказывает о том, что как-то французский король Людовик XII обещал композитору Жоскену Дебре небольшой доход, связанный с церковной должностью, но обещания своего не исполнил. Дебре, не довольный этим, сочинил псалом «Memor esto verbi tui servo tuo» («Помни о слове, данном тобой рабу твоему»),

¹⁸⁰ Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. В 2 кн. 2-е изд. Л., 1971. С. 220.

¹⁸¹ Там же. С. 160.

¹⁸² Сближение «личностного» и «гениального» в выдающемся композиторе явилось исключительно важным открытием эпохи Возрождения.

обладавший исключительной силой выразительностью и художественным совершенством. Этот псалом вызвал всеобщее восхищение певцов и вынудил короля сдержать своё обещание. Позже композитор написал другой псалом – «Bonitatem feci cum servo tuo» («Благодеяние оказал ты рабу своему»), но уже благодарственный. Однако новый псалом не отличался художественными достоинствами предыдущего. Комментарий Глареана по поводу приведённого «творческого поведения» композитора недвусмысленно даёт понять, что теоретик связывал существование специфических «обликов» псалмов с особенностями выраженного в этих псалмах индивидуально-личностного начала (состояния, переживания и пр.) их автора. «По этим двум сочинениям, – пишет Глареан, – можно видеть, насколько неуверенная ещё надежда на вознаграждение больше, чем уже полученная милость».¹⁸³ Аналогичное отношение к гению творцов музыкальных произведений (как личности) было свойственно и другим известным теоретикам музыкального искусства эпохи Возрождения: К. Бартоли, Х. Бермудо, Э. Боттригари, Дж. Царлино.

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*.¹⁸⁴ Однако, в силу того, что эта завершённость *ещё не была окончательной* (поскольку до конца не были «разведены» функции композитора и исполнителя:

¹⁸³ См.: Эстетика Ренессанса. Антология: В 2 т. Т. 2. С. 586. – В связи со сказанным нельзя не вспомнить мысль Лютера, кстати, бывшего хорошим композитором: «Жоскен (Жоскен Дебре. – А.К.) – повелитель нот, они должны были делать то, что он хотел, тогда, как другие должны делать то, что хотят ноты». Цит. по: Браудо Е.М. Сжатый очерк истории музыки. С многочисленными нотными примерами и текстовыми иллюстрациями. М., 1928. С. 43.

¹⁸⁴ 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.

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,¹⁸⁵ 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».¹⁸⁶

О необходимости соблюдения в музыке требований эстетического вкуса, при этом в равной степени композиторами и исполнителями, писали сами теоретики и практики музыкального 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».¹⁸⁷

¹⁸⁵ Об этом см., напр.: *Баткин Л.М.* 1) Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М., 1989; 2) Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М., 1990; 3) Итальянское Возрождение: проблемы и люди. М., 1995.

¹⁸⁶ *Асафьев Б.В.* Люлли и его дело // *De musica*. Временник Отдела теории и истории музыки. Вып. 2. Л., 1926. С. 9.

¹⁸⁷ Цит. по: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII вв. С. 413. – Подчёркивая значимость эстетического вкуса как норматива музыкальной деятельности в XVII – XVIII вв., мы, собственно, говорим о господствующем в это время светском музыкальном искусстве. Что же касается культового, ещё более, чем в эпоху Возрождения, ушедшего в

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. Так, И.С. Бах писал, жалуясь на некоего г. Пуйа: «Я говорю, как музыкант, т.е. как человек правдивый, для коего ябеда явление случайное и мимолётное, как человек, возраст коего начинает требовать покоя и каковой достаточно значителен, чтобы его оберегали, ввиду его привилегий и близкого знакомства со знатными людьми...».¹⁸⁸ А вот слова из письма к отцу В.А. Моцарта: «Одна из главных причин, почему мне Зальцбург ненавистен, – указывал композитор, – это его придворный оркестр, такой грубый, такой непристойный и такой развращённый. Порядочный человек с хорошими манерами не может жить с этими людьми».¹⁸⁹

сравнении со светским на второй план, то необходимость его традиционно канонического характера прекрасно иллюстрируют слова Х. Шубарта из его сочинения «Идеи к эстетике музыкального искусства»: «Изображение Богоматери, даже кисти Карло Дольчи, утратило бы всю свою божественную прелесть, если бы художнику пришла в голову фантазия облачить деву Марию в платье по последней моде. Таким же уродливым будет церковное песнопение, увешанное модной музыкальной бахромой». Там же. С. 330.

¹⁸⁸ Цит. по: Материалы и документы по истории музыки. Т. 2. XVIII в. Италия, Франция, Германия, Англия. М., 1934. С. 435-436.

¹⁸⁹ Там же. С. 555.

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, *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. обусловило возникновение 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 творчества.¹⁹⁰ 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 времени.¹⁹¹

¹⁹⁰ Об этом см.: Pazura S. De gustibus: rozważania nad dziejami pojęcia smaku estetycznego. Warszawa, 1981.

¹⁹¹ См.: Музыкальная эстетика Германии XIX в. Антология: В 2 т. Т. 1. М., 1981; Музыкальная эстетика Франции XIX в. М., 1974.

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 личным.¹⁹² Характерно также замечание А.А. Адамяна о том, что в «*Marche funebre*» из Третьей симфонии Бетховена (т.е. раннего Бетховена, 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».¹⁹³ 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

¹⁹² 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.

¹⁹³ Адамян А.А. Статьи об искусстве. М., 1961. С. 319.

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 исполнителя.¹⁹⁴

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

¹⁹⁴ На это «разъединение» указывал В.В. Медушевский, подчёркивая, что с начала XIX в. авторские мелодии «начинают охраняться юридически». – *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.

первобытную эпоху, к звучанию «неживой» и «живой» природы, – выражавшееся в «исчезновении» музыкального произведения.¹⁹⁵ 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.)

Рассмотрев механизм саморазвития музыки, фактически выражающийся в механизме саморазвития музыкального произведения, обратимся теперь к вопросу о функциях музыкального искусства.

§ 3. Функции музыки

Касаясь проблемы 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».¹⁹⁶ Из немногочисленных исследований, в которых в той или иной степени затрагивается данная проблематика, можно назвать работы А.Н. Сохора,¹⁹⁷ В.Н.

¹⁹⁵ Как отмечала Е.А. Ручьевская, в некоторых разновидностях музыкального искусства XX в. музыка низводится за пределы понятия «художественное произведение» – в область понятия «звучание». См.: Ручьевская Е.А. Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века // Современные вопросы музыкознания: Сб. статей. М., 1976. С. 186, 191, 196. – Изложенное в настоящем параграфе позволяет согласиться с В. Виорой, полагавшим, что «единая музыка» распадается на «недомузыку» – под которой учёным подразумевалось музыкальное искусство до XVII в., «собственно музыку» – музыкальное искусство XVII – XIX вв. и «антимузыку» – музыку XX в. См.: Wiora W. The four ages of music. N. Y., 1965.

¹⁹⁶ 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.

¹⁹⁷ Сохор А.Н. Вопросы социологии и эстетики музыки: В 3 т. М., 1980-1983.

Холоповой,¹⁹⁸ В.В. Медушевского¹⁹⁹ и Й. Кресанека.²⁰⁰

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.*²⁰¹ Типичный 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 прикладную.²⁰²

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 – музыка.*²⁰³

¹⁹⁸ Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие: В 2 ч. М., 1990 (4-е изд. – СПб., 2002).

¹⁹⁹ 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.

²⁰⁰ 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; в структуре европейской культуры – Олейник М.А. Функции музыки в европейской культуре: философско-антропологический аспект: Монография. Волгоград, 2008 и др.

²⁰¹ Ситуация весьма характерная для работ, в которых выявляются функции искусства вообще.

²⁰² См.: Сохор А.Н. Социальные функции искусства и воспитательная роль музыки. С. 74-75.

²⁰³ Детальное описание такой эволюционной картины мира см. в гл. 1.

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»,²⁰⁴ 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. – *совершенствующую.*²⁰⁵

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.²⁰⁶

²⁰⁴ 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.*)

²⁰⁵ Интересно, что обеспечивающее появление музыки в процессе эволюции мира (и человека) развитие сознания человека (об этом см. в гл. 1) 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.*

²⁰⁶ 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

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 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,

усиливают эффект реверберации» (Плужников М.С., Рязанцев С.В. Среди запахов и звуков. М., 1991. С. 31). А вот интересное 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).

снижением веса; кроме того – все они отклонялись от источника звука, как будто бы во избежание губительного действия звучащей музыки.²⁰⁷ Подобные опыты проводились и другими исследователями – отечественными и зарубежными.²⁰⁸

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, 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 Гиннеса.²⁰⁹

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

²⁰⁷ 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).*

²⁰⁸ 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.*

²⁰⁹ См.: Дубров А.П. Музыка и растения. С. 5.

концертино».²¹⁰⁾ 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 зевету. 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».²¹¹

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».²¹² Авторы пишут также, что и «водяные клопы восприимчивы к высоким нотам скрипки, а большой жук-плавунец – к звукам флейты».²¹³

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

²¹⁰ *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. «Всем 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).

²¹¹ *Морозов В.П.* Занимательная биоакустика. 2-е изд., доп., перераб. М., 1987. С. 56.

²¹² *Хаксли Дж., Кох Л.* Язык животных: пер. с англ. М., 1968. С. 28.

²¹³ Там же. С. 29.

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)*²¹⁴.

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

²¹⁴ Термин «комитантное» принадлежит А.Г. Костюку. См.: *Костюк А.Г. 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.*

тренировок или спортивных мероприятий, создаёт необходимый эмоциональный настрой, активизирует мышечную работу.²¹⁵

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 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, на наш взгляд, 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».²¹⁶ 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, –

²¹⁵ В прикладном плане наряду с музыкой активно используются и природные звучания (особенно – в медицине и в спорте).

²¹⁶ Цит. по: *Кузнецов Б.Г. Об эстетических критериях в современном физическом мышлении // Художественное и научное творчество. Л., 1972. С. 89.*

Моцартом в психологии... Лурия сумел стать Бетховеном...».²¹⁷ Весьма красноречиво признание В.А. Белоусова, Н.А. Вахнина, М.С. Уварова: «Ясно, что, к примеру, та же наука (в методологической и неметодологической своей части)... может содержать в себе свойства музыки (к примеру, в виде различного рода эстетико-“гармонических” критериев, к которым прибегают в своей деятельности учёные)».²¹⁸

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).²¹⁹ Можно сказать: музыка, совершенствуя мир, творит красоту, которая, в свою очередь, «спасает» мир.²²⁰

Рассмотрение функций музыки вновь, как и исследование внутреннего строения музыкального искусства, а также механизма его саморазвития (см. §§ 1-2 гл. 3), показало, что, говоря о музыке, мы имеем в виду прежде всего музыкальные произведения. Иными словами, разбор функций музыки подтвердил значимость проблемы музыкального произведения при изучении вопросов, имеющих отношение к музыке в целом. Анализу музыкального

²¹⁷ Тулмин С. Моцарт в психологии // Вопросы философии. 1981. № 10. С. 129. – Отметим, что, говоря о «музыкальности» деятельности Л.С. Выготского и А.Р. Лурия как о высшей её оценке, Тулмин сравнивает Выготского и Лурия с композиторами, принадлежащими европейской профессиональной музыке XVIII – XIX вв., т.е. являющейся составной частью европейской профессиональной музыки конца XVI – начала XX вв., наиболее полно, в связи с активным «личностным присутствием» в этой музыке, воплощающей смысл музыкального искусства (см. § 2 гл. 3).

²¹⁸ Философия и музыка. Диалог противоположностей? СПб.; Тирасполь, 1993. С. 97.

²¹⁹ 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).

²²⁰ 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).

произведения, по сути выступающего в качестве системорепрезентирующего воплощения музыкального искусства, будет посвящена гл. 4 нашей работы.

Глава 4. МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ – СИСТЕМОРЕПРЕЗЕНТИРУЮЩЕЕ ВОПЛОЩЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

§ 1. Параметры музыкального произведения

Прежде всего подчеркнём, 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* (см. § 2 гл. 3).²²¹□□

Подобный взгляд на музыкальное произведение разделяют не все учёные. Некоторые авторы 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. Скрябиной²²²), как об интенциональном предмете (с точки зрения Р. Ингардена^{□223}) и пр. 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».²²⁴ Обратимся к этой работе.

Говоря о музыкальном произведении, З. Лисса прежде всего отмечает, что таковым необходимо считать продукт творческой деятельности композиторов, утвердившийся в европейской

²²¹ Напомним, именно музыкальное произведение, представляющее собой целостное системное образование, выступает для нас в качестве наиболее интегрированного, системорепрентирующего воплощения музыки (см. гл. 3).

²²² *Scriabine M. Le langage musical. P., 1963 (1986).*

²²³ *Ингарден Р. Музыкальное произведение и вопрос его идентичности // Ингарден Р. Исследования по эстетике: пер. с польск. М., 1962. С. 403-570.*

²²⁴ *Lissa Z. O istocie dzieła muzycznego // Lissa Z. Nowe szkice z estetyki muzycznej. Kraków, 1975. S. 5-39.*

профессиональной музыке в период с Нового времени по XX в.²²⁵ 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».²²⁶ 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».²²⁷

Важнейшей предпосылкой существования музыкального произведения З. Лисса считает его письменную (нотную) фиксацию, вследствие чего музыкальное произведение вновь может быть прочтено и исполнительски конкретизировано, т.е. сделано доступным слушателям разных эпох, обществ и пр.

Музыкальное произведение единично, однако исполнений его может быть бесконечное множество. Связано это с тем, что между

²²⁵ Как подчёркивает исследовательница, возможны различные наименования результатов творческого труда композиторов: «музыкальное сочинение», «музыкальное творение», «опус», «акустическое творение» и т.д., даже просто «звуковое событие», однако 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. S. 5-39 (особенно – S. 8-17).*

²²⁶ *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).*

²²⁷ *Ibid. P. 10.*

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 произведения.²²⁸ 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».²²⁹ 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 и того круга культуры, к которым принадлежит автор».²³⁰ Между тем «взаимное отношение субъективного момента к интересубъективному в творческом процессе, – указывает исследовательница, – до сих пор не выяснено до конца».²³¹

²²⁸ По всей видимости, это означает, что возможны не только многочисленные исполнительские, но и слушательские интерпретации музыкального сочинения.

²²⁹ *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 восьмью 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.

²³⁰ *Ibid. P. 15.*

²³¹ *Ibid. P. 16.*

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».²³²

Итак, музыкальное произведение – прежде всего феномен европейской профессиональной музыки конца XVI – начала XX вв. Каковы параметры такого музыкального произведения?

Отвечая на этот вопрос, важно помнить о том, что музыкальное произведение – произведение *звуковое*, т.е. «границы» его существования определяет звук, звучание. Как точно заметил Г.А. Орлов, «музыка живёт только в звучании... Она даёт человеку шанс вступить в жизненно важный контакт с труднодоступными уровнями существования, указывает на нечто “позади” себя, но то, на что она указывает неотделимо и неотличимо от звучания. Смысл и средство, вестник и весть едины, неповторимы и незаменимы. Не существует ни другого способа пережить опыт, доставляемый музыкой, ни возможности описать его, и раскрываемый ею мир в отсутствие звучания может быть лишь воспоминанием или

²³² Ibid. P. 22, 35. – В продолжение разговора о музыкальном произведении – преимущественно принадлежащем европейскому профессиональному музыкальному творчеству конца XVI – начала XX столетий – отметим, что поскольку данные произведения исключительно личностно обогащены, они являют собой, в целом, музыку, которая оказывается наиболее художественно значимой. Такой вывод подтверждают многие учёные. Например, по мнению Ю.Н. Холопова, «высшее в нашем (т.е. музыкальном. – *А.К.*) искусстве есть европейская (подразумевается – 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. Об этом см. также: *Клюев А.С.* Музыка и жизнь: О месте музыкального искусства в развивающемся мире: Монография. СПб., 1997. С. 62-63.

предвкушением».²³³ Учитывая сказанное, стоит отметить перспективность разработок в области музыкального звучания, осуществлённых Дж.К. Михайловым.²³⁴

Что же представляет собой звуковой материал музыкального произведения – музыкального произведения европейской профессиональной традиции конца XVI – начала XX вв.? На наш взгляд, таким материалом является *единство трёх уровней (слоёв)*

²³³ Орлов Г.А. Древо музыки. 2-е изд., испр. СПб., 2005. С. 364. – Роль звучания в музыке подчёркивают многие современные творцы музыкальных сочинений: П. Булез, Я. Ксенакис, А. Пярт, К. Штокхаузен, Э. Денисов, С. Губайдулина и другие. Например, Я. Ксенакис отмечает, что элементом музыкального творения у него, заменяющим мотивы, темы, мелодии этого творения, «выступает “звуковая масса”». Последняя «выполняет основную роль в построении формы и её перемещении во временное пространство». См.: Ксенакис Я. О своей генеалогии и творческой идеологии // Культура, художник, общество: Сб. обзоров и переводов. М., 1992. С. 84-85.

²³⁴ Подступом к ним можно считать исследования в этом направлении отечественных учёных 20-30-х гг. XX в. См.: Глебов И. (Асафьев Б.В.) 1) Ценность музыки // De musica: Сб. статей. Пг., 1923. С. 5-34; 2) Процесс оформления звучащего вещества // De musica: Сб. статей. Пг., 1923. С. 144-164; Яворский Б.Л. 1) Основные элементы музыки // Искусство. 1923. № 1. С. 185-195; 2) Конструкция мелодического процесса // Структура мелодии. Вып. 3. М., 1929. С. 7-36; Конюс Г.Э. 1) Метротектоническое исследование музыкальной формы. М., 1933; 2) Научное обоснование музыкального синтаксиса. К изучению вопроса. М., 1935; Сабанеев Л.Л. На путях музыки // Вестник искусств. 1922. № 5. С. 9-11 и др. – Любопытно, что некоторыми из указанных авторов, например Б.В. Асафьевым, звуковая материя музыкального сочинения рассматривалась как своеобразное «звучащее вещество» (в работе «Процесс оформления звучащего вещества» и др.). Учёный даже употреблял выражение «кристаллизация звучащего вещества». (Особенно часто оно встречается в неопубликованной рукописи Асафьева «Строение вещества и кристаллизация (формообразование) в музыке»; в этом сочинении Б.В. Асафьев говорит также о «звучащем атоме» музыкального произведения, развитии музыкального произведения как процессе «произрастания и роста» и т.п. См.: Орлова Е.М. К истории становления теории музыкальной формы // Советская музыка. 1974. № 8. С. 92, 93.) О значимости такого понимания музыки свидетельствует обращение к этой теме уже в наши дни И.И. Земцовского (*Земцовский И.И. Апология «музыкального вещества» // Музыкальная академия. 2005. № 2. С. 181-192.*)

звучания, именуемых нами физико-акустическим, коммуникативно-интонационным и духовно-ценностным.²³⁵

Физико-акустический уровень – естественно-природный (физический) срез звучания музыкального произведения, коммуникативно-интонационный уровень – естественно-природный (интонационный, или биологический), духовно-ценностный уровень – социокультурный (человеческий). Наличие физико-акустического, коммуникативно-интонационного и духовно-ценностного уровней звучания музыкального произведения и предопределяет, согласно этим уровням, воздействие музыки на физическую («неживую»), биологическую («живую») и человеческую реальность, при этом, с учётом «деления» человеческой реальности на телесную, душевную и духовную, – на телесную, душевную и духовную природу человека.

Названные уровни звучания тесно слиты в музыкальном произведении, что вызвано существованием их *по единым законам структурирования звуковой материи*. Действие этих законов подтверждают опыты венгерского музыковеда и орнитолога П. Сёке, описанные им в книге «Происхождение музыки и три её мира: физический, биологический и человеческий».²³⁶

В этой работе автор, занимающийся необычной наукой – орнито-музыковедением, т.е. наукой, изучающей «музыку» птиц, приходит к выводу о том, что существуют три типа 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

²³⁵ Данная триада просматривается даже с точки зрения существования *отдельного звука музыкального произведения*. Так, отдельный звук, в контексте физико-акустического, коммуникативно-интонационного и духовно-ценностного уровней звучания музыкального произведения, соответственно выступает в качестве *звука, тона и ноты* (см.: *Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки*. М., 1988. С. 12-54).

²³⁶ *Szoke P. A zene eredete es harom vilaga. Az elet elotti. Az allati es az emberi let szinjen*. Budapest, 1982.

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».²³⁷ И далее: «Хотя “птичья музыка”, конечно, не искусство, а средство акустической коммуникации, это явление крайне интересно с точки зрения биологической и музыковедческой».²³⁸ Наиболее «музыкальными» Сёке считает птиц из отряда воробьиных. Самая же «музыкальная» птица в мире, полагает учёный, – живущий в Северной Америке пёстрый дрозд.

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».²³⁹

²³⁷ Цит. по: *Васильева Л.* Петер Сёке: «Существовала ли музыка до возникновения жизни на земле?» // *Иностранная литература.* 1983. № 9. С. 204.

²³⁸ Там же. С. 205.

²³⁹ Там же. С. 206. – К сожалению, книга П. Сёке не переведена на русский язык. Однако существуют опубликованные на русском языке и

Поскольку, как уже было отмечено, образующие субстанциальную основу музыкального произведения физико-акустический, коммуникативно-интонационный и духовно-ценностный уровни звучания соответственно связаны с «неживой», «живой» и человеческой материей мира, в указанной последовательности воплощающей эволюционное становление мира (см. § 1 гл. 1), эти уровни звучания можно рассматривать как поступательные этапы эволюции музыкального произведения, заключающейся, в соответствии с общим принципом эволюции, в его (музыкального произведения) качественном совершенствовании.

В самом деле, исследуя звуковую ткань музыкального произведения с точки зрения физико-акустического уровня звучания, можно говорить о таких феноменах, как *ритм*, *метр*,

цитированные нами выше (по статье Л. Васильевой) авторские комментарии к ней, знакомство с которыми поможет составить представление об указанной книге. Полезным окажется также обращение 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. Вообще проблема, исследуемая Сёке, не нова. Как и изучение звукового материала – «звучащего вещества» – музыки, о чём говорилось выше, связь музыки со звучаниями «неживой» и «живой» природы также разрабатывалась отечественными учёными, причём начиная даже с конца XIX в. См.: *Неустроев А.А.* 1) Музыка и чувство. Материалы для психологического основания эстетики музыки. СПб., 1890; 2) О происхождении музыки. Эстетико-психологический очерк. СПб., 1892; *Сребрянский А.П.* Мысли о музыке. СПб., 1906; *Карасёв П.А.* Звук и музыка. М., 1910; *Ирисов А.С.* Звук и музыка. 2-е изд. М.; Л., 1926; *Вагнер В.А.* Возникновение и развитие психических способностей: В 9 вып. Вып. 9. Психология размножения и её эволюция. Л., 1929 и др. В подтверждение сказанному сошлёмся, например, на суждение А.А. Неустроева: «Что главным образом мешает признавать пение птиц мелодичным в нашем музыкальном смысле, это отсутствие приспособленности нашего органа слуха к восприятию звуковых интервалов, гораздо более дробных, нежели в нашей темперированной системе полутонов». *Неустроев А.А.* Музыка и чувство. Материалы для психологического основания эстетики музыки. С. 26; об этом см. также: С. 21, 22 и др. Дополнительно о единстве уровней (слоёв) звучания музыкального произведения см.: *Гартман Н.* Слои музыкального произведения // *Гартман Н.* Эстетика: пер. с нем. Киев, 2004. С. 255-274.

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 музыкального произведения 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». (На то, что физико-акустический, коммуникативно-интонационный и духовно-ценностный уровни звучания музыкального произведения, в названной последовательности, можно рассматривать в качестве этапов эволюционного «строения» музыкального произведения, обращает внимание и П. Сёке. Особенно это заметно по его статье «Музыкальность птиц». «Изучая голоса птиц, находящихся на разной ступени эволюции, – пишет в этой работе автор, – сопоставляя голоса птенцов и взрослых птиц, мы отчётливо наблюдаем закономерный характер появления музыкальных структур».²⁴⁰)

Очевидно, что свидетельствующая об эволюции музыкального произведения последовательная «смена» его уровней звучания по принципу: физико-акустический, коммуникативно-интонационный, духовно-ценностный является «картиной» эволюции музыки вообще. Это подтверждают существующие концепции происхождения музыкального искусства. Обратимся к некоторым из них.

Одной из концепций происхождения музыки можно считать модель Г. Спенсера, представленную им в статье «Происхождение и деятельность музыки». Спенсер исходит из того, что

²⁴⁰ Сёке П. Музыкальность птиц. С. 101.

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».²⁴¹ 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».²⁴² 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».²⁴³

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

²⁴¹ 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.

²⁴² Там же. С. 166.

²⁴³ Там же. С. 167.

звуки». ^{□244} Однако, безусловно, более развитым это выражение мы находим «у ранних предков человека». ²⁴⁵

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...». ^{246□} 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». ²⁴⁷ По мнению Бюхера, следующая стадия развития таких песен заключалась в том, что в ряд образующих их восклицаний «вставлялось простое предложение. Но лишённая гибкости речь не могла сразу подчиниться законам ритма, и поэтому её насильствовали. Стали отклоняться от общепринятой манеры произношения, одни слоги опускались, другие растягивались». ^{248□□}

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

²⁴⁴ Дарвин Ч. Соч.: В 6 т. Т. 5. Происхождение человека и половой отбор. Выражение эмоций у человека и животных. С. 747.

²⁴⁵ Там же. С. 746. – Специально взглядам Ч. Дарвина на происхождение музыки посвящена работа: *Żerańska-Kominek S. Charles Darwin and the origin of music // Muzyka. 2001. № 1. S. 41-61.*

²⁴⁶ Бюхер К. Работа и ритм: пер. с нем. М., 1923. С. 281.

²⁴⁷ Там же. С. 260-261.

²⁴⁸ Там же. С. 261.

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».²⁴⁹ 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 интервалов.²⁵⁰□

В течение долгого времени музыка оставалась только вокальной («Приходится заключить, – утверждает Штумпф, – о возможности чисто вокального развития музыки, до некоторой определённой ступени»²⁵¹), однако на каком-то этапе развития музыкального искусства «на помощь пению» пришли инструменты.²⁵²

При отмеченной «звуковой трёхчастности» музыкального произведения оно, как уже подчёркивалось, есть целостное системное образование, представляющее собой художественную индивидуальность. (Об этом чётко заявляет Е.И. Чигарёва. Как указывает автор, «любое полноценное произведение искусства (исследовательница имеет в виду прежде всего произведение музыкального искусства. – А.К.) обладает строгой и стройной системой». Эта система, по мнению Чигарёвой, опирается на ведущие элементы, «сочетание, контраст, взаимодействие, целенаправленное изменение которых и создаёт художественную индивидуальность».²⁵³) Наличие художественной индивидуальности музыкального произведения предопределяется

²⁴⁹ Штумпф К. Происхождение музыки: пер. с нем. Л., 1926. С. 22.

²⁵⁰ Там же. С. 30-31.

²⁵¹ Там же. С. 39.

²⁵² Там же. С. 37.

²⁵³ Чигарёва Е.И. Моцарт в контексте культуры его времени. Художественная индивидуальность. Семантика. Автореф. докт. дис. М., 1998. С. 45.

единством формы и содержания музыкального творения. Вот об этом единстве формы и содержания музыкального сочинения (ещё раз напомним: в первую очередь принадлежащего европейской профессиональной музыке конца XVI – начала XX столетий) речь и пойдёт в заключительном параграфе работы.

§ 2. 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 произведения уже исчерпана,²⁵⁴ тема эта, безусловно, не только не потеряла своей актуальности, но и чрезвычайно важна.²⁵⁵

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».²⁵⁶ Вместе с тем

²⁵⁴ См., напр.: *Холопова В.Н.* Музыка как вид искусства: Учебное пособие: В 2 ч. Ч. 1. М., 1990. С. 3-8.

²⁵⁵ Показательно, что в последнее время появляются новые исследования, посвящённые данной проблематике. См., в частности: *Холопов Ю.Н.* Введение в музыкальную форму. М., 2008; *Казанцева Л.П.* 1) Основы теории музыкального содержания: Учебное пособие. Астрахань, 2001 (2-е изд. – 2009); 2) Содержание музыкального произведения в контексте художественной культуры: Учебное пособие. Астрахань, 2005.

²⁵⁶ *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс: В 2 кн. 2-е изд. 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*

слитность формы и содержания музыкального произведения, при известном теоретическом абстрагировании, не препятствует отдельному анализу, как его формы, так и содержания. Остановимся сначала на форме.

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 сечения.²⁵⁷ Не случайно анализу золотого сечения в музыкальном сочинении (его

музыкального произведения...». *Скребков С.С.* Художественные принципы музыкальных стилей. С. 7.

²⁵⁷ 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.

внешней форме) посвящено достаточно большое количество работ (при этом, что характерно, принцип золотого сечения в основном рассматривается на материале музыкальных произведений европейского профессионального музыкального творчества конца XVI – начала XX вв.).

В числе первых, привлёкших внимание к закону золотого сечения в музыкальном произведении, был немецкий учёный XIX столетия Адольф Цейзинг. Он зафиксировал наличие золотого сечения в отношениях между числами колебаний звуков, соединяемых в благозвучные аккорды. «Говорят, что большая или меньшая 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».²⁵⁸ 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. Марутаева.²⁵⁹ Обратимся к этим работам.

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

²⁵⁸ *Vinner Ю.Ф.* Золотое деление как основной морфологический закон в природе и искусстве. Открытие профессора Цейзинга. М., 1876. С. 19.

²⁵⁹ *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.

наиболее важное значение в связи с основной идеей произведения.²⁶⁰

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».²⁶¹ 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.».²⁶²

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

²⁶⁰ Розенов Э.К. Закон золотого сечения в поэзии и в музыке. С. 130.

²⁶¹ Сабанеев Л.Л. Этюды Шопена в освещении закона золотого сечения. Опыт позитивного обоснования законов формы // Искусство. 1925. № 2. С. 143-144.

²⁶² Сабанеев Л.Л. Этюды Шопена в освещении закона золотого сечения. Опыт позитивного обоснования законов формы // Искусство. 1927. № 3. Кн. II, III. С. 38.

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».²⁶³

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 произведения.²⁶⁴

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 музыке²⁶⁵), 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 т.п.), необходимо подчеркнуть, что эта организация осуществляется в соответствии с психологическими и социально-

²⁶³ Мазель Л.А. Опыт исследования золотого сечения в музыкальных построениях в свете общего анализа форм. С. 29.

²⁶⁴ Можно указать и на работы зарубежных авторов XX в., связанные с темой золотого сечения в музыке: *Porvell N.W. Fibonacci and the golden 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*).

²⁶⁵ 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. С. 105.*

психологическими законами.

В психологическом аспекте организация эмоциональных состояний означает объединение их согласно законам протекания психических процессов в человеческом организме, в частности композитора, исполнителя и слушателя (о роли композитора, исполнителя и слушателя в музыке см. в § 2 гл. 3). В социально-психологическом – исходя из законов коллективного восприятия музыкальных произведений (а иногда также – сочинения и исполнения). В социально-психологическом смысле организация эмоциональных состояний предусматривает и 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., 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 сочинения (о существовании этих уровней звучания см. в § 1 гл. 4).

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 выступающая в качестве художественной индивидуальности (см. § 1 гл. 4), – результат творчества деятеля музыкального искусства (композитора и исполнителя), наделённого художественной индивидуальностью.²⁶⁶

²⁶⁶ Проявления художественной индивидуальности: музыкального произведения и деятеля музыкального искусства – композитора и исполнителя, чрезвычайно сближены. Об их связи, в частности, свидетельствует высказывание А. Шнитке, бесспорно, обладающего ярчайшей художественной индивидуальностью (как композитора). «Чем дальше, – пишет Шнитке, – тем больше я ощущаю: задача моя не в том, чтобы музыку придумать, сочинить, а в том, чтобы её *услышать*. Задача – не

По нашему мнению, последняя – целостная система, элементами которой являются *личность* и *музыкальный талант* деятеля музыкального искусства, где личность – его духовное начало, управляющее внутренней, психической жизнью,²⁶⁷ 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 речи.²⁶⁸

Если обретение композитором (или исполнителем) музыкального таланта как бы «одномоментно» – с рождения, то обретение им

помешать своему уху услышать существующее вне меня. Интонируемый композитором мир как бы существует вне него, композитор же может только с той или иной достоверностью к этому миру подключиться. И моя задача состоит в том, чтобы не помешать самому себе ложными идеями – от головы, – “не сбить” то, что я слышу». *Шнитке А.* Реальность, которую ждал всю жизнь // Советская музыка. 1988. № 10. С. 18-19. – Подобные мысли высказывали и другие композиторы – П. Булез, С. Губайдулина, Э. Денисов.

²⁶⁷ Выражающееся в органичном единстве сознания и самосознания мастера музыкального искусства (композитора и исполнителя).

²⁶⁸ 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. С. 30.

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 бесконечно.²⁶⁹ Таким образом, необходимо говорить о последовательном (динамическом) становлении художественной индивидуальности композитора и исполнителя, прежде всего связанном со становлением их личности.²⁷⁰

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

²⁶⁹ 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. С. 166.*)

²⁷⁰ 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).

возможности развития художественной индивидуальности деятеля музыкального искусства: композитора и исполнителя.²⁷¹

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.*²⁷²

²⁷¹ 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 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.

²⁷² Заметим, в ряде приведённых выше работ отечественных авторов о проявлении золотого сечения в музыке указывается, что мера соответствия организации музыкальных сочинений закону золотого сечения отражает меру музыкальных способностей (музыкального таланта) их авторов. Например, как констатирует Э.К. Розенов, «закон золотого сечения... проявляется всего чаще и в наиболее точных и логических формах» у наиболее талантливых авторов, при этом преимущественно «в эпоху их полной зрелости и главным образом в лучших, наиболее одухотворённых творениях их». Чем значительнее творческий импульс, «тем чаще, шире, многочисленнее и ближе к природным формам проявления этого закона в... музыкальном творчестве» (*Розенов Э.К.* Закон золотого сечения в поэзии и в музыке. С. 156; об этом см. также: *Сабанеев Л.Л.* Этюды Шопена в освещении закона золотого сечения. Опыт позитивного обоснования законов формы // Искусство. 1927. № 3. Кн. II, III. С. 34). Учитывая, что «космическая музыка» – «гармония сфер» организована по закону золотого сечения (см.: *Гарпушкин В.Е., Неведомская Л.Е., Шиповская Л.П.* Звучащий дух бытия. Очерки по философии музыки. М., 1997. С. 31-32), можно предположить, что

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 равно представлены и музыкальный талант, и личность. К первому типу композиторов Н. Шапир относил Моцарта, ко второму – Вагнера, третьему – Бетховена. □²⁷³

именно представленные в художественной индивидуальности мастеров музыкального искусства – композиторов и исполнителей – их музыкальный талант и личность соответственно обуславливают, отмеченную нами выше (см. §§ 1-2 гл. 2), способность музыки быть одновременно и «образом» мироздания, и отражением человеческой природы.

²⁷³ *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).

Ещё раньше оригинальную типологию на основе специфики проявления музыкального таланта (и, как его высшего уровня, – гения в музыке²⁷⁴) 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 художественные индивидуальности в композиторском и исполнительском творчестве. Свои выводы М. Нордау подкрепляет «музыкальными портретами» Бетховена, Моцарта, Шопена и Листа. □²⁷⁵

²⁷⁴ В связи с этим отметим значение высказываемой, начиная с эпохи Возрождения, идеи о роли единства личности и гения в музыке – см. § 2 гл. 3.

²⁷⁵ Нордау М. 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

Итак, мы рассмотрели особенности взаимосвязи формы (внешней и внутренней) и содержания музыкального произведения (прежде всего – принадлежащего европейской профессиональной музыке конца XVI – начала XX вв.). Данным рассмотрением мы завершим наше исследование и перейдём к заключению.

«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.*

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведённое исследование «онтологических определяющих» музыки, с позиции синергетики, позволяет сделать следующие выводы.

1. Музыка – система, система отношений, выступающая в качестве суператтрактора системно-эволюционирующего мира, эволюционное развёртывание которого можно представить в виде конструкции: природа («неживая» – «живая») – общество – культура – искусство – музыка.

2. Музыка – эволюционирующая система, условием эволюции которой является развитие личностных качеств человека.

3. Репрезентацией музыки оказывается музыкальное произведение, в первую очередь музыкальное произведение европейской профессиональной музыкальной традиции конца XVI – начала XX вв. в силу наиболее отчётливого проявления в нём личности.

4. Звуковая материя музыкального произведения, прежде всего вышеназванного, образована тремя звуковыми уровнями (слоями): физико-акустическим, коммуникативно-интонационным и духовно-ценностным, в приведённой последовательности воспроизводящими эволюционное «восхождение» мира.

Предложенные выводы – лишь результат начального этапа осмысления сущностных основ музыкального искусства, вне всякого сомнения, требующих дальнейшего изучения.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Адорно Т.* Философия новой музыки: пер. с нем. М., 2001.
2. Алексею Фёдоровичу Лосеву к 90-летию со дня рождения: Сб. статей. Тбилиси, 1983.
3. *Ансерме Э.* Статьи о музыке и воспоминания: пер. с фр. М., 1986.
4. Античная музыкальная эстетика. М., 1960.
5. *Апинян Т.А.* Музыка в контексте истории философии: между универсумом и человеком. Метафизические размышления о музыке: Учебное пособие. СПб., 2008.
6. *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. В 2 кн. 2-е изд. Л., 1971.
7. *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. 99-116.
8. *Бахтизина Д.И.* Бытие и духовность музыки: Монография. Уфа, 2008.
9. *Бергер Л.Г.* Звук и музыка в контексте современной науки и в древних космических представлениях: пространственный образ как модель художественного стиля. Тбилиси, 1989.
10. *Бонфельд М.Ш.* Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства: Монография. СПб., 2006.
11. *Брянцева В.Н.* Дидро и музыка // Дени Дидро и культура его эпохи. М., 1986. С. 104-127.
12. *Бузони Ф.* Эскиз новой эстетики музыкального искусства: пер. с нем. СПб., 1912 (Казань, 1996).
13. *Булес П.* Ориентиры I. Воображать. Избранные статьи: пер. с фр. М., 2004.
14. *Булес П.* Форма // Мысль: Сб. статей. Вып. 4. СПб., 2000. С. 189-199.
15. *Буцкой А. К.* Непосредственные данные музыки. Опыт введения в музыку. Киев, 1925.

16. *Бюхер К.* Работа и ритм: пер. с нем. М., 1923.
17. *Вагнер Р.* Кольцо Нибелунга. Избранные работы: пер. с нем. М.; СПб., 2001.
18. *Васильева Л.* Петер Сёке: «Существовала ли музыка до возникновения жизни на земле?» // Иностранная литература. 1983. № 9. С. 204-207.
19. *Васильченко Е.В.* Музыкальные культуры мира. Культура звука в традиционных восточных цивилизациях: Ближ. и Сред. Восток, Юж. Азия, Дал. Восток, Юго-Вост. Азия: Учебное пособие. М., 2001.
20. *Виннер Ю.Ф.* Золотое деление как основной морфологический закон в природе и искусстве. Открытие профессора Цейзинга. М., 1876.
21. *Ганслик Э.* О музыкально-прекрасном: пер. с нем. М., 1895.
22. *Гарпушкин В.Е., Неведомская Л.Е., Шиповская Л.П.* Звучащий дух бытия. Очерки по философии музыки. М., 1997.
23. *Гартман Н.* Слои музыкального произведения // Гартман Н. Эстетика: пер. с нем. Киев, 2004. С. 255-274.
24. *Герасимова И.А.* Музыка и духовное творчество // Вопросы философии. 1995. № 6. С. 87-97.
25. *Глебов И. (Асафьев Б.В.)* Процесс оформления звучащего вещества // De musica: Сб. статей. Пг., 1923. С. 144-164.
26. *Глебов И. (Асафьев Б.В.)* Пути в будущее // Мелос. Книги о музыке. Кн. 2. СПб., 1918. С. 50-96.
27. *Глебов И. (Асафьев Б.В.)* Ценность музыки // De musica: Сб. статей. Пг., 1923. С. 5-34.
28. *Глядешкина З.И.* Рене Декарт и его время. Научные и философские основания для анализа музыки. Компендиум музыки. Перевод. Комментарии. Лекция и материалы по истории теории музыки во Франции XVI – XVIII вв. М., 2001.
29. *Гордеева Т.Ю.* Музыкальный звук как феномен культуры. М., 2007.
30. *Горячкина Е.А.* Земное эхо космической гармонии // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры: Сб. трудов РАМ. Вып. 129. М., 1994. С. 41-81.

31. *Дильтей В.* наброски и критика исторического разума. Приложение. Понимание музыки // Вопросы философии. 1988. № 4. С. 149-152.
32. *Дубров А.П.* Музыка и растения. Влияние звуков и музыки на рост и развитие растений. М., 1990.
33. *Евин И.А.* Искусство и синергетика. 2-е изд., перераб. и доп. М., 2009.
34. *Евин И.А.* Проблема самоорганизации в искусстве: Автореф. канд. дис. М., 1992.
35. *Евин И.А.* Синергетика искусства. М., 1993.
36. *Евин И.А.* Синергетика мозга и синергетика искусства. 2-е изд., перераб. и доп. М., 2005.
37. *Зарубина Л.П.* Философия и музыка: Учебное пособие. Челябинск, 2002.
38. *Земцовский И.И.* Апология «музыкального вещества» // Музыкальная академия. 2005. № 2. С.181-192.
39. *Золтаи Д.* Этнос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля: пер. с нем. М., 1977.
40. *Ингарден Р.* Музыкальное произведение и вопрос его идентичности // Ингарден Р. Исследования по эстетике: пер. с польск. М., 1962. С. 403-570.
41. *Ирисов А.С.* Звук и музыка. 2-е изд. М.; Л., 1926.
42. *Каган М.С.* Историческая динамика музыки в мире искусств // Музыка. Культура. Человек. Свердловск, 1988. С. 65-80.
43. *Каган М.С.* Музыка в мире искусств. СПб., 1996.
44. *Каган М.С.* Об изучении музыки в контексте художественной культуры // Вопросы методологии и социологии искусства. Л., 1988. С. 110-121.
45. *Карасёв П.А.* Звук и музыка. М., 1910.
46. *Клюев А.С.* Музыка в системе «Природа – общество»: Учебно-методическое пособие. СПб., 2000.
47. *Клюев А.С.* Музыка и жизнь: О месте музыкального искусства в развивающемся мире: Монография. СПб., 1997.

48. *Клюев А.С.* Музыка как суператтрактор системно-эволюционирующего мира // *Credo New. Теоретический журнал.* 2010. № 2(62). С. 146-152.
49. *Клюев А.С.* 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., 1997. С. 67-68.
50. *Клюев А.С.* *Онтология музыки.* СПб., 2003.
51. *Клюев А.С.* *Смысл музыки // Смыслы культуры: Международная научная конференция 11-13 июня 1996 г.: Тезисы докладов и выступлений.* СПб., 1996. С. 71-73.
52. *Клюев А.С.* *Философия музыки.* 2-е изд., испр. и перераб. СПб., 2010.
53. *Клюев А.С.* *Философия музыки в синергетическом ключе // Философские науки.* 2010. № 6. С. 114-128.
54. *Клюев А.С.* *Философия музыки. Избранные статьи и материалы.* СПб., 2008.
55. *Клюев А.С.* *Что такое музыка с точки зрения синергетики // Общество. Среда. Развитие.* 2010. № 1. С. 125-129.
56. *Князева Е.Н., Курдюмов С.П.* *Законы эволюции и самоорганизации сложных систем.* М., 1994.
57. *Князева Е.Н., Курдюмов С.П.* *Основания синергетики. Синергетическое мировидение.* 2-е изд., испр. и доп. М., 2005.
58. *Князева Е.Н., Курдюмов С.П.* *Синергетика как новое мировидение: диалог с И. Пригожиным // Вопросы философии.* 1992. № 12. С. 3-20.
59. *Князева Е.Н., Курдюмов С.П.* *Синергетика: нелинейность времени и ландшафты коэволюции.* М., 2007.
60. *Кон Ю.Г.* *Об открытости формы (доклад) // Музыка: анализ и эстетика: Сб. статей к 90-летию Л.А. Мазеля.* Петрозаводск – СПб., 1997. С. 119-126.
61. *Конюс Г.Э.* *Метротектоническое исследование музыкальной формы.* М., 1933.
62. *Конюс Г.Э.* *Научное обоснование музыкального синтаксиса. К изучению вопроса.* М., 1935.

63. *Лангер С.* Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства: пер. с англ. М., 2000.
64. *Ланкин В.Г.* Своеобразие художественного мышления в музыке: Автореф. канд. дис. М., 1994.
65. *Леви-Стросс К.* «Болеро» Мориса Равеля // Музыкальная академия. 1992. № 1. С. 167-174.
66. *Леви-Стросс К.* Мифологии: Сырое и приготовленное: пер. с фр. М., 2006.
67. *Лосев А.Ф.* Античная музыкальная эстетика // Античная музыкальная эстетика. М., 1960. С. 11-116.
68. *Лосев А.Ф.* Основной вопрос философии музыки // Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 315-335.
69. *Лосев А.Ф.* Форма – Стиль – Выражение. М., 1995.
70. *Лосский Н.О.* Звук как особое царство бытия // Мелос. Книги о музыке. Кн. 1. СПб., 1917. С. 28-34.
71. *Лукач Д.* Музыка // Лукач Д. Своеобразие эстетического: пер. с нем.: В 4 т. Т. 4. М., 1987. С. 5-72.
72. *Лукьянов В.Г.* Музыка как вид искусства. Л., 1980.
73. *Мазель Л.А.* Опыт исследования золотого сечения в музыкальных построениях в свете общего анализа форм // Музыкальное образование. 1930. № 2. С. 24-33.
74. *Мамардашвили М.К.* Классический и неклассический идеалы рациональности. М., 2004.
75. *Мамардашвили М.К.* Сознание и цивилизация // Мамардашвили М.К. Стрела познания: Сб. М., 2004. С. 247-263.
76. *Мамардашвили М.К.* Сознание как философская проблема // Вопросы философии. 1990. № 10. С. 3-18.
77. *Маркус С.А.* История музыкальной эстетики: В 2 т. М., 1959, 1968.
78. *Мартынов В.И.* Зона Opus Posth, или Рождение новой реальности. М., 2005.
79. *Мартынов В.И.* Конец времени композиторов. М., 2002.
80. *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.
81. *Медушевский В.В.* Интонационная форма музыки. М., 1993.
82. *Медушевский В.В.* Музыкальное мышление и логос жизни // Музыкальное мышление: Сущность. Категории. Аспекты исследования. Киев, 1989. С. 18-28.
83. *Медушевский В.В.* Онтологические основы интерпретации музыки // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры: Сб. трудов РАМ. Вып. 129. М., 1994. С. 3-16.
84. *Медушевский В.В.* Сущностные силы человека и музыка // Музыка. Культура. Человек. Свердловск, 1988. С. 45-64.
85. *Метафизика музыки и музыка метафизики.* СПб., 2007.
86. *Метнер Н.К.* Муза и мода. Защита основ музыкального искусства. Р., 1978.
87. *Минаев Е.М.* Музыкально-информационное поле в эволюционных процессах искусства. М., 2000.
88. *Моисеев Н.Н.* Избранные труды: В 2 т. М., 2003.
89. *Моисеев Н.Н.* Универсальный эволюционизм и коэволюция // Природа. 1989. № 4. С. 3-8.
90. *Морозов В.П.* Занимательная биоакустика. 2-е изд., доп., перераб. М., 1987.
91. Музыка. Миф. Бытие: Сб. статей. М., 1995.
92. Музыкальная эстетика Германии XIX в. Антология: В 2 т. М., 1981, 1982.
93. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. М., 1966.
94. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII вв. М., 1971.
95. Музыкальная эстетика России XI – XVIII вв. М., 1973.
96. Музыкальная эстетика стран Востока. М., 1967.
97. Музыкальная эстетика Франции XIX в. М., 1974.
98. Музыкальное произведение: Сущность. Аспекты анализа: Сб. статей. Киев, 1988.
99. *Назайкинский Е.В.* Звуковой мир музыки. М., 1988.

100. *Неустроев А.А.* Музыка и чувство. Материалы для психологического основания эстетики музыки. СПб., 1890.
101. *Неустроев А.А.* О происхождении музыки. Эстетико-психологический очерк. СПб., 1892.
102. *Ницше Ф.* Казус Вагнер. Проблема музыканта // Ницше Ф. Соч.: В 2 т.: пер. с нем. Т. 2. М., 1990. С. 525-555.
103. *Ницше Ф.* Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм // Ницше Ф. Соч.: В 2 т.: пер. с нем. Т. 1. М., 1990. С. 47-157.
104. *Орлов Г.А.* Дерево музыки. 2-е изд., испр. СПб., 2005.
105. Памяти Павла Флоренского. Философия. Музыка: Сб. статей к 120-летию со дня рождения о. Павла (1882-2002). СПб., 2002.
106. *Пригожин И., Стенгерс И.* Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой: пер. с англ. 6-е изд. М., 2008.
107. *Раппопорт С.Х.* Природа искусства и специфика музыки // Эстетические очерки. Избранное. М., 1980. С. 63-102.
108. *Розенов Э.К.* Закон золотого сечения в поэзии и в музыке // Розенов Э.К. Статьи о музыке. Избранное. М., 1982. С. 119-157.
109. *Сабанеев Л.Л.* На путях музыки // Вестник искусств. 1922. № 5. С. 9-11.
110. *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.
111. *Сёке П.* Звукомикроскопия и биологическая «музыкальность» голоса птиц // Вестник МГУ. Сер. VI. 1973. № 1. С. 28-36.
112. *Сёке П.* Музыкальность птиц // Природа. 1972. № 5. С. 101-103.
113. *Сигитов С.М.* Монографические очерки по философии музыки: Флоренский. Лосев. Яворский.

- Асафьев. Поиски новых художественных категорий музыки XX в. СПб., 2001.
114. Системный подход в современной науке. К 100-летию Людвиг фон Бергаланфи: Сб. статей. М., 2004.
115. *Смирнов М.А.* Эмоциональный мир музыки: Исследование. М., 1990.
116. *Сохор А.Н.* Музыка как вид искусства. 2-е изд. М., 1970.
117. *Спенсер Г.* Происхождение и деятельность музыки // Спенсер Г. Опыты научные, политические и философские: пер. с англ.: В 3 т. Т. 2. СПб., 1900. С. 161-189.
118. *Сребрянский А.П.* Мысли о музыке. СПб., 1906.
119. *Стравинский И.Ф.* Хроника моей жизни: пер. с фр. М., 2005.
120. *Стравинский И.Ф.* Хроника. Поэтика: пер. с фр. М., 2004.
121. *Тулмин С.* Моцарт в психологии // Вопросы философии. 1981. № 10. С. 127-137.
122. *Уваров М.С.* Как возможна социальная онтология музыки? // Социальная философия и философия истории: открытое общество и культура. Ч. 1. СПб., 1994. С. 77-80.
123. *Уваров М.С.* Мелос и Логос. Предупреждение // Парадигма: Очерки философии и теории культуры. Вып. 2. (Мелос и Логос: Диалог в истории. Материалы Третьей Международной конференции «Метафизика искусства», 19-20 ноября 2004 г.) СПб., 2005. С. 5-13.
124. *Фарбитейн А.А.* Музыка и эстетика. Л., 1976.
125. *Фарбитейн А.А.* Некоторые тенденции современной философии музыки // Советская музыка. 1979. № 1. С. 114-123.
126. Философия и музыка. Диалог противоположностей? СПб.; Тирасполь, 1993.
127. Философия и музыка: Сб. трудов РАМ. Вып. 163. М., 2004.
128. Философия музыки // Звучащие смыслы. Альманах. СПб., 2007. С. 173-522.

129. *Францева-Дозорова Е.Н.* Философы и музыка. Ч. I. От Пифагора до Кеплера. Культурологические очерки. М., 2007.
130. *Хаазе Р.* Лейбниц и музыка: к истории гармонической символики: пер. с нем. М., 1999.
131. *Хакен Г.* Информация и самоорганизация. Макроскопический подход к сложным системам: пер. с англ. М., 1991.
132. *Хакен Г.* Синергетика: пер. с англ. М., 1980.
133. *Хакен Г.* Синергетика. Иерархии неустойчивостей в самоорганизующихся системах и устройствах: пер. с англ. М., 1985.
134. *Хакен Г.* Тайны природы. Синергетика: учение о взаимодействии: пер. с нем. М.; Ижевск, 2003.
135. *Холопов Ю.Н.* Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982. С. 52-104.
136. *Холопов Ю.Н.* О сущности музыки // SATOR TENET OPERA ROTAS. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения). М., 2003. С. 6-17.
137. *Холопов Ю.Н.* О формах постижения музыкального бытия // Вопросы философии. 1993. № 4. С. 106-114.
138. *Холопов Ю.Н., Кириллина Л.В., Кюрегян Т.С., Лыжов Г.И., Поспелова Р.Л., Ценова В.С.* Музыкально-теоретические системы: Учебник. М., 2006.
139. *Холопова В.Н.* Музыка как вид искусства: Учебное пособие: В 2 ч. М., 1990 (4-е изд. – СПб., 2002).
140. *Хосперс Дж.* Содержание в музыке // Современная книга по эстетике. Антология: пер. с англ. М., 1957. С. 294-319.
141. *Чередниченко Т.В.* К проблеме художественной ценности в музыке // Проблемы музыкальной науки: Сб. статей. Вып. 5. М., 1983. С. 255-295.
142. *Чередниченко Т.В.* Тенденции современной западной музыкальной эстетики: к анализу методологических парадоксов науки о музыке. М., 1989.

143. *Шестаков В.П.* От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII в.: Исследование. М., 1975 (2-е изд. – 2010).
144. *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление: пер. с нем.: В 2 т. М., 1993.
145. *Шопенгауэр А.* О сущности музыки: пер. с нем. Пг., 1919.
146. *Шёнберг А.* Основы музыкальной композиции: пер. с англ. М., 2000.
147. *Штумпф К.* Происхождение музыки: пер. с нем. Л., 1926.
148. *Юсфин А.Г.* Музыка – сила жизни. СПб., 2006.
149. *Яворский Б.Л.* Конструкция мелодического процесса // Структура мелодии. Вып. 3. М., 1929. С. 7-36.
150. *Яворский Б.Л.* Основные элементы музыки // Искусство. 1923. № 1. С. 185-195.
151. *Adams C.S.* Erik Satie and golden section analysis // Music and Letters. 1996. Vol. 77. No 2. P. 242-252.
152. *Bernard G.* L'art de la musique. P., 1961.
153. *Blacking J.* How musical is man? L., 1974.
154. *Budd M.* Music and the emotions: the philosophical theories. L., 1985.
155. *Cage J.* Silence. Middletown, 1961 (Cambridge; L., 1969).
156. *Cooke D.* The language of music. L., 1962 (Oxford, 2001).
157. *Dahlhause C.* The aesthetics of music. Cambridge, 1982.
158. *Danckert W.* Musik und Weltbild. Morphologie der abendlandischen Musik. Bonn, 1979.
159. *Davies S.* The ontology of musical works and the authenticity of their performances // Davies S. Themes in the philosophy of music. Oxford, 2003. P. 60-77.
160. *DeBellis M.* Music and conceptualization. Cambridge, 1996.
161. *Dodd J.* Works of music: an essay in ontology. Oxford, 2007.

162. *Epperson G.* The musical symbol: a study of the philosophical theory of music. Ames, 1967.
163. *Gagim I.* Muzica și Filosofia. Chișinău, 2009.
164. *Gagim I.* Omul în fața muzicii. Bălți, 2002.
165. *Godwin I.* The Revival of Speculative Music // The Musical Quarterly. 1982. Vol. 68. No 3. P. 373-389.
166. *Goldman A.* The Value of Music // Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1992. No 50. P. 35-44.
167. *Haydon G.* On the meaning of music. W., 1948.
168. *Hindemith P.* A composer's world: horizons and limitations. Cambridge, 1953.
169. Homo musicus. Альманах музыкальной психологии. М., 1994, 1995, 1999, 2001.
170. *Kivy P.* Authenticities: philosophical reflections on musical performance. Ithaca, N. Y., 1995.
171. *Kivy P.* Introduction to a philosophy of music. Oxford, 2002.
172. *Kivy P.* Music alone: philosophical reflections on purely musical experience. Ithaca, N. Y., 1990.
173. *Kivy P.* Sound and semblance. Reflections on representation in music. Princeton, N. J., 1984 (1991).
174. *Kivy P.* The Corded Schell. Reflections on musical expression. Princeton, N. J., 1980.
175. *Kresanek J.* Socialna funkcia hudby. Bratislava, 1961.
176. *Kryzhanovsky I.I.* Biological bases of the evolution of music. L., 1928.
177. *Lange A. von.* Mensch, Musik und Kosmos: anregungen zu einer goetheanistischen Tonlehre. Bd I. Freiburg i. Br., 1956 (1968).
178. *Langer S.* Feeling and form: a theory of art, developed from «Philosophy in a new key». N. Y., 1953.
179. *Langer S.* Mind: an essay on human feeling. Vol. 1-2. Baltimore, 1967, 1972.
180. *Langer S.* Philosophy in a new key: a study in the symbolism of reason, rite and art. Cambridge, 1942 (1957).
181. *Levarie S., Levy E.* Musical morphology: a discourse, a dictionary. Kent, Ohio, 1983.

182. *Levinson J.* What a musical work is // Levinson J. Music, art, and metaphysics. Ithaca, N. Y., 1990. P. 63-88.
183. *Lissa Z.* O istocie dzieła muzycznego // Lissa Z. Nowe szkice z estetyki muzycznej. Kraków, 1975. S. 5-39.
184. *Merriam A.P.* The anthropology of music. 7th print. Evanston, 1978.
185. *Meyer L.B.* Emotion and meaning in music. Chicago, 1957.
186. Music, science and the natural order. N. Y., 1993.
187. Musikalischer Sinn: Beiträge zu einer Philosophie der Musik. Frankfurt-am/Main, 2007.
188. Nature's music: the science of birdsong. Amsterdam, 2004.
189. *Porvell N.W.* Fibonacci and the gold mean: rabbits, rumbas and rondeaux // Journal of Music Theory. 1979. Vol. 23. No 2. P. 227-273.
190. *Retallack D.* The sound of music and plants. Santa Monica, Calif., 1973 (4th print. – 1976).
191. *Scriabine M.* Le langage musical. P., 1963 (1986).
192. *Scruton R.* The aesthetics of music. Oxford, 1999.
193. *Стоянов С.* Проблемът музика – човек. София, 1983.
194. *Szoke P.* A zene eredete es három vilaga. Az elet elotti. Az allati es az emberi let szinijen. Budapest, 1982.
195. What is music? N. Y., 1987.
196. *Wiora W.* The four ages of music. N. Y., 1965.
197. *Żerańska-Kominek S.* Charles Darwin and the origin of music // Muzyka. 2001. № 1. S. 41-61.
198. *Zuckerkandl V.* The sense of music. Princeton, N. J., 1959 (1971).

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Онтологический/системно-эволюционный подход к анализу музыки.....	6
§ 1. Об онтологическом статусе искусства.....	—
§ 2. Онтологическое пространство музыкального искусства.....	16
Глава 2. Исторические опыты постижения онтологических основ музыки.....	24
§ 1. Музыка как модель мироздания.....	—
§ 2. Музыкальное искусство в человеческом измерении.....	40
Глава 3. Музыкальное искусство как система.....	55
§ 1. Внутреннее строение музыкального искусства.....	—
§ 2. Механизм саморазвития музыкального искусства.....	66
§ 3. Функции музыки.....	78
Глава 4. Музыкальное произведение – системорепрезентирующее воплощение музыкального искусства.....	88
§ 1. Параметры музыкального произведения.....	—
§ 2. О взаимосвязи формы и содержания музыкального произведения.....	99
Заключение.....	111
Литература.....	112

Научное издание

Клюев Александр Сергеевич

ОНТОЛОГИЯ МУЗЫКИ

ООО ИД «ПЕТРОПОЛИС»

Подписано в печать 14.10. 2010. Бумага офсетная.

Формат 60x84^{1/16}. Объем 7,8 п.л. Тираж 500 экз. Заказ № 99.

Санкт-Петербург, 197101, ул. Б. Монетная, д. 16.

тел./факс: 336-50-34

e-mail: info@petropolis-ph.ru

www.petropolis-ph.ru