

А.С. Клюев

**ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ**  
Избранные статьи и материалы



2008  
Санкт-Петербург

Александр Ключев

**Философия музыки.  
Избранные статьи и материалы**

«Астерион»

2008

**Клюев А. С.**

Философия музыки. Избранные статьи и материалы /  
А. С. Клюев — «Астерион», 2008

В издание вошли отдельные статьи и другие публикации, посвященные философским проблемам музыки. Представлен список работ, имеющих отношение к теме. Предназначено студентам средних и высших музыкальных учебных заведений, изучающим философские (методологические) вопросы музыкознания, а также всем тем, кого интересует философская проблематика музыки.

© Клюев А. С., 2008

© Астерион, 2008

## Содержание

От автора	6
Статьи: музыкальное искусство как звуковое явление	7
Музыка как модель мироздания	17
Конец ознакомительного фрагмента.	19

**Александр Сергеевич Клюев**  
**Философия музыки**  
**Избранные статьи и материалы**

Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена  
Факультет музыки  
Кафедра музыкального воспитания и образования  
Кафедра музыкально-инструментальной подготовки

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

## От автора

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

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

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

Август, 2008 г.

## Статьи: музыкальное искусство как звуковое явление

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

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

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

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

Наличие трех уровней (слоев и т. д.) звучания музыкального искусства (собственно музыки, предмузыки и предпредмузыки) интересно подтверждают рассуждения на эту тему известного венгерского ученого Петера Секе, изложенные им в его книге «Происхождение

---

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

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

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

музыки и три ее мира: физический, биологический и человеческий», вышедшей в 1982 г. в будапештском издательстве «Магвете».<sup>4</sup>

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

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

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

Таким образом, обнаруживаемые в музыке три звуковых уровня, назовем их в таком порядке: предпредмузыка, предмузыка и собственно музыка, соответственно связаны с физической, биологической и человеческой (социальной) реальностью. Но что представляют собой эти, перечисленные в вышеприведенной последовательности, типы реальности? А представляют они собой этапы (стадии и т. д.) мирового эволюционного процесса или, иначе, эволюции Вселенной. Вот как пишет об этом Е.П. Левитан: «Материалистический подход к объяснению наблюдаемого единства человека и Вселенной основан на представлении о том, что мы живем в эволюционирующей Вселенной. Да, говорят ученые-материалисты, в иной Вселенной разум-

<sup>4</sup> Szoke P. A zene eredete es harom vilaga. Az elet elotti. Az allati es az emberi let szinijén. Budapest, 1982.

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

<sup>6</sup> Там же. С. 205.

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



ная жизнь (в привычной для нас форме) возникнуть бы не могла. Появление жизни и разума в нашей Вселенной стало возможным на определенном этапе эволюции Вселенной». <sup>8</sup>

Поскольку высшим этапом эволюции оказывается человеческий (социальный) уровень действительности, музыку (уровни звучания которой, рассмотренные в последовательности: предпредмузыка – предмузыка – собственно музыка «выстраиваются» в рамках эволюционного движения материи по принципу: физическая – биологическая – человеческая<sup>9</sup>) необходимо понимать как звуковое отражение человека. <sup>10</sup> Причем в силу того, что человек, будучи «вершиной» эволюции, заключает в себе все уровни, этапы и т. д. эволюционного развития (как бы предстает в качестве «свернутой» эволюции), музыкальное искусство следует трактовать как отражение – в указанном выше смысле – не только человека, но и мира (Вселенной) в целом. Учитывая же то, что мир в единстве его уровней, слоев и пр. (т. е. в единстве проявлений) есть живое, жизнь,<sup>11</sup> можно в конечном счете следующим образом определить, что такое музыкальное искусство. *Музыка, музыкальное искусство – есть звуковое отражение человека-мира/жизни.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Земную жизнь отражала музыка, связанная с существованием человека, выступавшая в 2-х видах. Музыка первого вида – сознательно созданная человеком: вокальная и инструментальная. Что интересно, она считалась взаимосвязанной со звучанием всевозможных биологических организмов, населяющих земной мир. Например, ученый монах Беда по прозвищу Достопочтенный, писал: «Ведь говорят, что Давид освободил царя Саула от злого духа искусством мелодий (исполняя их на музыкальном инструменте под названием псалтериум. – А.К.). Также и животные – ползающие, обитающие в воде, летающие – услаждают себя собственной музыкой».<sup>15</sup> Примечательно в связи с этим и вопрошание в одном из своих сочинений крупнейшего мыслителя этого времени Августина (Августин под видом Наставника вопрошает Ученика): «Скажи мне... прошу тебя: разве не кажутся тебе подобными... соловью все те, кто хорошо поет по чутью?...».<sup>16</sup>

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

Важно отметить, что такое общее для эпохи понимание содержания музыки все-таки представлено по-разному у различных мыслителей, теоретиков рассматриваемого историче-

<sup>13</sup> Цит. по: Античная музыкальная эстетика. М., 1960. С. 134.

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

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

<sup>16</sup> Там же. С. 124.

ского периода. Так, у одного из авторитетнейших из них – Боэция оно выступает в учении о трех формах музыки: мировой, проявляющейся в «гармонии сфер», взаимодействии природных элементов и связи времен года, человеческой, происходящей из сочетания элементов человеческого организма, и инструментальной, написанной человеком и исполняемой на определенных музыкальных инструментах.<sup>17</sup> У другого – Регино из Прюма – в идее о существовании музыки естественной, включающей в себя «гармонию сфер», звучание живых (биологических) существ и человеческое пение, и искусственной, исполняемой на уже изобретенных человеком (т. е. искусственных) музыкальных инструментах и т. д.

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

Необходимо подчеркнуть, что отмеченное понимание смысла и назначения музыки совмещалось в представлениях ученых эпохи Возрождения, как и ученых европейского средневековья, когда речь шла о музыке, созданной человеком, с утверждением близости музыкального искусства звучаниям, существующим в природе, в частности – биологической. Например, любопытным свидетельством сближения музыки со звучаниями биологической природы являются слова Адама из Фульда: «Обычная вокальная музыка – это воспроизведение голоса, лишенное принципов, с помощью которых можно было бы ею управлять, это простонародное пение, которое можно связать с природным инстинктом не только у людей, но и у нера-

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

<sup>18</sup> См.: Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М., 1982. С. 69.

<sup>19</sup> Там же. С. 72.

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

<sup>21</sup> Не случайно в эпоху Возрождения считалось, что наиболее полное отражение человека осуществляется не в музыке, тяготеющей к передаче внутренней, духовной жизни человека (что закономерно предопределяет и обозначение музыки как выразительного искусства), а в искусствах, по преимуществу предназначенных для воспроизведения внешнего облика человека: скульптуре, графике и живописи (именуемых изобразительными искусствами). Об этом свидетельствуют высказывания многих выдающихся деятелей художественного творчества эпохи Ренессанса: Бенвенуто Челлини, Микеланджело, Альбрехта Дюрера, Леонардо да Винчи и др. См.: Мастера искусства об искусстве: В 7 т. Т. 2. Эпоха Возрождения. М., 1966.

зумных существ».<sup>22</sup> Наиболее же ярко связь музыки со звучаниями природы (причем важно отметить, не только биологической, но и физической) утверждается уже упоминавшимся выше Джозеффо Царлино. Как полагает Царлино, все в природе «полно музыкальных звучаний. Во-первых, в море есть сирены, которые (если верить писателям) действуют на слух мореходов так, что они, побежденные их гармонией и плененные их звуками, теряют то, что дороже всего всем живущим. А на земле и в воздухе одинаково поют птички, которые своими звуками веселят и укрепляют не только души, утомленные и полные докучливых мыслей, но также и тело, потому что часто путник, утомленный долгим путешествием, укрепляет душу, дает отдых телу, забывает минувшую усталость, слушая сладкую гармонию лесного пения стольких птичек, что невозможно их пересчитать. Ручьи и источники, тоже созданные природой, доставляют обычно приятное удовольствие тем, кто окажется вблизи них, и часто как бы приглашают для восстановления сил сопровождать его простое пение своими шумными звуками».<sup>23</sup>

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

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

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

Наконец, третий подход сводился к пониманию музыки как подражания интонациям человеческой речи. Наиболее отчетливо этот подход утверждался в работах выдающегося французского философа, писателя, теоретика искусства и композитора Жан-Жака Руссо (на которого в этом смысле повлиял другой французский философ, ученый – его современник Жан Д’Аламбер<sup>27</sup>). Руссо подчеркивает: «Мелодия, подражая модуляциям (имеются в виду интонации. – А.К.) голоса, выражает жалобы, крики страдания и радости, угрозы, стоны. Все голосовые изъятия страстей ей доступны. Она подражает звучанию языков и оборотам, существующим в каждом наречии для отражения известных движений души. Она не только подражает, она говорит. И ее язык, нечленораздельный, но живой, пылкий, страстный, в сто

<sup>22</sup> Цит. по: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. С. 359-360.

<sup>23</sup> Цит. по: Эстетика Ренессанса. Антология: В 2 т. Т. 2. С. 605.

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

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

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

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

раз энергичнее, чем сама речь. Вот в чем сила музыкальных подражаний, вот в чем источник власти напева над чувствительными сердцами».<sup>28</sup>

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

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

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

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

Во второй половине XIX в. музыка по существу продолжала интерпретироваться как отражение человека (и на этой основе – мира, жизни), вместе с тем существенное изменение в рамках указанной интерпретации претерпела сама трактовка человека. Человек в данном случае стал пониматься как определенная группа людей, а точнее – нация (народ).<sup>35</sup> О том, что трактовка музыки в это время как отражения человека – нации означала одновременно и понимание музыки как отражения мира, свидетельствует тот факт, что само национальное бытие в эту эпоху, в силу возведения его в ранг общедуховного, возвышалось до уровня мирового явления. При этом важно отметить, что если в первой половине XIX в. «законодателем» существовавшей точки зрения в отношении музыкального искусства главным образом была Герма-

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

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

<sup>30</sup> Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве. М., 1977. С. 163.

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

<sup>32</sup> Там же. С. 149, 150.

<sup>33</sup> Там же. С. 334.

<sup>34</sup> Там же. С. 221.

<sup>35</sup> О возможности такого понимания человека указывалось выше.

ния, во второй половине XIX в. – Россия, в которой имевшаяся трактовка музыки (представленная именами таких выдающихся философов, мыслителей, теоретиков и творцов искусства, как В.Ф. Одоевский, А.Н. Серов, В.В. Стасов, Г.А. Ларош и др.) была прежде всего связана с теоретическими положениями видного отечественного мыслителя и теоретика искусства этого времени В.Г. Белинского.

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

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

Во-вторых, творчество М.И. Глинки привлекалось как своеобразный «эталон» отражения русской народности, национальности в музыке, на который должны равняться, но который должны и качественно улучшать, развивать в процессе своей художественно-творческой деятельности русские композиторы, творившие после Глинки. В связи с этим, например, характерно сравнение оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов» с оперой М.И. Глинки «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») В.В. Стасова (причем, на наш взгляд, даже с некоторым незаслуженным принижением глинкинского шедевра). В.В. Стасов говорит: «Сцены и личности в “Борисе Годунове” без сравнения “историчнее” и реальнее всех личностей в “Жизни за царя”: эти ее переполнены идеальностями и состоят иногда из общих контуров. Опера “Борис Годунов” есть вообще необычайно крупный шаг оперного дела вперед. Каждая личность в “Борисе” полна такой жизненной, национальной и бытовой правды, какая прежде не бывала никогда воплощаемая в операх».<sup>38</sup>

В XX в. доминирует уже имевшее место в истории культуры представление о музыке как отражении мира, жизни (и как следствие – человека), однако проявляющееся в новых аспектах. Во-первых, в возникновении наук о музыке – с сохранением музыковедения, – основанных на соединении музыковедения с различными научными дисциплинами, в целом представляющими науки о жизни: этнография – этномузыковедение,<sup>39</sup> антропология – антропология музыки, социология – социология музыки, психология – музыкальная психология, эстетика – музыкальная эстетика, археология – музыкальная археология, биология – биомузыковедение, в частности, упоминаемое выше, орнитомузыковедение, физика – музыкальная акустика и т. д. Во-вторых, в существовании в рамках музыковедения и этих образовавшихся наук о музыке трактовок музыкального искусства, по существу являющихся интерпретациями музыкального

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

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

<sup>38</sup> Стасов В.В. Статьи о музыке. Вып. 3. 1880–1886. М., 1977. С. 182.

<sup>39</sup> Этнография теснейшим образом связана с фольклористикой, отсюда этномузыковедение часто именуют музыкальной фольклористикой.

искусства как отражения жизни, иначе говоря – трактовок музыки, в силу той или иной науки, а также того или иного представляющего ее ученого, приобретающих специфическую форму истолкования музыкального искусства как отражения жизни. Если соединение музыковедения с науками о жизни говорит само за себя, приведем некоторые примеры своеобразных по форме, но, по сути, выступающих в качестве трактовок музыки как жизнеотражения истолкований музыки в ряде только что указанных наук о музыкальном искусстве.

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

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

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

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

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

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

ные силы (иными словами, в отношении музыковедения – изучение музыкального искусства в единстве с другими компонентами фольклора. – А.К.)». <sup>43</sup> В своеобразном преломлении об отражении жизни в музыке говорится и в зарубежных этномузыковедческих работах, в первую очередь в трудах американских и польских ученых. <sup>44</sup>

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

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

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

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

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

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

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



## Музыка как модель мироздания

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

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

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

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

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

---

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

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

<sup>49</sup> *Лосев А.Ф.* Античная музыкальная эстетика. С. 44.

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

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

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

---

<sup>51</sup> 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.

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

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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