

Предисловие от автора

Книга «Феномен музыки» задумана как продолжение моей книги «Музыка как вид искусства». Задача обеих книг состоит в характеристике специфики музыки как вида искусства на основе самых общих категорий, которые потребовалось в значительной мере разрабатывать и впервые вводить в научный обиход. При этом музыковедение стало взаимодействовать с эстетикой, философией, психологией, аксиологией. *Разрабатывались* на материале музыки понятия канона и эвристики, впервые объединенные в диалектическую диаду в книге «Музыка как вид искусства», понятия музыкального языка, музыкальных эмоций, музыкальной интонации и др. На стыке с психологией рассмотрены область бессознательного в музыке, психологические стороны музыкальной композиции. *Впервые* была предложена авторская теория музыкального содержания, включившая систему 9 уровней музыкального содержания, понятия специального и неспециального музыкального содержания, трех сторон музыкального содержания, систему критериев музыкальной ценности.

Монография «Музыка как вид искусства», написанная в 1980 году, впервые была издана в 1990–91 годах в виде двух частей единого целого¹. И хотя в ней был выдвинут ряд новых теоретических проблем, по прагматическим соображениям она по жанру была названа «Учебное пособие для музыковедов консерваторий»: мною было начато преподавание учебного курса «Музыка как вид искусства» в Московской консерватории. В дальнейшем монография переиздавалась в одном томе — М., 1994, СПб., 2000, 2002. Ведение этого предмета с 1993 года по настоящее время инициировало выработку новых обобщающих категорий по феномену музыки, дальнейшее исследование и самого

¹ *Холопова В. Н.* Музыка как вид искусства. Ч. 1. Музыкальное произведение как феномен М., 1990; Ч. 2. Содержание музыкального произведения. М., 1991.

понятия «музыка». В монографию «Феномен музыки» помещен материал ряда моих статей и брошюр, опубликованных по данной теме (см. мой веб-сайт www.kholopova.ru), часть глав написана заново. А поскольку за 20 лет мною были по-новому осмыслены многие темы первой книги, я нашла необходимым поместить в значительно измененном или фрагментарном виде также и часть того материала.

Благодарю рецензентов этой монографии доктора педагогических наук, профессора М. С. Старчеус, кандидата искусствоведения Е. В. Ферапонтову и других членов кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского, принявших участие в обсуждении работы.

Монография «Феномен музыки» предназначена для музыкантов разных специальностей — музыковедов, композиторов, исполнителей — и для ученых смежных гуманитарных областей знаний — эстетиков, философов, психологов, лингвистов, культурологов, искусствоведов.

В. Н. Холопова

Часть первая

Основные категории музыки как вида искусства

Глава 1. Понятие «музыка»

«В начале была музыка. Музыка есть сущность мира. Мир растет в упругих ритмах». Так недостижимо высоко ставил феномен музыки великий русский поэт Александр Блок¹. С незапамятной древности музыка остается самым близким человеку и наиболее любимым им из всех видов искусства. Заключая в себе всю необъятность духовного мира человека — от его космических, религиозных, философских представлений до лирических движений души и тончайших красок природы, — открытая юным и зрелым, бедным и богатым, сплывающая и дающая уединение, таящая в себе эталоны красоты, музыка поддерживает, облагораживает, возвышает, веселит человека и несет ему сочувствие и сострадание во всех ситуациях его жизни.

Неохватная широта музыкального искусства в его длительной истории и на планетарном географическом пространстве и в синхроническом, и диахроническом срезе повлекла за собой разноликость явлений, обозначаемых словом «музыка», неоднородность самого этого понятия. И в настоящее время, в начале XXI столетия, при произнесении слова «музыка» непременно требуется уточнение — *какая* музыка: академическая, джазовая, эстрадная, традиционная восточная или иная. Разделение музыки на «серьезную» и «легкую» в этот период остается фундаменталь-

¹ Блок А. Дневник. Запись от 31.03.1919 // Блок А. Полн. собр. соч. в 6 тт. Т. 6. М., 1971. С. 358.

ным, несмотря на разнообразные попытки синтеза одного с другим. В немецкой терминологии эти слои обозначены как E-Musik и U-Musik: ernste, Elite-, echte Musik — серьезная музыка, Unterhaltungsmusik, untere Musik — легкая, развлекательная музыка. В культурологии XX века те же два типа определены как музыка «академическая» (включая «академический авангард») и «неакадемическая». С учетом различных национальных и региональных традиций, запечатленных в контрастных манерах пения и типах музыкальных инструментов, в несходных акустических, ладовых и ритмических видах организации, в авторском и неавторском способах создания, следует признать, что музыка современной эпохи — впрочем, как и любой другой — представляет собой пестрый культурный конгломерат.

Разграничения видов музыки шли по самым разнообразным признакам: Запад и Восток, древность и современность, искусство и наука, культура светская и духовная, пение и инструментальная игра, индивидуальное авторское и анонимное традиционное творчество, сочинения композиторов и фольклор, искусство устной (импровизационной) и письменной традиции, музыка как произведение (Opusmusik) и как деятельность, музыка прикладная и автономная и т. д. Знание всей этой «многоукладности» оказывается необходимым для понимания и анализа новейшего периода музыкальной культуры. Пожалуй, можно лишь удивляться тому, что столь великое многообразие форм мировой музыкальной культуры удастся обозначать всего лишь одним термином — МУЗЫКА.

Генезис и сверхчеловеческое

Этимология слова «музыка» восходит к «музе» и «музам» — древнегреческим богиням, покровительницам наук и искусств, хотя отдельной музы музыки среди них не было. М. Маковский на основе исследований древних языков связал само слово «муза» с названием одного из священных в древнем Египте хтонических животных — мышь, по-гречески μύς. Проводя параллели между словом

«музыка» на разных языках и названиями других священных хтонических животных, он сопоставляет тохарское А «гаре» и польское «гаруша» (лягушка), индоевропейское «*tel» (музыка) и латинское «tal-ра» (крот)¹.

К началу европейского средневековья слово «музыка» трактовали и как происходящее от египетского «moys» (вода, дар жизни), и даже от имени Moyses (Моисей, хвалитель Бога). Для муз же в этот период находили иные, чем в древних языках, более высокие характеристики. Вот высказывание Исидора Севильского (559–636): «Музыка — это искусство выстраивать мелодию в пении и [инструментальном] звучании. Слово «музыка» происходит от муз. «Музы» называются так от греческого $\mu\upsilon\sigma\iota\kappa\alpha$, то есть от «изыскания», потому что, как считали древние, именно музы изыскивали силу песен и звучащую в голосе мелодию»².

В древних языках понятие музыки соотносилось и с «деревом» (извлечение из дерева священных звуков), и с приносимыми в жертву животными, и с состоянием экстаза³. Одна из наиболее устойчивых семантических связей понятия музыки проявляется в синонимичности и даже тождестве его с понятиями «радость» и «праздник». Так, в шумерской клинописи (около 3000 лет до н. э.) для обозначения пения и праздничного священнодействия применялись одинаковые иероглифы — стилизованный рисунок на ступенях храма. Аккадское слово «negûtu» (музыка) произошло от «negû» (радость). В китайском языке слова «yoh» (музыка) и «loh» (радость) произносятся сходным образом и записываются идентичными знаками. По отношению к традиционной арабской культуре Х. Тума утверждает, что создание музыки всегда приурочивалось к событиям радостным — различным праздникам, свадьбе, но никог-

¹ *Маковский М.* Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. М., 1956. С. 223

² Исидор Севильский. Этимологии III. 15. Перевод С. Лебедева (рукопись).

³ *Маковский М.* Сравнительный словарь. С. 223

да — к смерти и похоронам (за исключением панихиды). В Мексике слово «йя-йя» означает «праздник», а «йя-йя с флейтой» — «музыка». М. Сапонов пишет о лексическом подобии в Англии и Шотландии понятий «gle» (искусство увеселения) и «gleoman, gleeman» (жонглер)¹. В России скоморохи назывались «веселые люди».

Как отмечает Б. Неттль, западный мир (и многие другие культуры) видит в музыке положительный феномен. «Мое сердце поет» — типичное выражение счастья. С музыкой связано и представление о хороших людях. Например у Шекспира в «Венецианском купце» находим:

*Тот, у кого нет музыки в душе,
Кого не тронут сладкие созвучья,
Способен на грабеж, измену, хитрость;
Темны, как ночь, души его движенья
И чувства все угрюмы, как Эреб:
Не верь такому. — Слушай эту песню.*

(перев. Т. Щепкиной-Куперник)

В романах Достоевского замечено следующее: «Музыку у Достоевского чаще всего любят люди открытой души или те, в ком не окончательно умерло человеческое. Отрицательные персонажи почти лишены этой способности»².

Конечно, в обширном созвездии языков мира слово «музыка» имеет множество синонимов. К названным выше добавим чешское «hudba» (от «gud» — звучать), хорватское «glazba» (от «glas» — голос). И в русском языке, где во времена древней Руси различались «пение» и «мусикия» (использование инструментов), игра на струнных (в практике скоморохов) называлась «гудение», на духовых — «сопение» (родственно наименованию инструмента «сопель»). «Певец» же до сих пор в бытовом употреблении противо-

¹ Сапонов М. Менестрели. М., 2004. С. 72.

² Гозенпуд А. Достоевский и музыка. Л., 1971. С. 26.

поставляется исполнителю-инструменталисту: певец и музыкант.

Но для мирового единства музыкальной культуры оказалось исторически важно, что именно термин «музыка», перенесенный с греческого и латыни, вошел во множество языков, как европейских (итальянский, испанский, немецкий, французский, английский, русский, польский, норвежский, голландский и другие), так и неевропейских (арабский, персидский, индонезийский, древнееврейский, суахили, шона [Зимбабве] и другие). Введение термина «музыка» в арабские трактаты, хотя там существовал и арабский синоним «лахн», привело к его распространению со времен Средневековья по всему Ближнему и Среднему Востоку (в частности, в нынешних Ираке, Узбекистане, Туркмении, Таджикистане). Культуре же XX века, с ее мощными коммуникационными системами, осталось лишь закрепить слово «музыка», и без того укоренившееся на значительной части земного шара, в качестве единственного названия музыкального искусства на всей планете.

Однако единство названия не означает, как не означало и раньше, единства смысла слова «музыка». Основное определение, которое мы предлагаем с учетом разных эпох, *«музыка — искусство звуковой выразительности»*.

На всем земном шаре существовало устойчивое представление о *сверхчеловеческом, божественном* происхождении музыки, что обнаруживается в различных верованиях и религиях, у народов и западного, и восточного полушария.

В древнейшей индийской мифологии бытовало понятие о некоем «мистическом звуке», тождественном абсолютному духу — Брахману (*nâda-brahman*), из которого родился весь мир. Крупнейший индийский теоретик Шарнгадева (XIII век) в известном трактате «Сангитаратнакара» пишет: «Культовая музыка определяется термином «путь» (*mârga*), ибо она была отыскана Виринчи (то есть, Брахмой)... Вокальное искусство было создано прародителем на

основе Самаведы»¹. Некоторые из племен американских индейцев считали источники пения сверхъестественными (в отличие от человеческой речи), ибо пение не было доступно животным.

В христианской музыкальной традиции подчеркивается, что музыка и пение дарованы высшими, ангельскими силами, что они «богодухновенны». В Старом Завете серафимы и херувимы окружают Господа, сидящего на высоком небесном престоле, и воспевают ему славу. В Новом Завете ангелы в Вифлееме поют славословие, когда родился Иисус Христос: «Слава в вышних Богу, и на земле мир, и в человеках благоволение». «Обретенные свыше богодухновенные песнопения, — пишет Т. Владышевская — принадлежали не человеку, а высшей небесной иерархии, являлись музыкой «небесной», этим объясняется их анонимность. Задачей музыканта, равно как и иконописца, было не самовыражение, не воплощение индивидуального, личностного, а постижение и воспроизведение «небесных» песнопений, воссоздание божественного образа, передаваемого с помощью древних священных подлинников»².

Именно божественное, ангельское пение стало прототипом пения церковного, храмового, получившего, в противоположность мирским песням, название «песнь новая». «Церковные гимны — суть копии небесных архетипов, — говорит Псевдо-Дионисий в своей книге «О небесной иерархии», — поэтому они должны подражать небесным образцам»³. «Воспойте Господу новую песнь», «Пойте Господу песнь новую», — говорится в стихах псалмов. В результате такого поиска возвышенного, благочестивого, высоко нравственного стиля храмового христианского пения появилась та серьезность и глубина музыкального выражения, которая сказалась на дальнейшей многовековой истории

¹ Музыкальная эстетика стран Востока. М., 1967. С. 117.

² Вагнер К., Владышевская Т. Искусство Древней Руси. М., 1993. С. 177.

³ Там же. С. 177

развития европейской музыки как музыки «серьезной». «...Трудно не согласиться с мнением известного немецкого медиевиста Матиаса Билитца, подчеркивающего, что высокое музыкальное искусство возникло именно в литургическом пространстве», — пишет Н. Ефимова¹. Оттенок «божественности» сохранился в самой акустически чистой структуре певческого голоса, благодаря чему эпитеты «ангельский голос», «божественное звучание» стали весьма привычными для характеристики музыки академической европейской традиции в самые разные периоды истории. «Священные песнопения Бёрда, а также его градуал по красоте и возвышенности достойны Бога и ангелов», — писал в 1622 году Г. Пичем². «...Adagio в сегодняшнем мотете поистине божественно и не менее божественно спето одной из монахинь под аккомпанемент органа, на котором играла другая», — так зафиксировал в своем дневнике впечатление от мотета Б. Мартини в 1770 году Ч. Бёрни³. «Ангельски чистое искусство», «божественные великие симфонические творения», — находим у В. Г. Вакенродера в 1799-м. «Признайся, разве не целый океан она — музыка? А он, Бетховен, разве не властвует он над всем этим океаном? И разве не чувствуешь ты и здесь: начало божественное, дарующее нам дух творения, есть не что иное, как неукротимая страсть?», — такие строки читаем у Б. Brentano в книге 1840 года⁴. Э. Т. А. Гофман даже настаивал (1814): «...По своему внутреннему своеобразному существу музыка... — это религиозный культ, и истоки ее надо искать в религии, только в религии, в церкви»⁵.

¹ Ефимова Н. И. Раннехристианское пение в Западной Европе VIII–X столетий. М., 1998. С. 31.

² Цит. по: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. М., 1971. С. 31.

³ Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. Л., 1961. С. 58–59.

⁴ Цит. по: Музыкальная эстетика Германии XIX века. Т. 2. М., 1982. С. 63.

⁵ Там же. С. 10.

Обратим внимание, что христианское церковное пение, хотя и неразрывно связанное со священным словом и обрядом, как тип музыкального искусства оказалось в значительной степени сосредоточенным на себе, самостоятельным, поскольку по природе своей не было связано с театром, танцем, стихом, жестами. Тем самым оно взяло далекий курс на музыкальную *автономию* и стало также и в этом плане одним из истоков будущей европейской «академической музыки».

Если взять по контрасту такую культуру, как древний Китай и обратиться к учению Конфуция, то понятие музыки предстанет совсем иным. Общим является лишь нравственное ее значение. Но сама музыка — «юэ, ле» — окажется синтетическим явлением, включающим музыкальные тоны, слово, игру на инструментах, пляски со щитами, боевыми топорами, архитектуру и даже кулинарное искусство (эта неавтономность музыки удивительным образом сохранилась и до сих пор, например, в типе Пекинской оперы).

Вообще, невычлененность музыки из синкретической или синтетической общности с другими проявлениями искусства, приводящая и к отсутствию единого термина, характерна для древних и некоторых современных неевропейских культур. Так, в Индии, согласно трактату Шарнгадевы, понятие, наиболее близкое «музыке» — «sangita» — означает пение, игру на инструментах и танец. В Африке, у народа хауза из Нигерии имеется множество слов для разговора о музыке, но нет ни одного объединяющего; заимствованное там из арабского «musika» используется только узким кругом ученых, изучающих Коран. В Зимбабве наличествует термин «musakazo», производный от английского «music» и означающий «непрерывная инструментальная музыка», а наряду с ним по отношению к танцу или музыке вместе с танцем используется «tamba» (буквально «чтобы поиграть»). Путь от всех этих понятий и значений к нынешнему представлению о музыке — это путь сужения.

Числовое и гуманистическое

Возвращаясь к фундаментальным основам европейской и в целом западной музыки, обратимся к установкам *древнегреческой культуры*. Здесь особое значение имеет то, что музыка трактовалась не только как искусство, но и как *теория, наука*. При этом само понятие «искусство» имело широкий смысл: под «мусическими искусствами» понимались все виды занятий под покровительством муз — лирическая поэзия, пляски, комедии, трагедии, эпос и даже астрономия. У Пифагора (VI век до н. э.) и пифагорейцев более поздних веков вся эта «музыка» ставилась в один ряд с медициной и искусством прорицания — как средство воспитания людей, врачевания их телесных недугов и душевных страстей.

Несравненной заслугой, выведшей человеческое мышление на новый уровень цивилизации, стала разработка пифагорейцами и всей античностью теории числа. Через числа и их пропорции стремились выразить законы мироздания. А наглядным и слышимым воплощением этого числового совершенства мира и выступала музыка — как практическое искусство (настройка струн, сочетания музыкальных интервалов) и как наука (теоретические расчеты высотных и ритмических пропорций). Платон разрабатывал теорию подобия между семью небесными планетами и музыкальными интервалами. Теоретическое, даже философское осмысление работы со струнами придало понятию «музыка» инструментальную окраску, сохранявшуюся свыше двух тысяч лет.

Числовая сторона античного понятия музыки была абсолютизирована в постантичных музыкальных учениях, как на Западе, так и на Востоке. Боэций (480–525) сгруппировал известные «семь свободных искусств» в «математический» квадрий и «гуманитарный» тривий, введя музыку в первый из этих циклов, наряду с геометрией, арифметикой и астрономией, и объединив во втором грамматику, диалектику и риторику. Появилось понятие «*musica scientia*» — музыка как наука, в отличие от «*musica*

sonorica» — звучащая музыка. Приведем некоторые определения. Августин (354–430): «музыка есть наука хорошей меры» (scientia bene modulandi); Исидор Севильский: «наука, изучающая числа»; Алкуин (ок. 735–804): «наука, говорящая о числах, которые в звуках обретаются». «“Музыкантом” же именуется тот, кто приобрел знание о музыке веским суждением разума — не рабским трудом, но властью созерцания», — учил Боэций¹.

В европейском Средневековье, в котором верховенствовала теология, старое пифагорейство закономерно переросло в христианскую символику чисел: единица — символ Бога и церкви, а также и всей музыки в ее целокупности; число два — несовершенно, поскольку имеет начало и конец, но не середину; три — число совершенное, символ божественной Троицы, трех добродетелей (вера, надежда, любовь) и многого другого; четыре — число гармонии, соответствует числу времен года, темпераментов, стихий, символизирует четырех евангелистов; семь, связанное с семью тонами гаммы, — символ семи планет, семи дней Творенья, семи дней недели и т. д.

В высшей степени примечательно, что сформировавшееся в Европе в эпоху античности и Средневековья научно-математическое представление о музыке было охотно воспринято на Востоке, что нашло отражение в арабских средневековых трактатах. Авторитетнейший аль-Фараби (870–950), которого называли «Вторым учителем» (после Аристотеля), писал про «науку о музыке», которая включает в себя науку практическую и теоретическую. Знаменитый Ибн-Сина (Авиценна, 980–1037) давал такое определение: «Музыка есть математическая наука, в коей изучаются тоны с точки зрения их созвучия и несозвучия, а также разделяющие их промежутки времени, с тем чтобы знать, как создаются мелодии»². Подобные изречения типичны для

¹ Боэций А. М. С. Основы музыки. Подготовка текста, перевод и комментарий С. Н. Лебедева. М., 2012. С. 65.

² Цит. по: Музыкальная эстетика стран Востока. С. 283.

арабских трактатов, писавшихся на протяжении сотен лет. Но вот что в них заметно: в исходную формулировку понятия музыки у восточных философов часто вводятся слова о «промежутках времени» (как у Авиценны), в чем находит выражение восточная специфика музыкального материала, неотделимого от *ритмики*.

Несмотря на устойчивое использование термина «музыка» в арабских трактатах, само искусство музыки в мусульманском мире находилось в сложном положении. Если отцы христианской церкви обратились к ее помощи, создав особый род песнопений, настраивавших паству на смиренный, возвышенный, молитвенный лад, то мусульмане не ввели в свои религиозные обряды ни пение, ни игру на инструментах. «Музыка» была у них только светской, приравнивалась к вину, танцам, азартным играм и запрещалась.

Тем большую историческую роль сыграли восточные трактаты. Труды аль-Фараби, изучившего пифагорейцев, Аристотеля, Птолемея, Аристоксена, оказались столь значительными, что в 1150 году были переведены на латынь. Фараби же не только хорошо освоил древнегреческих мыслителей, но и обосновал существенные расхождения с ними. Он отверг древнейшее утверждение пифагорейцев о первоначальном звуке, создаваемом движением звезд и планет. Философ занял «естественнонаучную позицию» и объяснил возникновение музыки врожденными способностями человека и его естественными стремлениями. «Мелодии и их факторы воспринимаются и познаются через ощущения (хис) и разум ('акл)», — подчеркивает в трактате Фараби О. Матякубов¹.

Существовало, однако, особое мистическое направление в исламе, не только допустившее музыку в культ, но и вознесшее ее выше самого молитвенного обряда, — суфизм (возник в VIII–IX веках, оформился к X–XII векам). Молитву там сопровождали барабан, скрипка и другие инстру-

¹ Матякубов О. Фараби об основах музыки Востока. Ташкент, 1986. С. 22.

менты, при совершении обряда предписывались определенные ритмизованные движения, ритм дыхания. Музыка представлялась не только выражением гармонии Вселенной, она изначально одухотворяла собой жизнь. Восточная мифология рисует Бога, создавшего себе глиняное подобие, в которое музыка вдохнула душу. Религиозное описание музыки в суфизме содержится у одного из проповедников этого течения, индийского музыканта Х. Инайятхана. Он цитирует Хафиза: «Многие говорят, что жизнь вошла в человеческое тело с помощью музыки, но истина заключается в том, что жизнь сама есть музыка... Люди говорят, что услышав эту песнь, душа вошла в тело; но в действительности душа сама была песнью»¹. «Музыка не только превыше искусства и поэзии, — пишет Инайятхан, — но фактически, музыка выше религии, поскольку музыка поднимает душу человека даже выше, чем так называемые внешние формы религии... только музыка, при всей своей красоте, силе, очаровании может вознести душу над пределами формы»².

Такую «запредельную» оценку музыки как чудесного первоисточка мира трудно с чем-либо сравнить во всей истории искусства; с ней созвучна приведенная в самом начале данного очерка мысль А. Блока, с ее сакральными, библейскими ассоциациями.

В практике же традиционного ислама неприязненное отношение к собственно музыке отразилось и в терминологии. Потребовалось четкое отграничение ее от практики чтения-пения Корана. Для последнего было введено понятие «хандан». Таким образом, слово «*musiqa, musiqi*» относилось главным образом к искусству инструментальной игры (в меньшей степени — пения) на основе определенной, четкой метрики. «Хандан» — это чтение и распевание текста Корана в неметризованной, импровизационной манере. Понятие «*handasah al sawt*» («искусство звука») впер-

¹ Цит. по: *Инайятхан Х. Мистицизм звука. М., 1997. С. 104*

² Там же. С. 99–100. См. также: *Гудимова С. Музыкальная эстетика. М., 1999. С. 127 и др.*

вые было выдвинуто И. Р. и Л. Л. Фаруки в 1982 году. По утверждению ученых, слово «музыка» имеет в мусульманском мире другой смысл, чем в Европе, и по большей части означает явления, имеющие «сомнительный или даже не заслуживающий уважения статус в исламской культуре», так что его использование по отношению к речитации священной книги являлось бы «богохульством». Предложенное арабское понятие «относится ко всем художественным комбинациям тонов и ритмов, сформировавшимся внутри исламской культуры»¹.

Возникшее в античности представление о музыке как науке получило развитие в последующие века. Музыкальная теория числа, распространившаяся в эпоху Средневековья как в Западной Европе, так и на Ближнем и Среднем Востоке, стала сдавать свои позиции только к эпохе Нового времени, когда возникли мощные теории «подражания» и «аффектов», открывшие музыке новые, гуманитарные пути развития.

Значение музыки как науки вновь было поднято на щит в XX веке. Так, немецкие авторы Э. Вольф и К. Петерзен (1923) подчеркнули тот факт, что древние греки своей интеллектуальной активностью в осмыслении «мусических искусств» эмансипировали музыку от ее архаической магически-ритуальной функции². Согласно концепции Х. Х. Эггебрехта, музыка неразрывно связана с теорией. По его мнению, «собственно музыка» начинается с появлением науки о ней: «Тем совершенно новым, что внесла древнегреческая музыка, т. е. вообще *музыка* в собственном смысле слова, была теория»³. «Последующая история музыки, по Эггебрехту, замкнута в пределах математически-инструментально-теоретического «значения» звуков», — пишет Т. Чередниченко⁴.

¹ См.: Сайфуллина Г. Музыка священного слова. Казань, 1999. С. 85.

² См.: Чередниченко Т. Тенденции современной западной музыкальной эстетики. М., 1989. С. 91.

³ Цит. по: Там же. С. 134.

⁴ Там же. С. 135.

Признание фундаментальных заслуг теории в становлении и бытии музыки в ее современном понимании привело к тому, что Эггебрехт даже ввел слово «теория» в свою основополагающую формулировку понятия «музыка» в капитальном немецком словаре «Riemann-Musiklexikon». Его многосоставная, сложная по конструкции дефиниция такова: «Музыка на Западе — художественное оформление звучащего, которое имеет значение природного и эмоционального отклика мира и души в области слышания внепознательной конкретности и которое в качестве искусства в данном значении обладает способностью быть отраженным и упорядоченным наукой (теорией), следовательно, содержать в себе самую осмысленную материальность»¹.

Концепция Эггебрехта представляется достаточно обоснованной. Но история музыки и ее теории знает этапы, когда математическое объяснение музыки воспринималось как чуждое ее сущности. Например, в эпоху Просвещения И. Маттезон, ратовавший за непрерывную передачу в музыке движений души, в знаменитом «Совершенном капельмейстере» (1739) весьма решительно отрекся от числового подхода: «искусство звуков черпает из источников природы, а не из лужи математики». И. Шайбе в трактате 1773 года патетически восклицал: «Истинные музыканты! ... Думайте сами, ищите и познавайте в своем искусстве, в своей науке, в своих звуках, в своем гении все, что может возвысить и украсить Вас... И никаких чисел, никаких алгебраических или геометрических исчислений звуков, никакой математики и никакой числовой теории не понадобится для выражения Ваших мыслей»².

Гуманистический и гуманитарный подходы к толкованию музыки возобладали в ее истории, дойдя до Новейшего времени. Математический же снова возник на качественно

¹ Riemann-Musiklexikon. Sachteil. Mainz, 1967. S. 601.

² Цит. по: Шушкова О. «Критический музыкант» И. А. Шайбе (от барокко к классицизму) // Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения. М., 1989. С. 84.

Конец ознакомительного фрагмента.
Приобрести книгу можно
в интернет-магазине
«Электронный универс»
e-Univers.ru