

## **Розділ 1**

# *МЕТОДОЛОГІЯ ОНТО-СЕМІОТИЧНОГО ПІЯ ПАРАДИГМАЛЬНОГО АНАЛІЗУ МУЗИКИ*



УДК 78.01:13

*Татьяна Разбеглова*

### **ОБ ОНТОЛОГИЧЕСКОЙ СУЩНОСТИ МУЗЫКИ И ЕЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В ФИЛОСОФИИ НЕМЕЦКОГО РОМАНТИЗМА**

В последнее десятилетие музыковедение существенно расширило свои границы, начав активно использовать философский инструментарий, методологию и терминологию. «Онтология» – один из философских терминов, получивших жизнь в новой музыковедческой науке. Как понятие и раздел философского знания, онтология имеет свою интеллектуальную традицию, квинтэссенцию которой составляет постижение всеобщей сущности бытия. Разработка этого понятия в музыковедении имеет целью обоснование укоренённости музыки в бытии вместе с ее смыслами, возможными воздействиями, историей развития, со всем разнообразием ее форм и жанров. Говоря «онтология музыки», мы имеем в виду не конкретное произведение, даже не некоторую их совокупность, а всю музыку в целом в ее отношении к человеку, к обществу, ко всей сфере бытия и к самой себе.

Следует, пожалуй, задаться вопросом: для чего необходимо прояснять онтологические основания музыкального искусства? Ведь долгое время музыковедение обходилось без этого, исходя из самого факта существования музыки и ее социально-исторической обуслов-

ленности: музыка существует, и это объективный факт; она является созданием человека и, как таковая, выступает частью культуры, воплощая ее основные смыслы; она включена в пространство жизни человека и общества, изменяется вместе с ними, имеет общую с ними историю. Эта система взаимосвязанных положений всегда была тем предельным основанием, с которого начинался собственно музыковедческий анализ в различных ракурсах.

Изменение исследовательских позиций и методологии исследований во всех сферах социогуманитарного знания, в том числе и в музыковедении, имеет общекультурные истоки. Особенности современной культуры, которую уже привычно определяют как культуру постмодерна, связаны с утратой чувства устойчивости бытия, нарастающей конфликтности, кризисными явлениями в структуре личности. Говорят также о кризисе целого ряда социальных институтов, что, наряду с кризисом мироощущения, приводит всю общественную систему в состояние радикального релятивизма, неустойчивости. Интуитивно найденным противовесом этому становится поиск онтологических оснований в различных сферах реальности – социокультурной, ментальной, духовной.

Почему это важно для музыки? Музыка – это особая форма творчества, раскрывающая человека в наиболее существенной его характеристике – духовности. Человек, имеющий не общественное, но индивидуальное лицо и духовную сущность – вот единственный объект и субъект музыкального творчества, требующий онтологического обоснования.

Одно из важнейших открытий экзистенциальной философии XX в. состояло в формировании новой онтологии – онтологии субъекта (М. Хайдеггер). В начале XXI века особым субъектом, нуждающимся в понимании, стала культура – в единичности ее выраженности, в ее проекции на конкретную личность. Человек, осознающий себя в предстоянии перед лицом истории и в противостоянии стихийности жизни есть единственное условие истинного бытия культуры. Культура имеет вертикальный метафизический вектор, и стержень его проходит через творческое сознание личности. Это духовное открытие, как увеличительное стекло, высветило роль и место человека в культуре как ее онтологического центра.

Онтология музыки как *раздел когнитивного музыкознания* в условиях множественности смыслов, формирует методологическую основу разнообразных исследований феномена музыки, и прежде всего, ее духовной сущности, антропологических характеристик, культурной обусловленности, а также нового осмысления имманентных законов ее существования и развития. В этом смысле онтология музыки должна быть одновременно и ее антропологией, и феноменологией, и эпистемологией.

Одной из базовых сфер для построения онтологии музыки является огромный пласт философско-эстетической литературы, в которой проблема обоснования онтологичности музыкального искусства имела основополагающее значение. Можно утверждать, что ни одна крупная философская система не обошла своим вниманием музыку как уникальный феномен не только человеческой жизни, творчества и культуры, но и бытия в целом. В настоящей статье обращение к этой сокровищнице мысли и духовных постижений будет иметь своей **целью**, прежде всего, прояснение основных аспектов онтологического обоснования музыки и анализ их интерпретаций в философии немецкого романтизма – одной из философских систем, в которой музыка мыслилась как духовная сущность мироздания.

В традиции европейской философской мысли можно выделить, по меньшей мере, три основных ракурса, в которых прослеживается онтологическая сущность музыки.

**Первый ракурс – онто-космология музыки.** Ее сущностью становится понимание музыки в целом, всего ее строя и системной организации, как некоего аналога Вселенной. Этот онтологический аспект в интерпретации музыки, уходящий корнями в древние философско-мифологические (Древний Китай) и философские (Древняя Греция) системы, не утратил своего значения и в новоевропейской философии, в частности, в романтической. Их объект – музыкальный звук как составная часть природы, космоса, мироустройства и музыка как звучащее тождество вечной гармонии. «Музыкальные соотношения являются собственно основными соотношениями в природе». Эта точка зрения Новалиса полностью совпала с лекциями Шеллинга по философии и искусству (1802-1803), где он утверждал: «В солнечной системе также отражается вся система музыки» [6, с. 120, 315].

**Второй ракурс – онто-антропология музыки**, онтологизированное человеческое бытие, его репрезентация и конституирование в музыке. Мир человека – это специфическая реальность, имеющая множество модусов своего измерения, и, соответственно, ракурсов исследования. Одна из фундаментальных характеристик человеческой реальности состоит в том, что, в отличие от природного бытия, она не обладает имманентными смыслами и принципами самоорганизации (в собственно человеческом значении). Поэтому перед человеком и обществом всегда стоит необходимость постоянной организации собственного бытия, его систематизации, структурирования, наделения смыслами. Такой структурированной и упорядоченной средой, опосредующей бытие человека в мире, является культура. И музыка как часть культуры, характеризуется упорядоченностью и системной организацией – временной и звуко-высотной, порождая тем самым в человеке перманентное чувство комфорта, порядка, устойчивости бытия и нас в бытии.

**Третий ракурс – онто-музыкология**, опирающаяся на постижение логоса музыки. Эта самодовлеющая сущность музыки, которая, собственно, и есть ее онтологическая сущность, прекрасно раскрыта в романе Томаса Манна «Доктор Фаустус». Вот мысль, вложенная писателем в слова Адриана Leverkюна: «...эта музыка – действенная сила в себе, действенная сила как таковая, и не как идея, а как реальность. Подумай, ведь это чуть ли не определение бога. *Imitatio Dei* – странно, что этого не запрещают. Ведь это, пожалуй, подзапретно или по крайней мере сомнительно, – я хочу сказать: саму музыку следовало бы взять под сомнение. Вдумайся: энергичнейшая, разнообразнейшая, захватывающая смена свершений, движение событий – только во времени, путем членения времени, его заполнения, организации...» [4, с. 105].

Специфичность онто-космологии музыки сделала ее областью сугубо философского мышления, тогда как онто-антропология и онто-музыкология находят свое развитие в научных исследованиях М. Арановского, И. Земцовского, В. Медушевского, В. Холоповой и многих др.

Постигание онтологической сущности музыки в философии немецкого романтизма является одной из вершин философии музыки. Субъективный идеализм развиваемых Ф. Шлегелем идей И. Г. Фихте, философия тождества Ф. Шеллинга, мистический пантеизм Новалиса

и Фр. Шлейермахера – представляли собой попытку охватить мир в его целостности и единстве, в его неразделимой сущности, совпадавшей с сущностью музыки.

Процесс познания у романтиков носит характер «вчувствования», интуитивного постижения целого. Иначе говоря, материальная предметность, разнообразие явлений мира не является для романтического мышления «конечной целью» познавательного процесса. Ею становится духовное единство мира, выступающее не как совокупность множественного, но как качество, как принцип бытия. Постигание его, согласно романтикам, есть прерогатива чувствования, более склонного к обобщению, чем разум, который оперирует конкретными понятиями и воспринимает мир в дискретности составляющих его явлений.

Из всех искусств, кроме собственно поэзии, музыка является для романтиков важнейшим объектом внимания, источником вдохновения, аналогий и ассоциаций. Музыка, в их понимании, представляет собой явление, пронизывающее Универсум, отождествлявшееся в своих элементах с элементами природного мира. По мнению А. Михайлова, мысль романтиков «... не проводила границ между музыкой природы, бытия и музыкой как художественным творчеством, как произведением искусства, а подчеркивала связи между ними, генетическую зависимость музыки как искусства от звуковых явлений природы» [5, с. 37].

Значение музыки прослеживается романтиками на всех уровнях: личностного мира, мира природы, бытия в целом. Такое внезапное возвышение музыкального искусства резко контрастирует с рационалистическим ее толкованием в предшествующую эпоху, нашедшим выражение в философско-эстетических рассуждениях И. Канта. В «Критике способности суждения» он определяет музыку как «изящную игру ощущений», которая, не обладая понятиями, имеет в смысловом аспекте «меньше ценности, чем всякое другое изящное искусство» [3, V, с. 347]. Музыка, согласно Канту, не поднимается до духовности и, следовательно, занимает низшее место среди искусств. Рационализм кантовского понимания музыки обнаруживает себя в вычленении ее «чистого» эстетического значения и обособленности ее от других сфер и бытия в целом.

В этом плане романтизм обнаруживает прямо противоположный методологический подход, в силу свойственного ему стремления к

универсализму размыкает границы музыки как вида искусства, распространяет сферу ее влияния на различные области бытия.

Промежуточным звеном между Кантом и романтиками (в смысловом плане) стал Г. Гегель, близкий романтикам в своих первоначальных воззрениях. Искусство поставлено Гегелем в ряд форм онтологического развертывания абсолютной идеи и занимает среди них высокое положение. В ряду искусств, простирающемся от чистого материального воплощения смысла до его существования «без облика», от скульптуры до музыки, последняя выступает как «чистое “Я” облика». Музыка, по Гегелю, – не отвлеченная игра форм, а движение смысла, активно создаваемого в звучании. Смысл этот – *бесконечность созерцаемого содержания*. «Ее содержание составляет духовная субъективность в ее непосредственном, внутреннем субъективном единстве, человеческая душа, чувствование как таковое», – пишет Гегель [2, III, с. 19] .

Музыка выступает как субъект, как чистое Я не только по отношению к своему собственному содержанию, но и по отношению к слушателю. В этом положении Гегелем раскрывается особое значение музыки как способа коммуникации. Момент встречи слушательского субъекта с субъектом самой музыки есть момент актуализации смысла, их *со-бытие*. Суть и особенность его в том, что слушатель воспринимает музыку не со стороны, а «изнутри», как свое собственное содержание (эта мысль Гегеля получила существенное развитие в современной философии музыки).

Принципиальное единство гегелевской трактовки музыки с собственно романтической концепцией этого искусства состоит в погружении ее в глубины духа, где она должна обрести стихию своего действия, хотя романтики, в отличие от Гегеля, мыслили эту стихию ближе, так сказать, к поверхности реальной эмпирической жизни. Мир и бытие в целом «омузикалены» романтиками.

Проследим, в каких основных аспектах романтики рассматривали онтологическое значение музыки.

1. «Натурфилософское» отождествление музыкального искусства с бесконечно разнообразным миром природы, при котором музыка соответствует различным сторонам и явлениям мира или совпадает с ними по своей сущности. С такой трактовкой музыки мы встречаемся

уже у И. Г. Гердера, который, хотя и принадлежал по своим взглядам к XVIII ст., в «Каллигоне», одном из последних своих сочинений, открывает новые горизонты в оценке и восприятии искусства, в том числе, музыки. Полемизируя с Кантом по вопросу об оценке музыки, Гердер утверждал взгляд на музыку как на «органическое становление смысла; начиная от чисто природных, естественных основ музыки («все, что звучит в природе и есть музыка»), через выражение внутреннего мира человека как «ахроатика универсума» – к самостоятельному бытию ее как вида искусства (в виде инструментальной музыки)» [6, с. 85]. В гердеровской концепции есть два момента, сближающие её с романтической концепцией музыки: исторически ориентированный взгляд, обосновывающий становление музыки как целостного вида в историческом процессе, и мысль о сущностном единстве человека и природы (колебаниям природного звука отвечают естественные колебания в нашем существе).

Попытка обнаружить в музыке аналогию наиболее существенным природным элементам и функциям свойственна и иенским романтикам. Если Гердер считал музыку духом, родственным «глубочайшей силе великой природы – движению», то Новалис говорит о музыке, составляющей «самый строй мирового целого» («Музыкальные пропорции представляются мне основными соотношениями природы»), об «акустической природе» души, о союзе света, мысли и звука [5, с. 317].

2. Натурфилософские аналогии, в целом, занимают менее значительное место в романтических концепциях музыкального искусства, чем стремление интерпретировать музыку как *внутреннюю сущность бытия*, концентрацию наиболее важных его принципов. В таком значении музыка рассматривается в контексте дихотомии внешнего и внутреннего, конечного и бесконечного, сущности и явления.

Рассматривая вопрос о значении музыки в романтическом мировосприятии, В. Ванслов указывает, что «для романтиков не только в музыке заключена сущность мира, но и в сущности мира заключена музыка». Такое взаимопроникновение определяется им как концепция «наимузыкальности», согласно которой внутренняя музыка звучит в любом явлении природы и человеческой жизни [1, с. 265].

Наиболее полно и систематически эта концепция изложена у Шеллинга в «Философии искусства». Исходя из своей философской

конструкции Универсума, в которой, согласно основополагающему принципу тождества, все явления «приближаются к Единому», сливаются в нем, Шеллинг считает музыку, как и лежащий в ее основе звук, выражением, символом тождества. Звук есть бесконечная идеальная субстанция <...> само бесконечное идеальное <...> отображение исхождения всех вещей из бога» [6, с. 106]. Подобная трактовка звука как явления распространяется Шеллингом и на музыку, которая, однако, обладает большей степенью вещественности как форма искусства, как конкретное произведение, неуловимая духовность которого может быть «схвачена» и зафиксирована в материальности знакового изображения. Поэтому музыка как форма искусства, есть «облачение бесконечного в конечное, единства в множество» [там же, с. 118].

Понимание музыки как *стихии бытия* («бесконечная творческая музыка мироздания») было свойственно всем романтикам, и в частности, Новалису. Ритм дыхания мира бытия, называемый Новалисом «систолой и диастолой божественной жизни», представлялся ему чередованием и воссоединением разнонаправленных тонов музыкального звучания: «Рассуждение о мире начинается с бесконечного – абсолютного дисканта в центре и опускается по ступеням гаммы; рассуждение о нас самих начинается с бесконечного абсолютного баса, с окружности и восходит по ступеням гаммы. Абсолютное воссоединение баса и дисканта. Такова систола и диастола божественной жизни» [6, с. 313]. Магический идеализм Новалиса заставлял его рассматривать музыку как знак, символ безусловного, абсолютного, в закономерностях музыки искать выражение закономерностей бытия.

Представление о принадлежности музыки высшему, идеальному миру, «духовному слою бытия», является характерной чертой всей философской эстетики немецкого романтизма. Этот духовный слой может выступать в разных ипостасях: в е ч н о с т и, как качественного состояния мира, и д е и, как основы бытия явлений, д у ш и, как «простого концентрированного центра» человека, с у б ъ е к т и в н о с т и, как принципа мироотношения. В романтическом мышлении различные ипостаси идеального, выражением которого является музыка, составляют единый ряд, что позволяет идентифицировать их, облегчает переход от одного к другому, обосновывает различные (в рамках этого ряда) трактовки в пределах одной концепции.



Осознание глубокой онтологичности музыки достигло апогея в концепции А. Шопенгауэра. Третья книга его основного труда «Мир как воля и представление» содержит теорию искусства, в частности, музыки, как составную часть его общих представлений о мире. Естественное не только для идеалистической, но и для материалистической эстетики положение о том, что музыка относится к миру «как отображение к прообразу», Шопенгауэр углубляет до такой степени, что музыка при этом выступает как «...непосредственная объективация и отпечаток лежащей в основе мира *воли*, подобно самому миру, подобно идеям, множественное явление которых составляет мир отдельных вещей» [7, с. 255]. «...Вот почему, – продолжает Шопенгауэр, – действие музыки настолько мощнее и глубже действия других искусств: ведь последние говорят о тени, она же – о существе» [там же].

Таким образом, музыка у Шопенгауэра есть не столько отражение мира, сколько равноценное «развернутому» миру явление, воплощающее, как и он, общую субстанцию – «*мир в себе*» или «*волю*». Это глубинное основание дает философу возможность отождествлять отдельные элементы музыки с элементами мира, как аналогичные явления. Музыка, выражающая квинтэссенцию жизни, есть наравне с идеями «*unitas ante rem*»<sup>1</sup>. Эта же мысль полстолетия спустя была высказана Ф. Ницше: «Происхождение музыки лежит за пределами любой индивидуации» [5, с. 64].

В шопенгауэровской концепции музыки А. Михайлов видит «завершение или даже торжество романтической эстетики», совпадающее по времени с триумфом романтических начал в музыкальном искусстве (1820-й год – год создания первого истинно романтического по духу произведения – оперы «Волшебный стрелок» Вебера).

Анализ философско-эстетических концепций немецкого романтизма позволяет сделать **выводы** относительно понимания романтиками онтологической сущности музыкального искусства.

1. Музыка занимает одно из первых мест в системе искусства по присущим ей возможностям выражения духовного содержания. Не обладая явной вещественностью, музыка служит выражением внутренней сущности бытия.

---

<sup>1</sup>«Единство до вещи»

2. Значение музыки определяется не только статусом ее как явления культуры, она имеет «вселенский» характер. Воплощая собой чувство, которое воспринималось романтиками как стихия, в противовес рационально организованному мышлению, музыка оказывалась способной выразить полноту, бесконечность и стихийность бытия. Именно это делает музыку явлением «мирового масштаба» и необычайной бытийной глубины.

3. Музыка выступает как связующее звено между человеком и природой, субъектом и объектом познания, включаясь тем самым в романтическую «концепцию тождества». В этом смысле музыка направлена на постижение сущности бытия, невыразимой, по мысли романтиков, в рациональных формах.

#### **Список использованной литературы**

1. Ванслов В. *Эстетика романтизма* / В. Ванслов. – М. : Искусство, 1966. – 404 с.

2. Гегель Г. *Эстетика: В 4-х томах* / Г. Гегель. – М. : Искусство, 1968 – 1973.

3. Кант И. *Критика способности суждения* / И. Кант // *Сочинения в 6-ти томах*. – Т. 5. – М. : Мысль, 1963 – 1966.

4. Манн Т. *Доктор Фаустус* / Т. Манн // *Собр. соч. в 10 томах*. – Т. 5. – М. : Художественная литература, 1960. – 696 с.

5. Михайлов А. В. *Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии XIX века* / А. В. Михайлов // *Музыкальная эстетика Германии XIX в. : В 2-х томах*. – Т. 1: *Антология* [Сост. А. Михайлов, В. Шестаков]. – М. : Музыка, 1981. – 415 с.

6. *Музыкальная эстетика Германии XIX в.: В 2-х томах. Т. 1: Антология* [Сост. А. Михайлов, В. Шестаков]. – М. : Музыка, 1981. – 415 с.

7. Шопенгауэр А. *Мир как воля и представление* / А. Шопенгауэр // *Сочинения в 5-ти томах*. – Т. 1. – М. : Московский клуб, 1992. – 395 с.

**Разбеглова Т. Об онтологической сущности музыки и ее интерпретации в философии немецкого романтизма.** Рассмотрены некоторые аспекты онтологии музыки в сфере философско-эстетической мысли раннего немецкого романтизма.

**Ключевые слова:** онтология музыки, философия тождества, музыкальный звук, натурфилософия, универсум.

**Розбеглова Т. Щодо онтологічної сутності музики та її інтерпретацій у філософії німецького романтизму.** Розглянуті деякі аспекти онтології музики в сфері філософсько-естетичної думки раннього німецького романтизму.

**Ключові слова:** онтологія музики, філософія тотожності, музичний звук, натурфілософія, універсум.

**Razbjeglova Tatiyana. About ontological essence of music and its interpretation in philosophy of german romanticism.** Some aspects of ontology of music are considered in the field of philosophical-aesthetic idea of early German romanticism.

**Keywords:** ontology of music, philosophy of identity, musical sound, natural philosophy, universum.

УДК 78.01:78.071.1

*Надежда Варавкина-Тарасова*

**ИДЕЯ РИТМА ЕДИНОЙ ЖИЗНИ В «ХОРОВЫХ КЛЮЧАХ»**

**Г. СВИРИДОВА**

**(К ПЬЕСЕ А. К. ТОЛСТОГО «ЦАРЬ ФЕДОР ИОАННОВИЧ»)**

У Дени Дидро в «Изучении светотени» есть символический образ двух людей, выбирающихся из темноты по ступенькам. «Один держит в руках фонарь, а другой следует за ним. Если второй освещен или затемнен подобающим образом, вы почувствуете, что, встав на ту же ступеньку, что и первый, он будет соответствующе освещен и что на этой ступеньке *оба* они будут *одинаково освещены*» [7, с. 322; курсив мой.– Н. В.- Т.]. Пользуясь замечательной метафорой человеческого пути познания, сформулируем научную задачу, обусловленную природой творчества великого русского композитора Г. Свиридова. **Цель** статьи продиктована научным интересом к той сфере духовных смыслов композиторского творчества, что связана с литургической традицией – выявить некоторые аспекты ритма историко-духовных связей, уникально запечатленных в «Трех хорах» к пьесе А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович».

В декабре 2010 года музыкальный мир отмечал 95 лет со дня рождения Г. Свиридова. Удивительный процесс синтеза высоко-