

Философия музыки



Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»
Институт искусств и дизайна
Кафедра музыкального и сценического искусства

Т. А. Горячева, Е. Г. Штенникова

ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ

Учебно-методическое пособие



Ижевск
2026

ISBN 978-5-4312-1358-8

© Штенникова Е. Г., Горячева Т. А., 2026
© ФГБОУ ВО «Удмуртский
государственный университет», 2026

УДК 78.01(075.8)
ББК 85.31в.р30
Г718

Рекомендовано к изданию Учебно-методическим советом УдГУ

Рецензенты: канд. филол. наук, ст. науч. сотр. Удмуртского Института истории, языка и литературы УдмФИЦ УрО РАН **С. В. Толкачева**, канд. ист. наук, доцент каф. изобразительного искусства и художественной культуры ФГБОУ ВО «УдГУ» **Н. В. Рыжкова**

Горячева Т. А., Штенникова Е. Г.

Г718 Философия музыки : учеб.-метод. пособие / Т. А. Горячева, Е. Г. Штенникова. – Ижевск : Удмуртский университет, 2026. – 1 DVD-R (5 Мб). – Текст : электронный.

Учебно-методическое пособие предназначено для самостоятельной работы студентов, практических занятий для направлений подготовки 53.03.05 «Дирижирование», профиль подготовки «Дирижирование академическим хором», 53.03.06 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство», профиль «Музыкальная педагогика» 53.03.02 «Музыкально-инструментальное искусство» по курсу «Философия музыки» очной, заочной формы обучения.

Пособие содержит краткое содержание лекций, вопросы и задания по разделам изучаемых тем, сведения о философах и музыковедах, разрабатывавших теорию музыкального содержания, рекомендованную к прочтению литературу.

Минимальные системные требования:

Celeron 1600 Mhz; 128 Мб RAM; Windows XP/7/8 и выше, 8x DVD-ROM
разрешение экрана 1024×768 или выше; программа для просмотра pdf.

ISBN 978-5-4312-1358-8

© Горячева Т. А., Штенникова Е. Г., 2026
© ФГБОУ ВО «Удмуртский
государственный университет», 2026

Горячева Татьяна Анатольевна, Штенникова Елена Геннадьевна
Философия музыки
Учебно-методическое пособие

Подписано к использованию 06.05.2026
Объем электронного издания 5 Мб, тираж 10 экз.
Издательский центр «Удмуртский университет»
426034, г. Ижевск, ул. Ломоносова, д. 4Б, каб. 021
Тел. : +7(3412)263-751 E-mail: editorial@udsu.ru

ПРЕДИСЛОВИЕ

Учебно-методическое пособие посвящается студентам, забредшим на занятия по философии музыки...

Многие ли дают себе труд ПОНЯТЬ то, чему учатся? Вопрос риторический. А вот вопрос «музыка – что это такое?» для человека, собравшегося заниматься ею профессионально, вовсе не риторический, хотя ночами он никого не тревожит.

Тревожат вопросы другие, тоже не риторические:

1. Является ли искусством музыки всё то, что сегодня поётся, играется и обрушивается на человека из масс-медиа?

2. Музыкальное произведение и его исполнитель – как и чем они связаны?

3. В чём притягательность искусства, требовавшего великих жертв от великих людей – Моцарта, Бетховена, Чайковского, Шостаковича (список легко продолжить), но позволяющего малым мира сего зарабатывать на жизнь?

4. Что сегодня побуждает музыкантов в российской провинции служить профессии, не гарантирующей устойчивого благосостояния?

Ответы на эти вопросы меняются каждый день, рождая новые вопросы. Поиск ответов на них – задача философии музыки. Её материал – музыка нашей жизни, её история, музыкально-философские концепции и даже анекдоты, часть из которых содержит в себе поразительные философские откровения.

Рискните ПОНЯТЬ смысл того, чем собираетесь заниматься.

*С уважением к студентам, забредающим иногда на занятия,
Т. А. Горячева, музыковед, кандидат философских наук,
заслуженный работник культуры УР*

ВВЕДЕНИЕ



Сегодня классическая музыка, или *opus*-музыка – это искусство, выгородившее себе свой особый мир – мир эстетический, казалось бы, непосредственно не зависящий от законов природы, политики, религии, морали. Этот мир полон странностей и парадоксов. Главные среди них следующие:

1. Музыка – искусство перформативное, как и все иные исполнительские искусства – театр, балет, цирк. **Её звучание разворачивается во времени и пространстве на глазах у слушателей и никогда механически не повторяется.** Исполнитель, в отличие от любого механического или цифрового звуконосителя, никогда в точности не повторит уже сыгранное или спетое им, подтверждая изречение древнегреческого философа Гераклита «В одну и ту же реку нельзя войти дважды и нельзя дважды застигнуть смертную природу в одном и том же состоянии».

2. Музыкальное произведение атопично. Но, исполняемое в разных залах, перемещаясь в пространстве, времени, оно везде вызывает у слушателей аналогичное впечатление.

3. Музыка, искусство звука, фиксируется нотами – визуальными знаками, не являющимися собственным материалом музыки.

Большинство людей, детей и взрослых, начиная учиться музыке, не знают, что это такое. Чаще всего музыку рассматривают и пытаются понять с позиции эмоциональных реакций человека: нравится – не нравится; весело – грустно. Наука «психология музыкального восприятия» тоже изучает не собственно музыку, а психологические реакции, вызываемые ею.

Но яркие эмоциональные реакции на музыку не всегда свидетельствуют о её понимании. Её духовная проблематика, т. е. содержание, то, что притягивает людей в концертные залы, остаётся в стороне. О нём вспоминают нечасто. В этом причина того, что академическая музыка многим кажется сложной, хотя в основе её лежат процессы, идущие в душах и сознании всех людей в виде череды разнообразных напряжений и их разрядок.

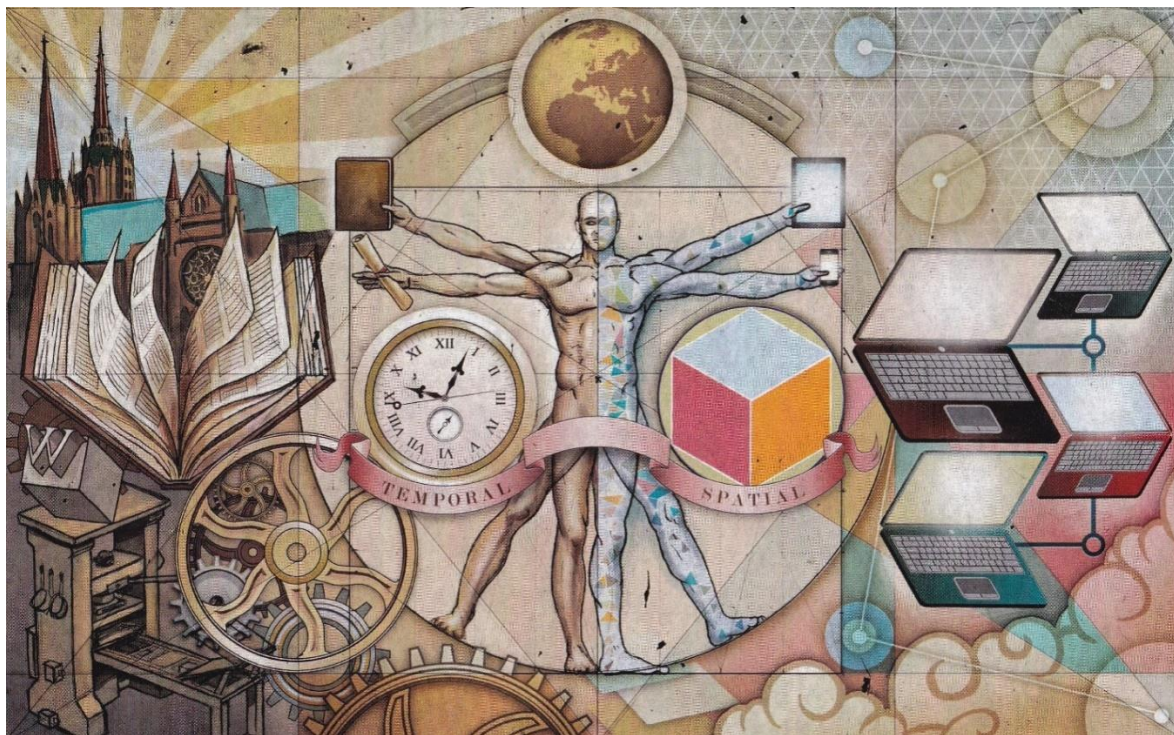
Эту неслышимую жизнь человеческих душ миру громко являет музыка, создаваемая композиторами, т. е. *opus-музыка*. А дисциплина «Философия музыки» выявляет и рационально объясняет зафиксированную музыкальным произведением связь наших чувств, мышления, оставленную без внимания традиционным музыковедением.

РАЗДЕЛ I. ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ

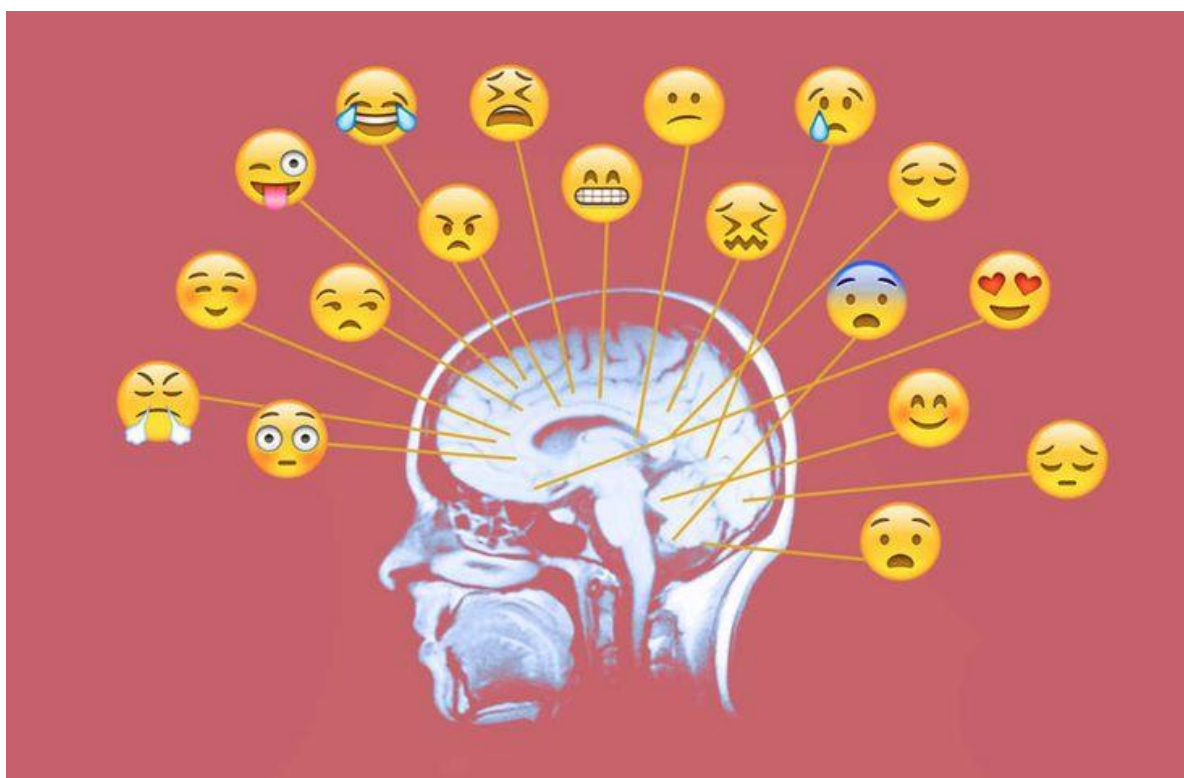
Глава 1.

Философия музыки как наука

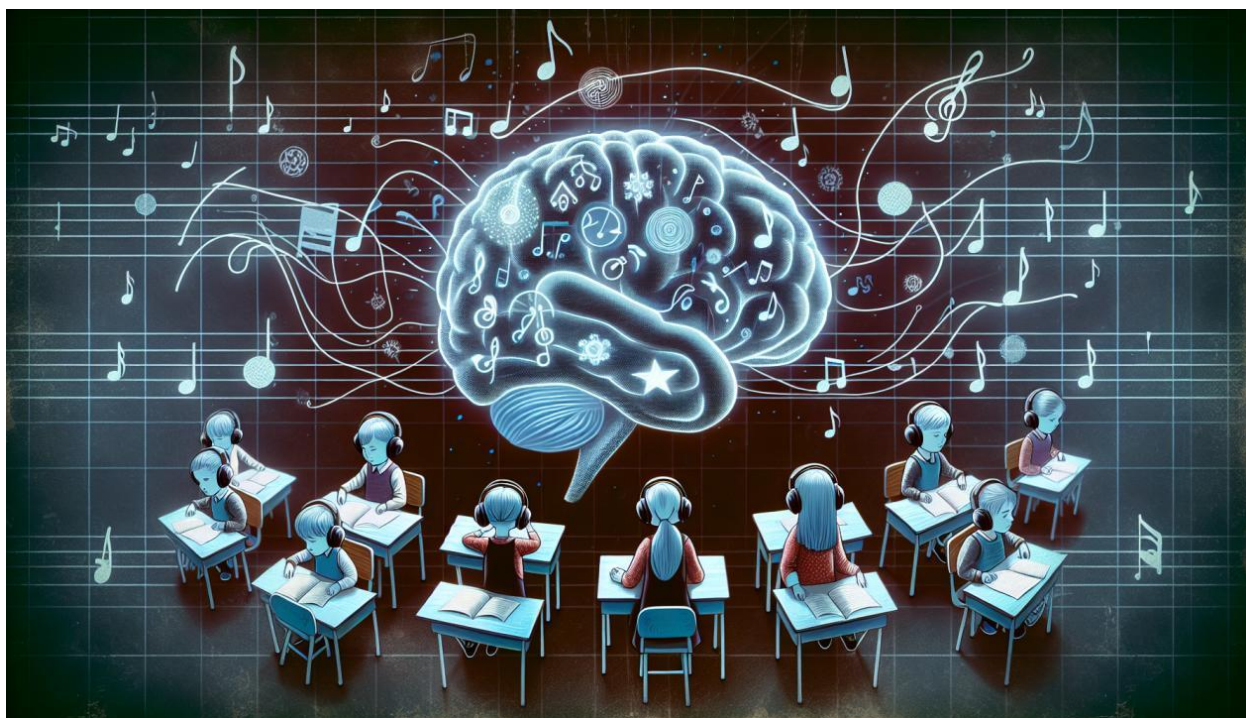
Философия – это наука, территория мысли.



Музыка – искусство, территория чувства.



Где же территория Философии музыки? Там, где чувство осмысливается, а мысль переживается как ощущение. Это территория мышления в музыке или мышления музыкой, которая, как говорил известный музыковед Борис Асафьев, «жива мыслью».



Философия – наука здравого смысла. Весь свой исторический путь она разрушает *предрассудки*, в том числе научные.

Философия музыки также разрушает предрассудки о явлении, привычно называемом всеми «музыка», потому что сегодня к *музыке как виду искусства* относят всё, что играет, поётся, записывается нотами и является способом звукового самовыражения человека. А это явления совершенно разного порядка: месса и рэп; камерный романс и шлягер; симфония и джаз-рок-импровизация; народная песня и звуковая продукция субкультур; *орис-музыка* профессиональной европейской традиции. Далеко не все из этих явлений могут претендовать на место в искусстве как деятельности духовной, эстетической, направленной на удовлетворение тяги и любви человека к прекрасному.

Жанры массовой музыки



Pop



Rock



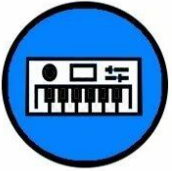
Jazz



Classical



Hip-Hop



Electronic



R&B



Reggae



Folk



K-Pop



J-Pop



Bollywood



Qawwali



Ghazal



Latin

Жанры академической музыки

ЖАНРЫ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ					
					
танцевальные	симфонические	вокальные	инструментальные	вокально-инструментальные	музыкально-театральные
вальс мазурка полонез полька менуэт марш	симфония поэма програм- мная увер- тюра	песня романс хоровая музыка	миниатю- ра пьеса- фантазия сюита соната	кантата оратория	опера балет оперетта мюзикл

Философия музыки аргументированно и доказательно объясняет, какая историко-философская концепции определяет содержание музыкального произведения или стилевого направления.

Философия музыки, в отличие от музыковедения, анализирующего нотные тексты, анализирует то, что стоит **ЗА** текстами. Она рассматривает звучащие смыслы, напрямую транслируемые слушателям, влияющие на них, связывающие их с историей, социумом. Поэтому предмет Философии музыки – не столько нотный текст, сколько образ-феномен, направленный автором на сознание исполнителя, слушателя и метаморфозы этого образа в историческом времени.

Философия музыки также объясняет, как композитор рационально моделирует форму-структуру своего произведения при помощи композиторской техники, **художественно воплощающей методы мышления его времени**. Точное соответствие формы-структуры произведения актуальным, доминирующим в конкретный исторический период принципам мышления – залог успеха произведения и его долгой исторической жизни. Философия музыки доказывает, что в истории музыки нет «великих несвоевременных» композиторов. История предоставляет место только «своевременным» авторам, фиксирующим в произведениях своё время и характерные для него типы ментальности, эмоциональности, таким образом сохраняя их для потомков.

Философия музыки рассматривает музыкальное произведение с трёх позиций:

1. **ЧТО** в произведении является отражением принципов и индивидуальных нюансов духовно-телесного бытия человека каждого конкретного исторического периода;

2. **ЧЕМ** это сделано: характерные для рассматриваемой эпохи музыкальные жанры и формы, методы и техники композиции;

3. **КАК** это сделано: соответствие структуры музыкального произведения историческому сознанию эпохи.

Ответы на эти вопросы показывают производность законов музыкального мышления от общих философских и научных законов и методов исторического мышления и неразрывную связь принципов музыкального мышления с миропониманием и мироощущением-мирочувствием конкретного исторического времени.

Ключевым для Философии музыки является понятие **«модельного жанра»**, содержащее большой философско-эстетический потенциал. Оно соединяет в себе сферу миропонимания – «умозрение» и сферу эмоционально-чувственную, отражающую телесную природу человека. Модельный жанр точно доносит до слушателя стиль коммуникации и хронотоп конкретного исторического времени, позволяет композиторам показать характерный для данного времени баланс миропонимания-мироощущения.

Среди музыкальных жанров каждой эпохи модельным оказывается тот, что концентрирует характеристики, типичные для своего времени:

1. тип содержания (эпос, лирика, драма) и способ выражения конфликта;

2. метод музыкального мышления /тип изложения, принципы развития тематизма, особенности формообразования/;

3. характер чувствования (преобладающие эстетические категории и направление их развития, степень их индивидуализации).

Задания к разделу 1.

1. Выделить модельные жанры и определить их тип содержания:

– Средневековье:

– Возрождение:

– Барокко немецкое:

– Барокко итальянское:

– Классицизм:

– Романтизм:

Глава 2. Музыка в мировоззрении древнего мира. Античная Греция

На основании чего сегодня можно судить о музыке Античности? Могут ли несколько уцелевших фрагментов записи музыки (не нотописи!) стать достаточной базой для их точной расшифровки? Материнские формы-вещи, фиксирующие музыку эпохи Античности, дошли до наших дней в единичных экземплярах. Не сохранилась и традиция, в устной форме доносящая до нас музыкальный опыт той эпохи.

Есть изображения и фрагменты античного инструментария, позволяющие при реконструкции выяснить диапазон и способы интонирования, предположить тембр. Есть множество трактатов, сохранивших рассуждения о музыке философов Греции. Ни один вид искусства в Греции не может сравниться с музыкой по количеству откликов, ставших сегодня памятниками эстетической мысли. Они свидетельствуют об осознания греками особой роли музыки для жизни общества, их стремлении понять, чем музыка может быть для человека. Это и стало предметом изучения дисциплины «философия музыки», истоки которой обнаруживаются уже в Античности.

Первый вопрос этой дисциплины применительно к музыкальной культуре Древней Греции формулируется следующим образом: с чем мы имеем дело: с собственно музыкой Античности или со свидетельствами её восприятия, впечатлениями и рассуждениями о ней, т. е. с её феноменом в сознании великих мыслителей этой эпохи?

Безусловно, что музыка в мифах, трактатах философов, предстаёт феноменом мифологического сознания, ориентированного на чудо, откровение. Греки мыслили себя частью природы, космоса и музыка для них тоже была её частью.

Происхождение музыки и способность воздействия на людей казались тайной. Мощь этого воздействия отразили мифы о Фебе, Орфее, позже у славян о Садко, Леле, которые подчиняли музыкой силы природы и высшие божественные сущности.

Появление музыкальных инструментов тоже связывалось с богами. Лира-кифара – изобретение Гермеса, флейта – Афины.

Сегодня связь музыки с сакральной сферой сохранила практика шаманов, современных носителей мифологического сознания.

Греками было констатировано противоречивое влияние музыки на человека, с одной стороны – организующее его сознание и тело, с другой – расслабляющее их, вводящее людей в состояние неистовства. Такая мно-

гогранность воздействие музыки на человека явно выходила за пределы понимания греками доступного им физического мира, а потому связывалась ими с деятельностью богов.

Аполлон – бог света, покровитель искусств, предводитель муз, предсказатель будущего, врачеватель, олицетворение мужской красоты – один из самых почитаемых античных богов представлял созидательное начало музыки, невидимое должное, совершенное, приближающее человека к божественному.

Пример такого воздействия – игра и пение Орфея, преобразовавшего оргию култов в гармонию творчества.



Рис.1 Аполлон
Бельведерский



Рис.2 Аполлон
Кифаред Ватикан.



Рис.3 Орфей, скульптор
Виенн.



Рис.4 Орфей,
зачаровывающий диких
зверей. Римская мозаика.

Дионис – бог виноградарства, виноделия и производительных сил природы, вдохновения и экстаза. Он учил людей выращивать виноград, но ему сопутствовали безумие и насилие. Согласно ряду мифов, его свела с ума Гера, жена Зевса, чьим внебрачным сыном он был. По версиям ряда мифов, Дионис сводил с ума тех, кто отвергал его экстатический культ с неистовыми танцами, эротикой, захватывающей музыкой, пьянством. В культе Диониса музыка понималась проявлением иррациональной, бессознательной природной стихии, той, что положит в основу бытия в конце XIX века неклассическая философия.



Рис.5 Дионис и сатир

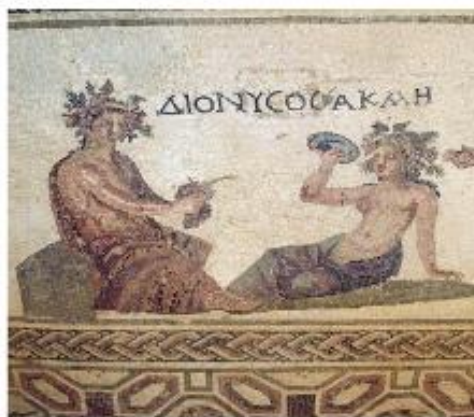


Рис.6 Дионис. Римская мозаика

Впервые термин **«аполлоновское»** использовал Фридрих Шеллинг, представитель немецкой классической философии, заметивший, что в каждом человеке присутствует и слепое **«дионисийское»** начало, и противостоящее ему начало **«аполлоновское»**, осмысленное, позволяющее человеку сдерживать и ограничивать себя. С позиции Фридриха Ницше, любая культура представляет собой сочетание **«аполлоновского»** разумного и **«дионисийского»** инстинктивного начал. Этому посвящена его работа **«Рождение трагедии из духа музыки»**.



Рис.7 Фридрих Шеллинг 1775—1854, представитель немецкой классической философии, один из главных представителей немецкого идеализма, основоположник натурфилософии. Труды: **«Идеи к философии природы»** **«Философия искусства»**



Рис.8 Фридрих Ницше 1844—1900 немецкий философ-волюнтарист, иррационалист и модернист, родоначальник европейской **«философии жизни»**, поэт, культурный критик, филолог, оказавший глубокое влияние на современную философию.

Осознавая степень воздействия музыки на человека, греки начали понимать её частью метафизики, т. е. того, что существует после видимого, ощущаемого сущего, т. е. физики.

В итоге, понимание музыки греками было почти так же противоречиво, как и наше. Как и мы, греки объединяли понятием музыка множество разных звуковых практик. Чем же была музыка для сознания греков? Чем угодно, только не тем, что в нашем понимании является искусством.

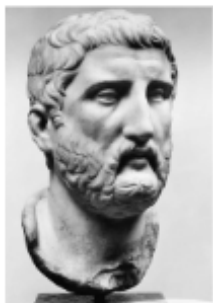


Рис.9 Демокрит –460—370 до н. э. древнегреческий философ и учёный-энциклопедист, основатель античного атомизма и материалистической философии. Оставил сочинения практически по всем областям знания своего времени. Сохранилось около 300 фрагментов-цитат его сочинений, атомистическое учение в кратком изложении Аристотеля, Теофраста.

Демокрит считал, что музыка – это дитя роскоши, поскольку она не удовлетворяет витальных, физических потребностей человека. Однако, потребность в ней присуща только человеку, и это потребность духовная.

Все искусства греки делили на «мусические», направленные на воспитание граждан, их общее образование, духовную культуру, и «технические» – по сути ремёсла. Искусства, направленного на удовлетворение чисто эстетических потребностей, такого, как его понимаем мы, греки не знали.

Искусства «мусические» они рассматривали модусами науки, философии, областью знания, учениями. Эти учения древних греков о музыке и стали базой для различных способов её существования в будущем.

Греческая культура была преимущественно вербальная – культура спора, диалога, риторики – агона, направленного на развитие интеллекта.

Музыка тоже понималась явлением интеллектуальной культуры. Опорой интеллекта у греков была абстрактная, философская или научная мысль, а не эмоция или чувство. Соответственно этому у них отчетливо выделяются два понимания музыки: музыка-наука; музыка-этика.

Музыка-наука

Позицию музыки-науки представляло учение пифагорейцев, мистического ордена, включившего музыку в систему аскетизма вместе с постом, молитвой, гаданиями-мантикой. Для них музыка – искусство числа, математическое знание – умозрение, вытекающее только из размышления.

Умозрение исключает чувство, а потому для пифагорейцев мысль всегда выше его. Процесс музицирования для **Пифагора** – способ корреляции /взаимосвязи/ человека и космоса, его единения с миром. Пифагор пришёл к выводу, что всё в мире есть число. А гармония в музыке –

это правильное соотношение звуков, определяемое длиной струны или её части, тоже выраженной числом. Эту гармонию воплощает обертоновый звукоряд, известный всем музыкантам. Пифагору мир обязан и принципом «золотого сечения», основой формообразования европейского искусства, и понятием лада.



Рис.10 Пифагор 570—490 гг. до н.э. древнегреческий философ, математик и мистик, создатель религиозно-философской школы пифагорейцев

Сегодня уже нельзя определить, что для пифагорейцев было первичным: открытие числовых закономерностей в музыке или идея гармоничного движения семи видимых на небосклоне планет. События далёкого прошлого предстают в противоречиях дошедших до нас точек зрения историков.

Важно, что главным, основополагающим понятием Пифагора, относящимся к музыке и Космосу была **musica mundana** – музыка сфер или музыка планет, движущихся вокруг неподвижной Земли: Луны, Солнца, Меркурия, Венеры, Марса, Юпитера, Сатурна, недоступная уху смертных. Семь планет составили семь звуков гаммы. Музыка для Пифагора была отражением структуры Космоса, как организованного числом множества, а потому она была частью бытия, а не деятельностью людей, т. е. имела онтологический статус.

Musica humana, человеческая, воспроизводимая голосом, инструментом богоданным, приобщает человека к гармонии космоса. **Musica instumentalis** – самая низшая категория музыки, т. к. инструменты для её воспроизведения делает человек и «обслуживает» она тоже только человека и не звучит в храмах.

Три вида музыки для Пифагора взаимосвязаны. Космос звучит по законам числовой гармонии, вызывая резонанс в душе человека, малой модели космоса, потому что макрокосмос и микрокосмос изоморфны.

Концепция музыки-науки числа в эпоху Ренессанса вызвала отклик у композиторов Нидерландской полифонической школы, а в XX веке – у композиторов Нововенской школы Арнольда Шёнберга, Альбана Берга, Антона Веберна. Техника додекафонии, которой они придерживались – тоже музыка числа.

Теоретически эта концепция в XX веке обоснована философом А. Ф. Лосевым: «Подобно тому, как число диалектически переходит во время, – время диалектически переходит в движение. Музыка есть искусство и числа, и времени, и движения. Она дает не только идеальное число, но и реальное воплощение его во времени, и не только реальное воплощение числа во времени, но и качественное овеществление этого воплощенного во времени числа, т. е. движение. Так возникает музыка как искусство времени, в глубине которого (времени) таится идеально-неподвижная фигурность числа и которое снаружи зацветает качествами овеществленного движения».

Музыка-этика

Начиная с пифагорейства, проблема этического воспитания человека и гражданина – одна из важнейших для всей античной культуры. Способность музыки оказывать влияние на людей сделала её инструментом решения этой проблемы. Красота, удовольствие от восприятия музыки, гедонизм отвергались греками как проявление слабости, сладострастия.

Предназначение музыки понималось ими сугубо практически – медицинское, педагогическое, церемониальное – для лечения, воспитания, оформления. Музыка была частью квадривиума – учебных дисциплин, необходимых для воспитания свободнорождённых: арифметики, геометрии, астрономии и музыки. Для Платона, следовавшего традиции пифагорейцев, две последних дисциплины имели особо тесную связь.

Платон философ-идеалист, ценил в музыке, говоря современным языком, принципы её направленного воздействия на психику слушателя. Он утверждал, что «тот, кто не упражнялся в хороводах, человек невоспитанный, а кто достаточно в них упражнялся, тот воспитан» («Законы» II, 654).

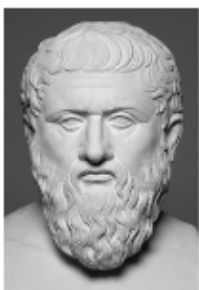


Рис.11 Платон 427 — 347 до н. э., древнегреческий философ, основатель Академии Афинской и многовековой традиции платонизма в европейской философии. Основные труды «Государство», «Диалоги»

Платон рассматривал музыку как инструмент воздействия на нравственность, средство исправления и воспитания характеров.

Отношение Платона к искусству было сложным и противоречивым. В трактате «Государство» философ отводит художникам место в самом

низу социальной лестницы, потому что художники, подражая вещам, создают «тени теней», отвлекая людей от истины – идеи. Ещё вреднее, с его точки зрения, когда художники, давая волю фантазии, подражают несуществующему, вводя тем самым людей в заблуждение. Для Платона искусство, даже вполне реалистичное, фиксирующее настоящее положение вещей, всегда оставалось ниже умозрения философии и математики. Он считал, что художник, руководствующийся чувством, *творит не сознательно*. Все виды искусства для него – занятия недостойные свободного человека. Только музыка может занять место в Полиурании, занебесном мире эйдосов-идей, поэтому восприятие музыки, не любой, а находящейся под покровительством Аполлона, может стать для человека средством приобщением к миру идей, познанием мироздания.

Согласно точке зрения Платона, красота музыки, как и другого искусства, должна быть лишь атрибутом, признаком истины и блага, **калокагатии** / греч. – прекрасное-доброе/. Истина, добро, красота – его социальный идеал, сочетающий интеллект, благородство, физические и духовные способности, богатство, красоту. Красота искусства, в том числе музыки, должна вести к истинному познанию, а познание – к благу. Истинное познание у Платона начиналось с восхищения прекрасным, напоминающем о божественной красоте умозрительной идеи-эйдоса, истины самой по себе.

От **Аристотеля** до нас не дошло трактата, посвящённого только музыке. Его рассуждения о ней разбросаны по разным сочинениям. О музыке он пишет и в «Поэтике», и в «Политике».



Рис.12 Аристотель 384-322 до н.э., древнегреческий философ, ученик Платона, основатель Лицея и воспитатель Александра Македонского, основатель формальной логики, автор понятийного аппарата философии, актуального до сих пор.
Труды: «Малые сочинения о природе» О восприятии и воспринимаемом. Риторика, Поэтика

Науки и мусические искусства для Аристотеля – исключительная привилегия свободнорожденных. Вопреки Платону, он считает музыку средством получения удовольствия, и, лишь отчасти, воспитания. Главные понятия его теории искусства – **катарсис** / очищение / и **мимесис** / подражание/. Они разработаны в «Риторике» и «Поэтике», базировавшихся

на трудах его учителя Платона. Катарсис для Аристотеля – главная цель искусства, особенно музыки. **Мимесис** повернул искусство к активному наблюдению жизни.

В музыке мимесис – художественное подражание посредством звука не вещам, а чувствам, страстям. Посредством эмпатии, сопереживания *слышимому художественному подражанию*, человек освобождался от тяжёлых эмоций, страстей, агрессии. *Освобождение всегда сопровождается удовольствием, наслаждением.* Это и есть катарсис – *проявление психотерапевтического воздействия музыки.* По мнению Аристотеля, сына врача, приверженца науки, это доказывало, что музыка воспринимается людьми чувственно-духовно, а не только интеллектуально. Она – способ разрядки эмоций, *неопасный для самого человека и общества.* Это говорит об осознании им рождающегося и нового для этой эпохи эстетического чувства.

Аристотель уже видит в мелодии нечто большее, чем просто числовые промежутки.

Чувственное созерцание и восприятие музыки впервые дало повод к её человеческому измерению – пониманию через неё людей. Это полностью соответствовало антропоцентризму эпохи, утверждавшей, что «человек – мера всех вещей». / Протагор/ Осознание чувственного восприятия музыки позволило Аристотелю преобразовать музыкальную этику Платона в практику, развивающую и расширяющую эмоциональный опыт человека. Но профессия музыканта оставалась для него, как и для Платона, уделом ремесленника.

Аристотель повернул искусство греков, направленное на религиозные и этические цели, к радикально новой образности и решению новых задач. Незаинтересованная, но доставляющая удовольствие красота начала пониматься греками высшей сущностью мира, настраивающей на созерцание. Искусство, в том числе музыка, стало постепенно освобождаться от внешних, практических задач /воспитание, лечение, церемониал/.

Оно становилось свободным, а его критика концентрировалась на критике формы. Понятие **мимесис-подражание** начинает постепенно вытесняться понятием **фантазийя-воображение**. В театре вымысел воображения оказывался для греков не менее правдоподобным, чем реальность. А это уже вектор движения в другую сторону, к тому, что привыкли считать творчеством мы – к художественному созиданию того, чего ещё не было.

Платон

Источник текста: Лосев А. Ф. Античная музыкальная эстетика / А. Ф. Лосев. – Москва: Музгиз, 1960. – 334 с.

К проблемам музыкальной теории Платон обращается во многих своих диалогах, прежде всего таких, как «Государство», «Законы», «Пир», «Федон», «Тимей».

В настроенной лире гармония – это нечто невидимое, бестелесное, прекрасное и божественное, а сама лира и струны – тела, то есть нечто телесное, сложное, земное и сродное смертному..."

Музыка строит свои созвучия не на размере, но на упражнении чуткости; такова же и вся часть музыки, относящаяся к кифаристике, потому что она ищет меру всякой приводимой в движение струны по догадке...

Тот, кто хочет здраво судить о каждом изображении живописного, мусического или какого иного искусства, должен обладать следующими тремя вещами: прежде всего знанием, что именно изображено, затем – правильно ли это изображено, и, в-третьих, хорошо ли любое изображение исполнено в словах, напевах и ритмах...

Значит, совершенно нельзя согласиться с тем, что мерило мусического искусства – удовольствие. Если где и существует такое мусическое искусство, то всего менее стоит его искать, точно это нечто важное... Поэтому люди, ищущие самую прекрасную песнь, должны разыскивать, как кажется, не ту Музу, что приятна, но ту, которая правильна...

Стало быть, кто наилучшим образом чередует гимнастические упражнения с мусическим искусством и в надлежащей мере преподносит их душе, того мы вправе были бы считать достигшим совершенства в мусическом искусстве и осуществившим полную слаженность гораздо более, чем тот, кто настраивает струны...

Искони, видно, было признано египтянами то положение, которое мы сейчас высказали: в государствах у молодых людей должно войти в привычку занятие прекрасными телодвижениями и прекрасными песнями. Установив, что прекрасно, египтяне объявили об этом на священных празднествах и никому – ни живописцам, ни другому кому-то, кто создаёт всевозможные изображения, ни вообще тем, кто занят мусическими искусствами, не дозволено было вводить новшества и измышлять что-либо иное, не отечественное. Заслуживает внимания, что оказалось возможным и в таком деле установить, путём твёрдых законов, бодрящие песни, по своей природе ведущие к надлежащему. Отдельно взятая игра на флейте и на кифаре заключает в себе нечто в высокой степени безвкусное и достойное лишь фокусника...

Гармония – это созвучие, а созвучие – это своего рода согласие, а из начал различных, покуда они различны между собой, согласия не получается. А согласие во всё это вносит музыкальное искусство, которое устанавливает, как и искусство врачебное, любовь и единодушие. Следовательно, музыкальное искусство есть знание любовных начал, касающихся строя и ритма.

Аристотель

Источник текста: Лосев А. Ф. Античная музыкальная эстетика / А. Ф. Лосев. – Москва: Музгиз, 1960. – 334 с.

Эпическая и трагическая поэзия, а также комедия и поэзия дифирамбическая, большая часть авлетики и кифаристики – всё это, вообще говоря, искусства подражательные. Подражание прирождено людям с детства, и они тем отличаются от прочих живых существ, что наиболее способны к подражанию, благодаря которому приобретают и первые знания...

Поэт, как и художник, должен изображать вещи так, как они были или есть, или как о них говорят и думают, или какими они должны быть...

Все подражательные искусства различаются... друг от друга в трёх отношениях: или тем, в чем совершается подражание, или тем, чему подражают, или тем, как подражают...

Ритм и мелодия содержат в себе ближе всего приближающиеся к реальной действительности отображения гнева и кротости, мужества и умеренности и всех противоположных им свойств, а также и прочих нравственных качеств...

Почему только слышимое из чувственных восприятий имеет этическое свойство? Ведь даже и без слова мелодия всё равно имеет этическое свойство, но его не имеет ни краска, ни запах, ни вкус? А потому, что только она содержит движение <...> Движения эти – деятельны, а действия суть знаки этических свойств...

Глоссарий к теме

Агон – словесный спор, столкновение мнений. Элемент античных трагедий и комедий, словесный диспут. Агоны – игры-соревнования происходившие по поводу религиозных или политических праздников.

Источник: Словарь литературоведческих терминов

Калокагатия – термин античной этики, состоящий из прилагательных: καλός (прекрасный) и ἀγαθός (добрый), означающий нравственную красоту. Для греков калокагатия была идеалом социально-политичес-

ким, этическим, эстетическим. С точки зрения А.Лосева, понятие «прекрасно-добраго» могло иметь значение только для эпохи, в которой этическое и эстетическое сознание было, по сути дела, синкретичным, единым.

Катарсис

1) разрядка агрессивных импульсов.

Источник: Социальная психология. Пойми себя, чтобы понять других. Санкт Петербург: Прайм-Еврознак, 2002

2) эмоциональное потрясение, зачастую связанное с глубоким раскаянием.

Источник: Юридическая психология. Словарь терминов

3) обычно относится не к очищению страданием и ужасом, вызванными трагедией, а к терапевтическому эффекту **ОТРЕАГИРОВАНИЯ**.

Источник: Райкрофт Ч. Критический словарь психоанализа, 1995

4) сильное эмоциональное потрясение, которое вызвано не реальными событиями жизни, а их символическим отображением, например, в произведении искусства. Термин был привнесен в психологию и психоанализ из античной трагедии.

Источник: Глоссарий психологических терминов. Под. ред. Н. Губина

Мимезис – (гр. – подражание) термин, широко использующийся в современных исследованиях по массовым коммуникациям, власти, в психоанализе и психотерапии, эстетике, социологии, антропологии культуры, этологии. Важен для истории философии, и философии культуры (Ф. Ницше, О. Шпенглер, Л. Гумилёв, Н. Данилевский). Теория цивилизаций А. Тойнби также определяется подражанием: творческое меньшинство становится объектом подражания инертного большинства.

Источник: dic.academic.ru

Musica mundana – в представлении греков, это музыкальные закономерности, проявляющиеся в глобальных явлениях вселенной: в смене времен года, в устройении космоса. В основе этих представлений лежит взгляд на музыку, как на всеобщую гармонию. В Новое время концепцию развивал И. Кеплер в трактате «Гармония мира» (1619). Концепция нашла отражение у поэтов и композиторов романтизма (В. Гёте, А. Блока, И. Штрауса, А. Скрябина) и модернизма (П. Хиндемит, О. Мессиан). Является моделью или прообразом для остальных видов музыки или гармонии.

Источник: Музыкально-теоретические системы. Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. Москва, 2006

Musica humana – музыка, звучащая в самом человеке, воспроизводимая голосом человека, связанная с представлением о пульсации сердечных сокращений. Понятие ввел античный врач Герофил, живший за 300 лет до н. э. в Александрии. В XIX веке послужила основой рождения новой дисциплины – музыкальной психологии.

Источник: Артем Рондарев «Грандиозная история музыки XX века»

Musica instrumentalis – реально звучащая музыка, воспроизводимая инструментом, созданным человеком.

Источник: Музыкально-теоретические системы. Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М., 2006

Мусические искусства – искусства и науки, которым покровительствовали музы. К мусическим искусствам Платон относит поэзию, риторику, музыку в узком смысле слова и орхесттику (искусство танца, хороводы).

Источник: Лосев А.Ф. Высокая классика

Онтология – раздел философии, изучающий фундаментальные принципы устройства бытия. Чаще всего онтологию определяют как «учение о бытии». Основным предметом онтологии является сущее; бытие, которое определяется как полнота и единство всех видов реальности: объективной, физической, субъективной, социальной, виртуальной.

Источник: Новая философская энциклопедия

Феномен – явление, данное в чувственном созерцании. В естественных науках – наблюдаемое явление или событие. Также феномен – необычное явление, редкий факт, то, что трудно постичь. В античной философии означает предмет опытного знания. У Платона феноменальное противопоставляется миру идей. Для него феномен является есть лишь отражением идеи.

Источник: Краткий философский словарь

Эстетика – философская наука, изучающая два взаимосвязанных круга явлений: сферу эстетического как специфического проявления ценностного отношения человека к миру и сферу художественной деятельности людей.

Источник: Краткий философский словарь

Этика – философская наука, объектом изучения которой является мораль, нравственность как форма общественного сознания, как одна из важнейших форм жизнедеятельности человека.

Источник: Краткий философский словарь

Задания и вопросы для практического занятия

Прочесть работу Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» / любое издание.

Темы для размышления

1. Аполлоническое и дионисийское в современной музыкальной культуре.
2. Аполлоническое и дионисийское в шоу-бизнесе и СМИ.

Список литературы

1. Лосев, А. Ф. Античная музыкальная эстетика: памятники музыкально-эстетической мысли / А. Ф. Лосев. – Москва: Государственное музыкальное издательство, 1960. – 304 с.
2. Философия: энциклопедический словарь / ред. А. А. Ивина. – Москва: Гардарики, 2004. – 1071 с.
3. Гилберт, К. Э. История эстетики / К. Э. Гилберт, Г. Кун; пер. с англ. В. В. Кузнецова, И. С. Тихомировой. – Москва: Издательство иностранной литературы, 1960. – 653 с.
4. Грицанов, А. А. Аполлоновское и дионисийское / А. А. Грицанов // История философии: энциклопедия / сост. и гл. науч. ред. А. А. Грицанов. – Минск: Интерпрессервис : Книжный Дом, 2002. – С. 51–53.
5. Клюев, А. С. Музыка как модель мироздания / А. С. Клюев // Мысль: ежегодник Санкт-Петербургского философского общества. – 2000. – № 4. – С. 134–144.
6. Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Фридрих Ницше; пер. с нем. Г. А. Рачинского. – Санкт-Петербург: Азбука: Азбука-аттикус, 2012. – 219 с.

Глава 3. Двуликое Средневековье: звучащая теология – «играние»

Средневековье – самая длинная эпоха в истории европейской культуры. Долгое время её главной чертой считалась оппозиция культуры официальной, церковной и культуры народной, профанной.

Открытие во 2 половине XX века большого числа памятников средневекового музыкально-поэтического искусства изменило это представление. Обнародование произведений городской, замковой музыкальной культуры устной традиции, не нашедших отражения в теоретических трактатах, поколебало мнение о полной зависимости всей средневековой музыки от церковного канона, хотя влияние христианства на мировоззрение и искусство средневековой Европы, России остаётся несомненным. Вера формировала в сознании людей миропорядок, связывала текст Писания и контекст жизни. Но вера никогда и ни для кого – теологов, учёных, музыкантов – не была объектом эстетической рефлексии. Верой не любовались, её не анализировали. В соответствии с ней жили.



Рис.13 Домашняя служба



Рис.14 Клермонский собор

Религиозное сознание человека Средневековья было сосредоточено на постижении Единого Бога. Храмовое пение понималось частью религиозного действия, звуковым воплощением аскетичности, философской духовной дисциплины, изучающей христианское подвижничество, соединяющей теологию как науку с христианской моралью. Само понятие «церковная музыка» воспринималось, особенно в России, кощунственным.

Цель аскетичности – обожение человека и приобщение его к Божественному порядку. Средство достижения цели – единение форм молитвы, жизни, храмового пения – единообразность.

Она обусловила анонимность средневекового богослужебного пения, в котором автор и распевщик лишь озвучивали волю Творца. Храмовое пение Средневековья стало отражением исторически закономерного и очень

важного этапа развития человеческого и музыкального сознания, ещё только намечавшего движение от мира психофизиологии, общей для всех, а потому анонимной, к миру души и духа, миру Личности. Не случайно этот путь занял почти тысячелетний период с 4 по 14 века.

Средневековая философия, долгое время имевшая репутацию «служанки богословия», была всё-таки не идентична вере. Она оставалась отраслью науки, разделявшей опыт религиозного сознания и сознания культурно-художественного.

Исходя из евангельского «ищите да обрящите» как стремления к истине, философы стремились эту истину рационально и доказательно обосновать. Художественное «знание», заинтересованное миром, познающее его посредством творческой игры, тоже стало объектом внимания философов. В итоге, два типа сознания, светское научно-художественное и религиозное, сосуществовали в одно время и в одном месте. Их конкуренция за влияние на человека определила духовную напряжённость эпохи.

Звучащая теология

Специфика Средневековья, сложная для сегодняшнего понимания – принципиальное разграничение храмового пения и музыки как художественного творчества. Учёных-теологов музыка, в отличие от пения храмового, не привлекала. Целью храмового пения было то, что в XX веке было названо В. Вернадским «re-ligio», «re-ligo». Эта коннотация термина «религия» означала присутствие и участие человека в legato-континууме жизни, требовавшее от человека формирования в своём сознании целостной картины мира, в котором его бытие было тесно связано с бытием божественным.

Средством для установления контакта человека с Горним миром и Богом в Средневековье стало храмовое пение. Варианты достижения такого контакта рассмотрены в трактате «De institutione musica» /Музыкальное установление/ Северином Боэцием. Он, «по следам» Пифагора, выстроил свою иерархию «музык»:

– *musica divina* /аналогична пифагорейской *mundana*/– божественная «гармония сфер», движение планет, смена времён года – неслышимое смертными гармоничное звучание Вселенной-макрокосма;

– *musica humana* – человеческая – консонанс души и тела, также неслышимый смертными. Две недоступные органам чувств человека музыки понимались сторонами единого сакрального явления;

– *musica instrumentalis* – инструментальная – доступная слуховому восприятию человека.

Но слуховые ощущения человека не всегда надёжны. Чаще всего они требуют помощи интеллекта и теоретического знания, ценящегося в Средневековье намного выше практики. Термин *instrumentalis* не означал для Боэция способа исполнения музыки.

Инструментальность для него – способность музыки быть инструментом воздействия на человека. Для средневековых теоретиков музыка – это «приспособление», инструмент, доносящий до мирян «эманации» мировой музыки *divina*. Но по факту оказалось, что именно этот «набор приспособлений», изобретённых человеческим разумом, обеспечил коммуникацию человека и Бога, контакт разума и веры, а храмовое пение было всего лишь языком, средством этой коммуникации.



Рис.15 Боэций Северин, 480—524 г.н.э. — христианский философ, римский государственный деятель. Казнен по обвинению в заговоре. Перевел на латинский язык логические сочинения Аристотеля и Порфирия, многих других авторов, которые оказали влияние на формирование его философских взглядов. Главные труды «Утешение философией», «Основы музыки».

Проблема соотношения веры и разума очень интересовала Августина Аврелия. В. Татаркевич писал о нём: «Он чувствовал себя римлянином так же органично, как и христианином; он принадлежал еще к античной культуре и уже принадлежал к христианской; он в полном объеме пользовался древней культурой и создавал новую. В его сочинениях встречаются две эпохи, две философии, две эстетики: он воспринял эстетические принципы древних, но претворил их и в преображенном виде передал Средним векам. Он стоит в узловом пункте истории эстетики: к нему сходятся все линии античной эстетики, от него идут пути средневековой» Цит. по Бычков В.В. Трактат Августина «De Musica».



Рис.16 Аврелий Августин 354—430, богослов, философ. Работы «О граде Божьем», «Христианская наука», «Исповедь» повлияли на развитие западной философии и христианства. Один из самых важных отцов Латинской Церкви. Мартин Лютер отдавал Августину превосходство среди отцов ранней церкви.

Августин разделил познание и науки на три области:

1. где познание доступно вере – история;
2. где вера и познание равноправны – «доказательные» науки математика, логика;
3. где познание приходит только через веру – религия.

Музыки в этой классификации нет, потому что познание в ней осуществляется через ощущение, чувство.

Музыке философ посвятил отдельный трактат «De musica», состоящий из шести книг. Трактат уникален тем, что не имел в своё время ни предшественников, ни последователей. В нём Августин, следуя Пифагору, рассматривает музыку как рациональную науку, в основе которой число и ритм /numerous/.

Главный закон искусства для него – соответствие. Оно – основа красоты. А красота, в свою очередь, связывается у него с искусством. И то и другое доставляет удовольствие. Но понять закон числовых соответствий может только разум, составляющий суждение на основе своего понимания. В оценке красоты и искусства Августином разум занимает первое место. Музыка для философа – наука хорошо модулировать /от слова *modus* – мера/, т. е. соизмерять себя с Богом, а потому естественное место её пребывания – храм.

Особо Августина интересовало и даже интриговало свойство музыки влиять на чувство и сознание человека: «Тот, кто поёт в юбилеи, не произносит слов, но лишь одними звуками без слов выражает ликование; голос же есть ликование всеведущего духа, выражающее, насколько возможно, **аффект**, не постигаемый чувством». Констатация Августином факта, что бессловесное интонирование может вызывать аффект, меняющий состояние сознания человека, приводит его к выводу, что музыка может выражать некий смысл без вербального текста, воздействуя лишь на чувства людей. Так Августин пришёл к осознанию дуализма музыки, одновременно приобщающей человека к Горнему миру и искушающей его чувственным удовольствием, закрывающим ему путь туда. Этим Августин существенно раздвинул границы музыкальной теории своего времени. Можно предположить, что восприятие музыки вызывало у Августина сложное чувство, названное впоследствии эстетическим. Обнаруженная им проблема чувственного восприятия музыки является сегодня предметом рассмотрения эстетики и психологии музыкального восприятия.

А. Лосев считал, что Августин, будучи последователем Аристотеля, уточнил и развил понимание содержания мимезиса.

Августин утверждал, что музыка, подражая эмоциям, психическим состояниям, делает это более глубоко и последовательно, чем живопись и скульптура, подражающие только отображению этих эмоций внешностью человека. Итогом этого стал вывод Августина, что искусство вообще не является простым механическим подражанием. Прямое отношение к нему имеет разум. Это – исторически удалённое предвидение точки зрения Германа Когена, немецкого эстетика XX века, утверждавшего, что искусство – это единственная форма человеческой деятельности, являющаяся синтезом чувства, познания как деятельности разума и нравственности. Получается, что Августин приблизился к осмыслению процесса творчества, его итога и процесса его восприятия уже как системы.



Рис.17. Алексей Фёдорович Лосев в монастыре Андроник (1893-1988) Философ, религиозный мыслитель, переводчик античной литературы, доктор филологических наук. Воспитал плеяду философов, искусствоведов — цвет отечественной гуманитарной мысли:

- филолог, философ, историк культуры Сергей Аверинцев;
- патролог, византолог Валентин Асмус,
- филолог, философ Пиама Гайденко,
- поэт, философ, литературовед Константин Кедров,
- музыковед, искусствовед Юрий Холопов,
- философ, эстетик, искусствовед Вячеслав Шестаков

Главные труды: «Музыка как предмет логики», «История античной эстетики», «Античная музыкальная эстетика», «Проблема Вагнера в прошлом и настоящем».

Храмовое пение Средневековья, будучи частью аскетики, никогда не было направлено на достижение красоты музыкального, певческого звука. Ему чуждо подражание земным чувствам. Августин утверждал, что прекрасное в материальном Миру, привлекая всех, отвлекает дух человека от созерцания вечных, абсолютных истин. Созерцать их человеку может помочь храмовое пение, цель которого – *воплотить веру* как чувственное переживание. Далёкое от предметности, храмовое пение является *действием только этическим*. Оно ориентирует сознание на «мир Горний», формирует в нём понятие возвышенного. Став канонм мироощущения Средневековья, эстетическая категория возвышенного выразила один из краеугольных принципов её миропонимания: господство вечного, духовного над бренным, телесным.

Вероятно, правомернее считать храмовое пение Средневековья явлением прикладным, включенным в единый синтетический ритуал хра-

мового действия, подчиненным его общей задаче, что подчеркивал в свое время Павел Флоренский в работе «Храмовое действо как единство».

Исходя из этого, можно утверждать, что формы богослужебного пения – знаменный распев /Византия, Россия/, григорианский хорал /Западная Европа/ принадлежат одной духовной традиции и принципам музыкально-конструктивного мышления, сформированным философскими основаниями эпохи.

Средневековое храмовое пение, очищающее сознание от мирских помыслов, близко к тому, что в XX веке Эдмунд Гуссерль (1859–1938), основатель феноменологии, назовет «эпохэ» – отвлечением сознания от воздействия внешнего мира и его сосредоточением на **феноменах** – идеальных мыслимых объектах. Для человека Средневековья идеальным объектом мысли мог быть только Бог.

Храмовое пение Средневековья поражает своей цельностью, категориальным единством содержания.

Возвышенны скорбь в *Syrie*, медитация в *Credo*, радость, ликование в *Gloria*. Преобладание возвышенного, как канона, сдерживает столь разные эмоции, приводит их к «общему знаменателю», выражающему суть эпохи теократии, стремление к горнему, духовному, его господство над бренным, земным.

Воплощение принципов мировоззрения и мироощущения своего времени позволило хоралу и распеву стать **модельными жанрами** Средневековья, представляющими его *prima practice* – магическую, медитативную музыку. На их основе возникли крупные формы – месса и литургия, являвшиеся в сознании средневекового человека идеальной моделью мира эпохи теоцентризма. Эти жанры далеки от того, что сегодня называют музыкальным произведением, имеющим цель эстетическую – «незаинтересованное» созерцание, самовыражение и технику создания, тяготеющую к индивидуализации в рамках «большого стиля» своей эпохи.

Сегодня, сталкиваясь с концертным исполнением старых /до XVII века/ храмовых напевов, можно констатировать: слушателям предлагается не храмовое пение, а то, что в Средние века называли «мусикией», т. е. искусство музыки. Оказавшись сегодня в роли музыкального произведения, храмовое пение начало раскрывать слушателям свой эстетический потенциал.

Светские исполнители неосознанно наделяют его звуковыми красками современного мира. Их цель – не соединение сознания человека с Богом, а *художественная имитация* этого соединения. Звуковое воплощение аскетики оказалось вытесненным игрой художественно-историческими об-

разами, синтезом познания и художественного опыта исполнителей. Итог такой игры для слушателей – создание *художественно-музыкального образа* Средневековья. Эта распространённая хоровая практика, безусловно, противоречит принципам аутентичности и мало соответствует этическому и эстетическому контексту эпохи. Она отражает реалии нашего социума, героем которого является «человек играющий», а не «человек молящийся». Не случайно ряд исследователей духовной музыки, в числе которых музыковед Ю. Евдокимова, композитор В. Мартынов, являются принципиальными противниками концертного, «светского» исполнения духовной музыки, как несоответствующего ее природе.

Музикция или игранье



Рис.18 Musica publicus



Рис.19 Светское музицирование

Польза же музыки велика, удивительна и очень совершенна, раз она осмелилась выйти за пределы церкви. Ведь ни одна наука не осмелилась выйти за пределы церкви;

Среди всех наук музыка является наиболее достойной похвалы, царственной, приятной, радостной, достойной любви, ведь она делает человека благоразумным, приятным, царственным, радостным, достойным любви» – писал в XIII веке в «Трактате о музыке» Магистр Ламберт, французский теоретик музыки в трактате, созданном между 1265–1275 годов.

Свойства музыки, вызывающие беспокойство клириков и не освоенные храмом, определили второй вектор развития музыки Средневековья, направленный на создание музыки-развлечения, музыки-искусства, имеющей иные мировоззренческие основания.

Среда человека Средневековья – не только храм. Окружавший его мир вмещал музыкальное оформление городских праздников, замковых церемоний, создание-исполнение музыки «на случай»: застольной, танцевальной.

Условие её распространения – публичное исполнение, т. к. не все авторы умели записывать свои сочинения. Окружающий мир отражался в труверских песнях, балладах, вирелэ, миннезанге, эстампиадах, *chanson*, *Lied*. Эти формы музыкального творчества, находящиеся вне компетенции теологии, выражали иной взгляд на мир и не получили теоретического обоснования.

Разнообразие их содержания, злободневность противоречили единообразности аскетики храмового пения. Уравновешивая его этическую твёрдость и эстетический аскетизм, они начали движение от звучащей теологии к искусству, героем которого стал не Бог, а человек и его жизненные перипетии.

Анализ жизненного обихода человека Средневековья показывает, что большая часть населения, особенно сельского, была связана с христианством устной традиции. Религиозность большинства представляла, по мнению В. Соловьёва, «исторический компромисс между христианством и язычеством».

Мессы, хоралы на латыни не были частью повседневной жизни крестьянина или ремесленника. Доказательство тому – средневековый карнавал, пограничная территория языческой и христианской культур. Снимая тяжесть христианской аскезы, карнавал помогал усваивать её принципы через пародии богослужебных распевов, превращающие хорал в материал для народного художественного сознания, играющего с религиозными образами. Эта игра доставляла удовольствие, радость. Так создавались духовные стихи, спиричуэл. Эта музыка – итог взаимопроникновения *ars perfectum* (совершенного искусства богослужебного пения) и *cantus publicus* (напевов популярных), т. е. светской и церковной практики.



Рис.20 Иоанн де Грокейро (конец XIII в.) французский музыкальный теоретик конца XIII в., автор трактата «О музыке» (*De musica*). Предполагается, что он преподавал в Парижском университете и, вероятно, имел сан священника. Отверг деление музыки на «mundane-мировую», «humana-человеческую», заметив по ее поводу «...да и кто слышал, чтобы человеческий организм звучал?!»

Портрет в истории не сохранился.

Он впервые классифицировал не понятия музыки, как было принято у теологов, а музыку, реально звучащую, что имело значение революционное. Мирская музыка впервые была признана официальным артефактом, общественной реальностью. Де Грокейро, в отличие от теологов, не рассуждает, какой музыка должна быть. Он констатирует, что музыка,

существующая в массовом сознании и памяти, «не подчиняется правилам церковных тонов». Виды музыки он определял ситуацией, в которой они звучали.

1. Богослужбное пение, *ars perfectum* /первая практика, совершенное искусство;

2. *Musica regularis composita* – музыка «учёная», сочинённая авторами в согласии с церковным канонem. Для её описания де Грокейо оставил старую латинскую терминологию;

3. *Cantus publicus, musica simplex, vulgaris* – «музыкальные формы (...) устроены так, чтобы ими облегчать бедствования, роду свойственные людям.... Различаются они двояко. Их исполняют либо голосом, либо на изготовленных инструментах».

Это авторская музыка «на случай», но сочинённая «не строго», с нарушениями правил храмового пения. Она хорошо запоминалась и распространялась без нотной записи, радовала и развлекала, т. к. вела диалог с человеком, выражая к нему интерес и любовь. Распространённость этой музыки подтверждена обширной иконографией, историческими хрониками и рыцарскими романами, содержащими описания городской, куртуазной и профанной музыки.



Рис.21 Жонглеры
эксцентрики



Рис.22 Вагант

Авторами *cantus publicus* в Европе были ваганты, жонглёры, миннезингеры, трубадуры, труверы, шпильманы, в России – скоморохи. Михаил Сапонов, отечественный музыкальный медиевист, объединил их понятием менестрели – служители искусства, зарабатывающие им на жизнь и составляющие сословие странствующих артистов «широкого профиля». Эти, в большинстве образованные, но социально неустроенные выпускники университетов и «вечные» студенты фактически взяли на себя функции интеллектуально-художественной элиты, поскольку социальная

элита Средневековья не была элитой культурной. Менестрели показали современникам творчество, как игру с образами мира, чуждую догматов аскетики. В ней были радость и культурный, интеллектуальный смех как игра ума – эстетическая категория комического, исключаемая церковью.

Первые проявления комического в музыкальном творчестве – техника **конрафактуры** – замена текста богослужебного напева на светский, куртуазный; применение «учёной» техники культового многоголосия к напевам профанным, стали первыми формами художественной «игры» эстетического сознания человека.

Отношения менестрелей с церковью складывались неоднозначно. **Фома Аквинский** писал: «Среди всех вещей, пригодных для утешения, можно назвать несколько пристойных ремёсел, например, менестрелей, устраивающих для людей потеху. Само ремесло менестрелей не предосудительно, если заниматься им в меру, без непозволительных словес и действий во время игры».

Церковь признавала, что любой, в том числе музыкальный, талант – дар Божий. Средневековый монастырь, помимо служб, послушаний, всегда выполнял функции постоянного двора, гостиницы для паломников и путешественников, а также своеобразного дома культуры, поскольку в нём была библиотека, а вокруг него сосредотачивались профессиональные певчие и художники.



Рис.23 Фома Аквинский 1225-1274 — итальянский философ. Суть его учения — объединение христианства и философских взглядов Аристотеля. Основной принцип философии — гармония веры и разума. Он попытался рационально доказать существование Бога и отклонить возражения против истин веры. Учение Фомы Аквинского было признано «единственно истинной философией католицизма». Труды "Сумма теологии и "Сумма против язычников" («Сумма философии»).

Путешествующие менестрели расширяли и меняли пространственные координаты жизни людей, их духовные ценности. Они постепенно переводили музыку в статус художественного творчества, опус-музыки, записываемой автором, исполняемой кем угодно. Они – творцы поэтики скитаний, подхваченной в XIX веке романтиками, и традиций макаронической многоязычной «музыки-поэзии».

Менестрельство стало первой в истории профессиональной музыкально-поэтической культурой, выведшей на первый план эстетическую направленность своей деятельности. Их искусство – не часть обыденной

жизни или храмового ритуала, а предмет для незаинтересованного созерцания.

Деятельность менестрелей впервые обозначила константы музыки-искусства и музыки-развлечения, до сих пор сохраняющие свою актуальность.

1. Предназначенность музыки-искусства досугу; музыки-развлечения – отдыху, релаксу, константам вневременным. Время меняет лишь культурный контекст – содержание досуга и формы релаксации.

2. Танцевальность как художественное отражение телесности – художественно-пластический коррелят любви, эротики. Его функция – художественное преобразование личного в публичное – осуществляется и сегодня, также являясь вневременной константой.

3. Интерес к иноземным развлечениям и их ассимиляция. Использование иностранных языков как способ расширить жизненное пространство сохраняется и сегодня;

4. Удовольствие смеха и трюкачество, превращённое историей в музыкальную эксцентрику.



Рис.24 Танцы в замке



Рис.25 Лирический дуэт XXI век



Рис.26 Современная музыкальная эксцентрика

Итоги почти тысячелетнего развития музыки Средневековья оказались следующими:

1. Музыка понималась мыслителями Средневековья как наука. Но наука точна, если это наука. «Наука музыки» в Средневековье не была наукой в строгом смысле слова. Августин не случайно отказался от её рассмотрения в ряду других наук. Понятия музыки и её символы (невмы, знамёна) не имели точных звуковых соответствий, которые можно измерить и зафиксировать. Это – главная проблема медиевистов, расшифровывающих средневековые рукописи.

2. Сохранив традицию космологического понимания музыки, Боэций и Августин особо выделили её свойство проникать в область иррационального. Это позволило музыке стать отражением мысли религиозной, подчинить эстетическое этическому. Но парадокс храмового пения в том, что апеллируя к разуму, оно воплощало веру как возвышенное соборное чувственное переживание.

3. Августин Аврелий считал бытие единым и многообразным, что подтверждает музыка «тёмного» Средневековья. Исходя из этого, Иоганн де Грокейо предположил, что все жанры средневековой музыки могут пониматься как грани единого и объединил в своём трактате все виды музыки, составившие единую звуковую картину эпохи и характерный единый способ мироощущения, впервые связав две практики, духовную и художественную.

4. Двойственность мировоззрения сформировала особые представления о музыке, позволявшей, с одной стороны, украшать жизнь в обыденном мире и, с другой стороны – быть инструментом соприкосновения с Горним миром. Посредством музыки люди естественно перемещались из одного мира в другой. Но – диктат времени – одновременно возможно было находиться только в одном из них. Однако слух – инструмент чувства, руководимого разумом, постепенно учился слышать и осознавать одно в другом. Картины миров, созданные храмовым пением и менестрельной традицией, становились фрагментами единой системы художественно-философских взглядов на мир, «одного в другом». Эта система давала возможность выбора и закладывала мировоззренческую базу для искусства и философии Возрождения. Она начала диалог культуры Церкви и культуры Мира, результатом которого впоследствии окажется процесс преобразования ценностей религиозных в ценности эстетические и художественные.

Глоссарий к теме

Аскетика – духовная дисциплина, изучающая христианское подвижничество.

Аффект – (лат. affectus – душевное волнение, страсть) – кратковременное, сильно и бурно протекающее эмоциональное переживание: страх, ярость, ужас, отчаяние... (...) В европейской философии изучение аффектов связывается с древнегреческими философами. У Платона аффекты – врожденные начала души, располагающиеся между вожделением и рассудительностью. («Государство»). Позиция Платона закрепилась в философии Средних веков и Нового времени, где аффект обычно толковался как низшее по сравнению с умом начало, препятствующее формированию ясных и отчетливых понятий об объекте познания.

Аффект – состояние сильного возбуждения, потери самоконтроля.

Контрафактура – замена в духовной музыке духовного текста на светский, часто куртуазный или срамословный. Широко использовалась в Средневековье, Возрождении, Барокко.

Менестрель – /лат. ministerialis – слугитель/ в Средневековье человек, профессионально занимающийся искусством и зарабатывающий им на жизнь.

Модальность – (от лат. modus-лад) согласованная тоново-высотная система, где тональные тяготения либо отсутствуют, либо выражены слабо и неопределённо в своей непрерывной переменности.

Модельный жанр – музыкальный жанр, наиболее точно отражающий мировоззрение и мироощущение эпохи, воплощающий её главные эстетические установки посредством художественных техник, отражающих характерные принципы мышления своего исторического времени.

Невмы – (греч. Neuma) – жест, знак/ условные знаки для записи музыки, указывающие рисунок мелодического оборота без конкретной высоты.

Пародия – (до XVIII в.) – вольное использованием поэтом, композитором чужого сочинения без указания автора первоисточника.

Теология / Богословие – комплекс дисциплин, изучающих, обосновывающих и защищающих вероучения о Боге, его деятельности в мире и его откровении, а также связанных с ним учениях о нравственных нормах и формах Богопочитания.

Феномен – 1). Явление, данное в чувственном созерцании, опыте. В естественных науках – наблюдаемое явление или событие. В античной философии – предмет опытного знания. У Платона феноменальное противопоставляется миру идей. Для него феномен лишь отражение идеи. 2). Феномен – необычное явление, редкий факт, то, что трудно постичь.

Источник: Новая философская энциклопедия

Эстетические категории – общие понятия, отражающие содержание явлений бытия в философии. Система эстетических категорий – устойчивая взаимосвязь основных понятий, где изменение одних элементов влечет за собой трансформацию других. Содержание и роль эстетических категорий исторически изменчивы. Наиболее традиционные эстетические категории – прекрасное, возвышенное, величественное, комическое, трагическое, драматическое, изящное. В современном искусстве большую роль играют такие категории как интересное, безобразное.

Источник: ИнфоПедия

Юбиляция – орнаментальное украшение хорала или распева, выходящее за пределы канонического текста – калофоническое / сладкоголосное/ пение на слова «аллилуйя», «аминь», «амен». В IX веке, для легкости запоминания, их подтекстовывали. Так возникли секвенции – духовные песнопения, где мелодия и текст не были канонизированы.

Хрестоматия

Бозций. Наставление к музыке

Источник «Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения» Москва: Музыка, 1966. – 334 с.

Ведь ничто не свойственно так человечности, как расслабляться от сладких ладов и укрепляться от противоположных им; и это не только в отношении отдельных лиц, профессий или возрастов, но распространяется на все профессии или возрасты; и юноши, как и старцы, столь же естественно подчиняются музыкальным ладам под действием некоего произвольного аффекта, и потому нет вообще возраста, который был бы чужд приятному наслаждению кантиленой. Отсюда понятно, почему не напрасно было сказано Платоном, что душа мира была слажена музыкальным согласием.

А тот, кто не умеет петь приятно, все-таки что-то напевает про себя, не потому, чтобы ему доставляло какое-то удовольствие то, что он напевает, но потому, что всякому доставляет наслаждение извлекать из души некую заключенную в ней сладость, каким бы путем это ни происходило.

Из всего этого с полной очевидностью и вне всяких сомнений явствует: музыка связана с нами настолько естественно, что, даже если бы

мы захотели, мы не могли бы лишиться ее. Вот почему следует напрячь силу мысли, дабы тем, что дано нам природой, могла бы овладеть также и наука. Ведь так же как в случае зрения недостаточно ученым видеть цвета и формы, а требуется исследование, каково их свойство, так и здесь недостаточно наслаждаться музыкальными кантиленами, а требуется также узнать, какие пропорции звуков связывают их друг с другом.

Не все суждения мы должны предоставлять ощущениям, хотя из слуховых ощущений и почерпается любое начало музыкального искусства. Ведь если бы слуха не было, не существовало бы вообще спора о звуках. Слух играет роль в некотором роде начала и как бы указания, последующее же совершенство и способность распознавания заключены в разуме, который, держась определенных правил, никогда не впадает в ошибку.

Ибо зачем распространяться дальше о заблуждении чувств, коль скоро не у всех одна и та же способность ощущения, и даже у одного и того же человека она не всегда одинаковая? (...) Вот почему пифагорейцы идут по некоему среднему пути: они не предоставляют все суждение ушам и тем не менее изучают некоторые вещи только посредством ушей. Сами созвучия они определяют посредством слуха, но решать вопрос, какими расстояниями различаются эти созвучия, они предоставляют уже не ушам, суждения которых тупы, а правилам и разуму, так, чтобы ощущение было своего рода послушным слугой, а судьей и повелителем был разум.

Способность улавливать гармонию есть способность оценивать различия высоких и низких звуков посредством ощущения и разума. Ведь ощущение и разум суть как бы орудия гармонической способности: ощущение подмечает смутно и приблизительно в предмете то, чем является этот ощущаемый предмет, тогда как разум судит о целом и проникает до глубоких различий. Итак, ощущение обнаруживает нечто смутное и близкое к истине, но целостность оно получает от разума. Разум же, наоборот, обнаруживает целостность сам, а получает от ощущения смутное и близкое к истине подобие. В самом деле: ощущение ничего не постигает в его целостности, доходя лишь до ближайшего, тогда как разум выносит суждение.

Августин Аврелий

Августина меньше всего интересует музыка как вид искусства в современном понимании этого слова. (Гл. 4–6) Трактат построен в виде диалога учителя и ученика. В диалоге с учеником Августин объясняет, почему в его определении музыки входит слово «наука» (scientia).

Источник: Бычков В.В. Трактат Августина «De musica»

...пение соловья весной приятно, соразмерно и соответствует своему времени, но ведь нельзя же думать, что соловей опытен в «свободном искусстве» музыки. То же самое можно сказать и о тех людях, которые поют и играют по слуху, не зная теории. Любовь к пению и игре, как и умение петь и играть, общи у человека с животными. Птицы поют, испытывая вожделение, люди – ради удовольствия, денег, почета, но ни те, ни другие еще не обладают наукой. Что же отличает науку (*scientia*) от искусства (*ars*)?

...искусство не является простым механическим подражанием. Разум тоже имеет к нему некоторое отношение. С другой стороны, и наука не чужда подражанию. И все же главное различие их в том, что в искусстве, обязательно связанном в той или иной мере с материей, преобладает подражание, а в науке, как деле одного только духа – разум (I, 4, 7–9).

...мы не можем отрицать, что само подражание в своем роде и в своем порядке является прекрасным. Только разум может быть окончательным и законным судьей чувственной красоты. Он постигает те закономерности, к которым чувственность лишь стремится.

...Итак, если спросить, что в танце доставляет радость, число ответит тебе: это я. Рассмотрим красоту созданного тела: она не что иное, как числа, заключенные в пространство. Рассмотрим красоту телесного движения – это числа движутся во времени.

Соблюдение и регулирование определенной продолжительности звуков составляет предмет не грамматики, но музыки. Грамматика в своих суждениях опирается на традиционные обычаи словоупотребления и требует их соблюдения. Для музыки же важен численно измеряемый ритм, который может потребовать от отдельных слов изменения длительности того или иного слога. Музыка идет на это спокойно, грамматика, как охранительница традиции (*custos historiae*), не может с этим мириться.

...Если на тело извне осуществляется какое-либо воздействие, то в этом теле, не в душе, возникает некое [действие], которое или противодействует действию души, или соответствует. Душа сопротивляется противодействию стоящей ниже ее материи и в результате этой борьбы становится напряженнее. ...вследствие же наличия соответствия (*convenientia*) восприятие происходит с удовольствием (*cum voluptate sentitur*). Ибо, без сомнения, наслаждение является как бы основанием души» (VI, 11, 29). Оно упорядочивает душу. Когда же отсутствует соответствие, душа сама стремится восполнить его (VI, 5, 9).

...Само восприятие (чувствование – *sentire*), есть движение тела, направленное против того движения, которое в нем имеется. ...

Если душа в результате этих действий что-либо претерпевает, то претерпевает она от себя самой, а не от тела.

Фома Аквинский

Высказывания о музыке философа, испытавшего серьёзное влияние работ Аристотеля и Августина, рассредоточены по разным сочинениям. Музыка была для него предметом в большей мере теоретическим, подчинённым математике.

Условием её красоты он считал «единство и пропорциональность».

Источник "Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения" М.: "Музыка", 1966

...Представляется, что напевы не следует включать в богослужение, ибо апостол говорит: «Уча и наставляя друг друга в псалмах, и гимнах, и напевах духовных» (послание Павла к колоссянам) Следовательно, представляется, что не должно в богослужении пользоваться напевами плотскими, но только духовными.

...Представляется, что принятие напевов в богослужении ради возбуждения благочестивого чувства у нетвёрдых в вере было благим установлением.

...Пусть это послушают молодые люди, пусть послушают те, на кого возложена обязанность петь в церкви: Бога должно воспевать не голосом, но сердцем! Непристойно наподобие трагических певцов смазывать особым средством гортань и горло, чтобы в церкви слышались театральные мелодии и напевы.

...не следует вводить в обучение ни флейт, ни другого искусственного музыкального инструмента, как-то кифару или ещё что-то подобное. В самом деле, музыкальные инструменты подобного рода больше возбуждают душу к наслаждению, нежели упорядочивают её.

...если кто с увлечением предаётся пению, подчинённому приятности, то дух действительно отвлекается от размышления над тем, что поётся. Однако, если кто поёт из благочестия, он более прилежно, чем при чтении, размышляет над словами, и происходит это как потому, что он дольше задерживается на одних и тех же словах, так и по той причине, что, как говорит Августин, «все движения нашего духа, соответственно своему различию, имеют отвечающие им интонации в голосе и пении и по таинственному сродству вызываются последними». Так же обстоит дело и со слушающими песнопение: даже если они не понимают, что поётся, они, во всяком случае, понимают, ради чего поётся песнопение, т. е. во славу Божию; а этого достаточно для возбуждения благочестивого чувства.

...К сущности прекрасного относится то, что его созерцание или познание удовлетворяет желание. Поэтому также чувства, наиболее действенные в познании и будучи на службе разума, именно зрение и слух,

имеют особую связь с прекрасным; говорим также о прекрасных видах и прекрасных голосах. Когда же вместо этого речь идёт о других чувствах, то не пользуемся словом «прекрасное», не говорим, поэтому, о прекрасных вкусах и запахах. Отсюда вывод, что прекрасное добавляет к добру некую соотносительность с познавательной способностью, и поэтому благо следует называть то, что просто удовлетворяет желания. Прекрасным же называется то, что доставляет радость самим своим восприятием (Summa theologiae, IIae, q. 27, art. 1, ad 3).

Задания и вопросы для практического занятия

Прослушать ансамбль «Грегорианики», русские духовные стихи, мессу Карла Дженкинса.

Прочсть статью П. Флоренского «Храмовое действо как единство».

Темы для размышления

1. Храмовое пение и шоу-бизнес. Точки соприкосновения.
2. Концертное исполнение и исполнение в храме /на примере сочинений Д. Бортнянского.
3. Почему в Средневековье только один модельный жанр.

Список литературы

1. Асафьев, Б. В. О ближайших задачах социологии музыки / Б. В. Асафьев // Музыка средневекового города / Г. И. Мозер; пер. с нем. под ред. и с предисловием Б. В. Асафьева. – Ленинград: Тритон, 1927. – С. 7–20.
2. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – 2-е изд. – Москва: Художественная литература, 1990. – 543 с.
3. Бычков, В. В. Эстетика Аврелия Августина / В. В. Бычков. – Москва: Искусство, 1984. – 264 с.
4. Горячева, Т. А. О бытии эстетических категорий в музыке / Т. А. Горячева // Наука Удмуртии. – 2006. – № 3. – С. 182–192.
5. Горячева, Т. А. О бытии эстетических категорий в музыке: от средневековья до барокко / Т. А. Горячева // Альманах кафедры этики и эстетики / Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербургское философское общество. – Санкт-Петербург: Роза мира, 2006. – № 1. – С. 131–142.
6. Гуревич, А. Я. Популярное богословие и народная религиозность Средних веков / А. Я. Гуревич // Из истории культуры Средних веков и Возрождения / Академия наук СССР, Институт всеобщей истории; отв. редактор В. А. Чиколини. – Москва: Наука, 1976. – С. 65–91.

7. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. – Москва: Музыка, 1966. – 574 с.

8. Сапонов, М. А. Менестрели: книга о музыке средневековой Европы / М. А. Сапонов. – Москва: Классика-XXI, 2004. – 399 с.

9. Чередниченко, Т. В. Музыка в истории культуры: курс лекций для студентов-немузыкантов, а также для всех, кто интересуется музыкальным искусством / Т. В. Чередниченко. – Выпуск 1. – Долгопрудный: Аллегро-Пресс, 1994. – 215 с.

Глава 4. Вселенная музыкального Ренессанса



Рис.27 Флоренция

В конце XVIII и начале XIX столетия в работах историков, поэтов, писателей романтизма появился образ эпохи Возрождения как золотого века в истории Европы. Ренессанс предстал эпохой надежд и высоких устремлений, сменивших «тёмное Средневековье». Общеизвестно, что искусство Ренессанса ориентировано на античные образцы. Широкое знакомство с ними и их осознанное изучение началось после падения Константинополя в 1453 году. Европа, в особенности Италия, приняла тогда философов, покидавших гибнущую Византию. Их деятельность оказала неоценимое влияние на европейскую культуру и существенно изменила вектор её развития. Спасавшиеся бегством византийцы привезли в Европу сочинения античных философов, историков и поэтов. Это были не переводы с арабского языка, с которыми имели дело теологи средневековой Европы. Европейские мыслители впервые прикоснулись к подлинной мысли древних эллинов, неискажённой двойным переводом: сначала с греческого на арабский, затем с арабского на латынь. Это дало мощный стимул собственному духовному и интеллектуальному поиску мыслителей Европы, способствовало признанию ими вневременного авторитета античной философии.

Основой западноевропейской цивилизации периода Ренессанса продолжала оставаться религия. Но в глубинных слоях её мышления шли существенные изменения. Эпоха географических открытий, развития наук, давшая миру Данте, Петрарку, Леонардо да Винчи, Рафаэля, Микеланджело, Колумба, Васко да Гама, Парацельса, Коперника, изменила представления об устройстве мира, о пространстве, времени и самом человеке.

По мнению историка Жака ле Гоффа, развитие городов, торговли, науки и ремесел формировали новый менталитет горожанина, реагирующего на смену природных циклов иначе, чем сельский житель. На рубеже XIII и XIV веков на башнях соборов и ратуш европейских городов появились часы. Это был симптом того, что ход времени контролировался не только церковными колоколами, но и механизмом, сделанным человеком. Часы стали символом его самостоятельности. Горожане, купцы и ремесленники научились считать время и дорожить им, т. к. его правильное использование приносило доход, делало жизнь человека комфортнее. Так, по мнению Ле Гоффа, «время купца» начало теснить священное «время церкви».



Рис.28 Париж, площадь Нотр Дамм



Рис.29 Албрехт Глокендом, площадь в Нюрнберге

Византийские учёные, философы пришли в европейские университеты, где обучались итальянцы, немцы, французы, фландрийцы, англичане. Для них Византия того времени была «теплицей наук», поскольку церковь в ней не имела монополии на сферу образования. Византийцы стали учителями великих деятелей европейского Возрождения – Иоганна Рейхлина, Эразма Роттердамского, Иоганна Гуттенберга, Боккаччо, Петрарки. Под влиянием византийских учёных в Европе постепенно формировался образ «нового человека» – творца самого себя и своей судьбы, волевого интеллектуала. В соответствие с этим формировалось и новое понимание музыки, зафиксированное в работах философов.



Рис.30 Византия в европе



Рис.31 Византия и европа

В 1320 г. появился теоретический трактат Филиппа де Витри «Ars nova». Его название обозначило новый период развития искусства и понимания того, чем для человека стала являться музыка. Для Возрождения существовала только музыка реально слышимая и чувственно воспринимаемая людьми.

Теологический взгляд на музыку, основанный на существовании музыки сфер, не слышимой и не воспринимаемой чувством, был подорван. Идея «музыки сфер» как основы бытия начала вытесняться идеей музыки – выражения аффектов. Такое понимание имело направленность не онтологическую, а антропоцентристскую. Об этом в своей «Поэтике» писал **Томазо Кампанелла**: «Напрасно Платон и Пифагор представляют гармонию мира наподобие нашей музыки – они безумствуют в этом как тот, кто стал бы приписывать Вселенной наши ощущения и запахи... Если существует гармония в небе и у ангелов, то она имеет иные основания и созвучия, нежели кварта, квинта или октава».

Музыкальная культура Возрождения, в отличие от средневековой, была связана не с теологией, а с натурфилософией, учениями о природе и человеке.

Существенную роль для её развития сыграла философия эпикурейцев, обосновывающая единство духовной и телесной красоты, выдвигающая на первый план собственно эстетические функции искусства. Философы Возрождения принципиально отказались представлять музыку звуковым выражением математики, видеть в ней науку или мораль. Музыка для них – только искусство, выражающее и транслирующее эмоции. Она – «радость сердца, возбуждение любви, выражение страстной души, доблести духа, чистоты добрых намерений». Так писал о ней в трактате «Ars musica» Эгидий из Заморы. Его высказывания доказывают, что впервые в истории европейской культуры наслаждение начинает рассматриваться как эстетическое начало.

Развитие музыки в эту эпоху отставало от искусств изобразительных – живописи, скульптуры, архитектуры. Музыка не имела мощной опоры на античные образцы, канувшие во времени. Её вынужденную «самостоятельность» комментировали и обосновали музыкально-теоретические труды эпохи.

Труды Иоганна Тинкториса утверждают новое художественное мировоззрение, где главенствует разум и живая художественная практика. Тинкторис подверг сомнению античную «гармонию сфер» и отрицал традиции средневекового храмового пения: числовые аллегории, мистические аналогии, единообразность. Для него важно только чувственное восприятие. С ним был солидарен Лоренцо Валла – гуманист, историк, филолог,

считавший естественным лишь то, что служит самосохранению, удовольствию, счастью человека. С его точки зрения «музыка не доставляет ничего, кроме наслаждения, и целиком относится к наслаждениям слуха».

Церковная музыка Возрождения

Принципы нового мировоззрения, определившие ход развития общества, науки, новации искусства, не остались без внимания и поддержки церкви, т. к. даже самые радикальные идеи гуманистов никогда не посягали на существование Бога.

«Ars nova» принесло в церковь парадигму культуры, наполнившую оформление храмов новыми для них образами.

Художники в храмовой скульптуре и живописных изображениях святых одухотворяли реальные, земные черты своих современников. Начало меняться и привычное понимание функций храмового пения. Не отказываясь от функции традиционной – коммуникации человека и Бога – оно вступило в длительный период метаморфоз, превративших его из атрибута аскетики в музыкальное искусство, «успокаивающее Бога».

Характерным примером этого процесса стал трактат Иеронима Моравского, цитирующего, без указания имени, Фому Аквинского /«Суммы теологии»/. Только слово «Бог» в своём трактате Иероним Моравский везде заменил словом «звук».

Такой, казалось бы, курьёз показал высочайший статус искусства музыки, а также тот факт, что мыслитель Возрождения не только различал, но и отделил опыт религиозного сознания от опыта сознания культурно-художественного, эстетически осмысливающего действительность посредством музыки.



Рис.32 Конклав в Ватикане

Фома Аквинский

Всё, о чём идёт речь в священном учении, существует по разумению Бога (sub ratione Dei), ибо всё оно есть сам Бог, или, иначе говоря, потому что всё упорядочивается по отношению к Богу, как к началу и концу сущего. Отсюда следует, что Бог истинно и есть субъект этой науки.



Рис.33 Певчие

Иероним Моравский

Всё, о чём идёт речь в музыке, существует по причине звука (sub ratione soni), ибо всё оно есть сам звук, или, иначе говоря, потому что всё упорядочивается по отношению к звуку, как к началу и концу музыки. Отсюда следует, что звук истинно и есть субъект этой науки.

Основой нового культурно-эстетического типа сознания в эпоху Возрождения стало понятие чувственно ощущаемой красоты, которая стала пониматься Божьим даром, заслуживающим поклонения. Происходившая в храмах реабилитация чувственной красоты базировалась на новом и трудно совместимом с догматами средневековой аскетики убеждении, что «глаза человека созданы для того, чтобы искать красоту, а человек, созерцающий красоту, смотрит в божественную сущность». Слух человека тоже «искал красоту», чтобы расслышать в ней божественную сущность. Поэтому, Возрождение поставило вопрос о красоте храмового пения как полном и объективном олицетворении божественной сущности красоты и гармонии мира. Безобразное определялось как сопротивление косной материи одухотворенному воздействию божественной красоты.

Основой красоты была провозглашена Гармония, понимаемая единством телесного и духовного, идеального и материального. Эту концепцию провозгласил **Леон Баттист Альберти** – теоретик искусства, архитектор и философ. Она кардинально отличалась от средневековой, где гармония была началом исключительно духовным, идеей, истечения-эманации которой отпечатываются на косной материи. Именно так – нагромождением мёртвой, косной материи – Средневековье представляло себе природу.

Философской основой новой концепции гармонии стал **пантеизм**, представляющий Бога началом безличным, находящимся не за пределами природы, как идеи в философии Античности и Средневековья, а тождественным ей. Для пантеизма нет природы вне Бога, но нет и Бога вне природы. Пантеизм Возрождения растворил Бога в природе, отвергнув всё, что над природой.

Джордано Бруно проповедовал пантеизм в трактатах и стихах. Для него всё в мире было живым, Вселенная – одушевленной и материальной. Он пересмотрел понимание Бога как отдельной индивидуализированной личности. Его Вселенная и есть Бог – единственно сущее и живое. В её бесконечности, не имеющей центра, бесчисленные солнца с их планетами следуют по своим орбитам, движимые своими внутренними силами. Как субстанция универсум Вселенной вечен и неизменен. Но его элементарные, простейшие частицы не возникают и не исчезают, а только отделяются друг от друга и соединяются друг с другом в бесконечном разнообразии. Суть выделенного фрагмента, до сих пор отвергаемого церковью космологического учения Д. Бруно, нашла парадоксальное творческое художественное воплощение в полифонии строгого стиля, до сих пор звучащей во всех католических храмах Европы.

Основа полифонии строгого стиля – техника канона, позволяющая достичь бесконечного разнообразия соединений простейших частей, обеспечивая их единство. Эта техника стала идеальным художественным воплощением религиозного догмата и идеи единообразности. Разнообразии тембров многоголосного хора, утвердившегося в XV веке в католическом богослужении, воздействуя на чувства, парадоксально подчеркивало и доносило до прихожан идею единства, передаваемого посредством канона. Многоголосие канонов храмового пения строгого стиля и сегодня воспринимается слушателями не суммой разных голосов, а их чувственным, эмоциональным единством.

Месса строгого стиля выразила основные философские идеи своего времени и, поэтому, осталась модельным жанром эпохи. Но основания жанра существенно изменились в сравнении со Средневековьем. Месса Возрождения олицетворяла личный, свободный союз человека с Творцом, вытеснивший как языческую укорененность античного человека в Космосе, так и пассивное следование средневекового человека воле Божьей.

Месса Возрождения – музыкальная модель нового мироздания – всегда звучит светло, умиротворённо, абсолютно консонантно, потому что мироздание Ренессанса существует по законам красоты, познаваемой через искусство. Месса – воплощение гармонии Универсума и человека, как его части, впервые вступившей в общение с Богом посредством чувств: смирения и мольбы (*Kyrie eleison*); радости и восторга (*Gloria*); отваги и уверенности (*Credo*); величия и силы (*Sanctus* и *Benedictus*); печали и святости (*Agnus Dei*). Внимание к чувствам и их художественно-музыкальное выражение – шаг на пути к теории аффектов, которая будет окончательно теоретически сформулирована только эпохой Барокко.

В итоге, религиозное переживание Ренессанса постепенно теряет опыт средневекового послушания. Слышание вызова Бога заглушается изъявлением собственных чувств человека. Это – начало процесса секуляризации музыкального сознания, его расцерковления или, по Макс Веберу, «процесса расколдовывания мира».

Строгий стиль и его полифоническая техника, определившая облик и содержание не храмового пения, а церковной музыки Ренессанса, наглядно показали, как, казалось бы, абстрактные философские идеи нашли художественно-музыкальное воплощение, доказав общность ментальных принципов эпохи. Возрождение, не покушаясь на Бога, авторитет церкви, коренным образом изменило к ним отношение.

Преклонение перед божественной мудростью и красотой, как её земным проявлением, сменилось созерцанием этой красоты.

Итогом этого созерцания оказалось «незаинтересованное», т. е. эстетическое удовольствие, означавшее, что культура начала заслонять Бога.

Светская музыка. Место и роль человека в мире

После метафизического парения духа в Средневековье гуманизм Ренессанса повернул сознание человека к началу природному, телесному. В Средневековье человек сам по себе, в оторванности от Бога ценности не имел. Возрождение принципиально отказалось понимать человека одной из бесчисленных тварей Божьих, анонимной частицей мира.

Впервые в христианской культуре Боккаччо и Петрарка показали в своих произведениях человека, ценностью которого был он сам. Осознание человеком себя, своей индивидуальности и безграничности своей свободы подвигло людей претендовать на особое место в мире. Способ занять это место – индивидуально-личностное, деятельное отношение к жизни, её преобразование и приоритет новаторства. По мнению А. Лосева, гуманизм Возрождения представлял собой «типичное для Ренессанса свободомыслящее сознание и вполне светский индивидуализм».



Рис.34 Корнелиус Флорис, Семь свободных искусств



Рис.35 Тобиас Штиммер, Тромбонистка

Для Пико делла Мирандолы человек – предмет изучения его **философской антропологии**. По его мнению, человек не вмещался ни в один из трех «горизонтальных» слоёв структуры мира, обозначенных теологией – элементарного, небесного и ангельского. Человек – это вертикаль, проходящая через все слои. Обосновав достоинства и свободу человека – творца собственного «я», философ позиционировал мир как пространство для его самоосуществления. Но главным ориентиром этого мира, его константой, для философа оставался Бог.

Апология человека, типичная для философии Ренессанса, наполнила его культуру новым содержанием, способствовавшим интенсификации культурной жизни. Аристократы, увлечённые «благородными искусствами», способствовали быстрому росту количества «свободных профессий». Став покровителями художников и заказчиками произведений искусства, представители богатых семейств, по сути, некоронованные государи, активно поддерживали деятельность интеллектуальную – занятия наукой, творчеством. В их процессе формировалась новая светская интеллигенция, новый тип художника. Средневековый менестрель с обочины общества, в одном лице автор и артист-универсал, и обезличенный церковный певчий уступили место художнику-творцу, индивидуалисту, занимающему в обществе особое, почётное место, создающему культуру как вторую, рукотворную природу.

Проблема понимания гармонии

Эпоха Ренессанса выдвигала на первый план искусства пространственные, живопись, скульптуру, архитектуру, обогатившие мир шедеврами непреходящего значения. Великий Леонардо писал: «...живопись превосходит музыку и господствует над нею, ибо она не умирает непосредственно после своего рождения как несчастная музыка». Но для **Джозеффо Царлино** музыка была главным из свободных искусств, по значению стоящим на первом месте для человечества. Царлино исследует проблему гармонии применительно к музыке. Гармония для него – принцип соразмерности. Человеческие страсти для него подобны компонентам природной гармонии мира, они «как бы отражают ее телосложение». Исходя из этого, получается, что природная гармония определяет внутреннюю гармонию человека, уравнивает или возбуждает его страсти.

Инструментами достижения соразмерности мира и человека, т. е. их гармонии, Царлино считал неповторимую душу человека и музыку. «Гармония как бы разлита в мире, она рождается разнообразием вещей, взятых вместе и друг другу противоположных. Слушая музыку, человеческие страсти выстраиваются в определенном соразмерном соотношении, перенимая гармонию музыки, тем самым вызывая у слушателей чувство удовлетворения и радости».

Поворот мировоззрения Ренессанса к индивидуализму и последовавшие за ним изменения принципов музыкальной эстетики поставили личность композитора на привилегированное место, закрепили за ним право авторства, но предъявили ему новые требования. Возрождение отказалось от противопоставления музыканта-практика и теоретика.



Рис.36 Витрувианский человек

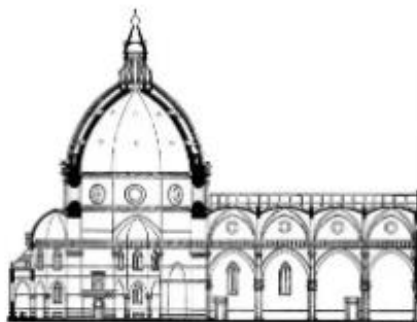


Рис.37 Пропорции каркаса

Идеал эпохи – единство теории и практики, искусства, искусности и науки. Носителем такого единства должна стать личность композитора. Её воспитанию и формированию философия и эстетика Возрождения уделили большое внимание.

Личность композитора

В трактате «Гармонические установления» Царлино мотивирует будущих композиторов к получению широкого круга знаний. Кроме музыкальной теории, композитор должен быть сведущ в геометрии, арифметике, грамматике, диалектике, как искусстве доказательства, истории, риторике. Он должен быть универсально образован и иметь практические навыки пения, настройки музыкальных инструментов и игры на них.

Представления о многогранности и могуществе творческой личности соответствовали ренессансной идее титанизма, декларирующего беспредельность возможностей человека.

Новый образ композитора противопоставлялся образу анонимного средневекового музыканта-теоретика, оставляющего художественную, публичную практику исполнителям без теоретической базы. От любого музыканта Возрождение требовало не столько способности теоретизировать, сколько творческой смелости и самостоятельности, мастеровитости, индивидуального видения мира и умения создавать произведение, вызывающее эмоциональный отклик, доставляющее эстетическое наслаждение.

В эпоху Возрождения впервые появилось понятие «гений». Немецкий гуманист **Глареан** в трактате «Додекахорд», в главе «О гении композитора» утверждает гениальность врождённым качеством, как цвет глаз, форма носа и т. д. Для него художник – человек практический, сознательно и разумно выстраивающий художественный процесс. Он творец-демиург, строящий из звуковой материи нечто новое, не подражая старым формам.

Композитор Ренессанса уже не безымянный медиум Средневековья, фиксирующий божественный замысел. В своём произведении он декларирует свой замысел и свою волю. Для художественного сознания Возрождения они стали главными авторитетами. Это доказывает, что в светской музыке Ренессанса шёл процесс превращения мистического музыкального сознания Средневековья в сознание артистическое.

Модельный жанр светской музыки Возрождения

Основа индивидуалистической творческой личности Ренессанса – её *автономность*, не только обогатившая тематику музыкального искусства, но и углубившая, дифференцировавшая музыкальное восприятие. Автономность личности способствовала рождению европейской **opus-музыки**. Поворот к ней наметили композиторы-мадригалисты **Франческо Ландино, Джезуальдо ди Веноза, Пьерлуиджи Палестрина** (Италия); **Жоскен де Пре, Орlando Лассо** (Фландрия), сделавшие мадригал модельным жанром ренессансного индивидуализма. Впервые в мадригалах музыка отражала оригинальное, неповторимое композиторское «Я».



Рис.38 Тобиас Штиммер, музицирование



Рис.39 Мадригал

Мадригалы, навеянные лирическими, куртуазными образами литературных сочинений **Марсилио Фичино** и **Леоне Эбрео**, открыли слушателям широчайшую панораму субъективных тонких любовных чувств, ставших образцами красоты, гармонии и трагизма любви. Мадригалы принесли в европейскую музыку лирику и драматизм – родовые признаки искусства. Это было сродни революции. Проникновение в музыку лирики и драмы – свидетельство углубления, усложнения психологического восприятия человеком самого себя, осознания им сложности окружающего мира, а также когнитивного потенциала музыки. Сегодня в мадригалах Возрождения слушатель констатирует не только самоутверждение автономной личности, но и её хрупкость, слабость, непосредственность.

Рассмотрение эстетического отношения Ренессанса к музыке приводит к выводам:

1. Музыка понималась философами и музыкантами Возрождения самостоятельной сферой художественного творчества, не связанной с античной космологией и средневековой теологией. Из инструмента аскетики она перешла в категорию искусства.

2. Философская, мировоззренческая основа музыки Возрождения – антропоцентризм, обосновывающий идею свободы и титанизма человека на античных идеалах. Античность для художников Возрождения – предмет ностальгии, идеал, существующий вне своей исторической реальности.

3. Цель композиторов Ренессанса – распространение новой эмансипированной музыкальной культуры, не противоречащей действительности, потому что красота реальна. Главная цель музыки Возрождения – не поиск идеала, а поиск «гармонии-соразмерности» между ним и действительностью.

4. Произошло разграничение объективного, рационального художественного мышления храмовой музыки и субъективной творческой фантазии, в светской музыке, выявляющей неоднозначную индивидуальность композитора.

5. Сформировался новый тип художественно-артистического сознания, ориентированный на эстетизм, культ красоты и наслаждения, по мнению А. Лосева, отстранявший человека от реальности внехудожественной.

Глоссарий к теме

Антропология философская – 1. наука о сущности и сущностной структуре человека, о его основных отношениях: к природе, обществу, другим людям, самому себе, о его происхождении, о социальных и метафизических основаниях его существования, об основных категориях и законах его бытия.

Источник: Энциклопедический словарь. – М.: Гардарики. Под редакцией А.А. Ивина. 2004

2. в узком смысле – течение в немецкой философии. Исходя из дуалистического понимания человека как существа, принадлежащего двум различным мирам, природной необходимости и нравственной свободы, Кант разграничивал антропологию в «физиологическом» и «прагматическом» отношении: первая исследует то, «...что делает из человека природа...», вторая – то, «...что он, как свободно действующее существо, делает или может и должен делать из себя сам» (Соч. М., 1966. Т. 6. С. 351).

Источник: Большая российская энциклопедия

Гений – высшая степень творческой одаренности, которая проявляется как оригинальная способность понимания, соединения различных элементов, творческого формирования и изображения, а также человек, обладающий этой одаренностью.

Источник: Философский энциклопедический словарь. 2010.

Гуманизм – историческая меняющаяся система мировоззрения, признающая ценность человека как личности, его право на свободу, счастье, развитие и проявление своих способностей, считающая благо человека критерием оценки социальных институтов, а принципы равенства, справедливости, человечности желаемой нормой отношений между людьми;

в узком смысле – культурное движение эпохи Возрождения.

Источник: Философский энциклопедический словарь. 2010

Когнитивизм – особое направление в науке, объектом изучения которого является человеческий разум, мышление и те ментальные процессы и состояния, которые с ним связаны. Это наука о знании и познании, о восприятии мира в процессе деятельности людей. Когнитивное музыковедение – направление когнитивной науки, целью которого является исследование музыкальных знаний с целью понимания как собственно музыки, так и самого процесса познания.

Источник: Словарь ключевых понятий и определений. 2017

Натурфилософия – 1) натурфилософия или философия природы – философское изучение природы и физической вселенной, господствовавшее до развития современной науки. Считается предшественником естествознания.

2) Понимание натурфилософии изменялось в истории человеческой мысли и обусловлено тем, как трактовалась природа, то ли как совокупность всего изменчивого и становящегося, то ли как нечто, противоположное душе, истории, культуре, свободе. Термин «натурфилософия» употреблялся вместе с равнозначными терминами «метафизика природы», «философия природы», «спекулятивная физика».

Источник: Новая философская энциклопедия 2001

Оpus-музыка – письменно оформленное, полностью законченное произведение. Основные признаки произведения опусной музыки: замкнутость музыкальной формы, точная нотная фиксация, ориентированность на определённые прикладные задачи (публикация, исполнение на сцене и др.).

Источник: Большая Российская энциклопедия

Пантеизм – философское учение, отождествляющее Бога и мир, согласно которому бог представляет собой безличное начало, находящееся не за пределами природы, а тождественно с нею.

Источник: Философский энциклопедический словарь. 2010

Титанизм – качество ренессансной личности, отличающейся исключительностью ума, силой духа и многообразием таланта.

Источник: Культурология. XX век. Энциклопедия. Т. 2. – СПб.: Университетская книга; ООО «Алетейя», 1998.

Философия эпикурейцев – Эпикур 342/341-271/270 до н. э. – древнегреческий философ, основатель школы эпикурейства, опиравшейся на материализм Демокрита. Главный раздел философии Эпикура – этика, проповедующая наслаждение через отказ от страдания. Человек нуждается в постоянном ощущении удовольствия. Эпикурейцы предпочитали духовные удовольствия, находя их в дружбе, взаимопомощи и отрицали услаждение тела. «...наблюдение полезного и неполезного» – вот что должно быть руководством в стихии наслаждения. Наслаждающийся должен быть мудр в своем наслаждении. Главный критерий истины для Эпикура – ощущения, от которых зависит работа разума.

Источник: Новая философская энциклопедия. 2001

Задания и вопросы для практического занятия

1. Кто такие Иоганн Рейхлин, Эразм Роттердамский, Иоганн Гуттенберг? Сделать презентации.
2. Прочитать комедию Н. Макиавелли «Мандрагора» и вывести образ идеального человека.

Темы для размышления

1. Нужны ли современному композитору, музыканту те знания, которые требовала от него эпоха Возрождения: «геометрии, арифметики, грамматики, диалектики, как искусства доказательства, истории, риторики».
2. В чём необходимость каждого из них тогда и есть ли она сейчас.
3. Идея титанизма в современных условиях.

Хрестоматия

Николай Кузанский

Источник: «Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения» М.: «Музыка», 1966



Рис.40 Николай Кребс 1401—1464, немецкий философ, церковный деятель, математик. Обосновал необходимость отделить бога — предмет почитания от бога — объекта изучения. Понимал красоту как воплощение бесконечного в конечном. Труды: «Учёное незнание»

...Если внимательно рассмотреть, то прекрасное мы постигаем, каждым по-своему, более духовными из наших чувств, через которые происходит и познание. Недаром мы говорим, что красивы бывают цвет и фигура, а также голос и речь, стало быть, красоту каким-то образом постигают зрение и слух. Но мы не называем красивыми ни запах, ни вкус, ни что-либо только осязаемое; эти чувства не так близки разумному духу, они косные, неодухотворенные и принадлежат нашему животному существу.

...Зрение тянется к прекрасной форме и цвету, а слух — к прекрасным согласиям, и это так у человека потому, что соразмерность, которой мы наслаждаемся в пропорциях, непосредственнее просвечивает через эти два чувства.

...Движение всего чувственного совершается от красоты и к красоте. Таково движение всякого роста, всех положений, образов жизни, чувств, души, природы, малости, величия, всех пропорций, смесей, свойств и всего вообще. Все, что существует, существует благодаря красоте и добру и через красоту и добро, к красоте и добру сводится; и все, что живет и возникает, по причине добра и красоты и живет и возникает. К доброму и прекрасному все обращено, все им движимо и хранимо. Его силой и посредством него все приходит к бытию, и в нем всякое начало, от которого выводятся подобия.

Рамос да Пареха

Источник: «Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения» М.: «Музыка», 1966



Рис.41 1440—1690 испанский теоретик музыки и композитор. Работал преимущественно в Италии. В 1482 году в Болонье опубликовал трактат «Практическая музыка» (Musica practica). Около 1484 года переехал в Рим.

«Практическая музыка»

...музыка Григория, Амвросия, Августина, Бернарда, Исидора, Одо и, наконец, Гвидо... представляет собою как бы закон писания, который не всем был дан. Наша же музыка будет как бы законом благодати, содержащим в себе закон писания и природы.

...Хотя это кажется сказочным и выходящим за пределы достоверного, однако несомненно, что музыка производит удивительное действие. Известно, что когда Саул, царь солимцев, был мучим злым духом, он излечивался игрой на кифаре. Давид прибегал к псалтериуму как средству для подъема духа при пророчествах; Елисей, ученик великого Ильи, отца кармелитов, призывал музыкантов, когда хотел пророчествовать. Кто не знает, как напевы кормилиц успокаивают плачущих детишек, как ритм умиряет ярость возбужденной крови, как лошади от звуков трубы прядут ушами, дрожат, ржут, возбуждаются, не стоят на месте, жаждут битвы? Писатель Присциан утверждает, что в Сицилии есть источник, который начинает бить под звуки лиры.

Итак, вне сомнения, что музыка оказывает величайшее влияние на душу человека, смягчая или возвышая ее. Если в наше время редко случается столько чудес от музыки, то это надлежит отнести не на долю самого искусства, сверх всякой музыки совершенного, а на долю неумелого им пользования.

Иоанн Француз или Иоанн Льежский или Жан Легранс

Источник: «Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения» М.: «Музыка», 1966



Рис.42 ок. 1415—1473 — французский теоретик музыки, работавший в Италии. Труды: Ritus canendi /Обычай пения/.

...Пусть замолчат те, кто воображает, что есть много видов музыки. Они говорят, что этому всеобщему искусству можно обучать только при помощи шести обычных слогов, и вносят еще свою путаницу, думая, что столь благородное искусство подвержено числам и фантазиям! Пусть смолкнут и покраснеют те, кто выдумывает, будто она найдена под камнями или по каплям воды, неизвестно откуда сверху падающей. Все это смешно, и видно, что этому учат бессмысленные люди! Я удивляюсь людям нашего времени, ученым, знающим, в особенности церковникам, которые уверяют, что музыка найдена под скалами, под течением [вод], в каплях воды, в пещерах. Музыка есть искусство, нравящееся и богу, и людям.

...О, каково ваше безумие, певцы! Неужели столь благородное искусство будет подвластно цифрам вашим? Да не будет! Пойте, прошу вас, пойте. Делайте украшения, сколько вам угодно будет, сочиняйте каждый день новые, приятные и звонкие песенки, заполняйте время нотами всех размеров!

...Большая разница существует между певцом и музыкантом. Если ты думаешь, что разницы нет, то выйдет, что всякий музыкант может быть певцом и обратно, что совсем неверно. Если всякий, кто поет, – музыкант, то что скажешь о соловье? Красиво он поет, такие трели выделяет, измеряет время, но не музыкант он! Не всякий, кто восхваляет Бога, есть богослов; так и не всякий певец есть музыкант, хотя тот не музыкант, кто петь не умеет! Итак, всякий музыкант – певец, но не обратно!

Пико дела Мирандола

Источник: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. В 5-и т. Т. 1



Рис.43 божественный 1463-1494, итальянский философ и гуманист эпохи Возрождения. Рано сблизился с Марселио Фичино, Лоренцо Медичи и другими участниками флорентийской Платоновской академии. Работы: «Речь о достоинстве человека» «Рассуждения против прорицающей астрологии»

Речь о достоинстве человека

...Тогда принял Бог человека как творение неопределенного образа и, поставив его в центре мира, сказал: «Я создал тебя существом не небесным, но и не только земным; не смертным, но и не бессмертным, чтобы ты, чуждый стеснений, сам себе сделался творцом и сам выковал окончательно свой образ. Тебе дана возможность пасть до степени животного, но также и возможность подняться до степени существа богоподобного – исключительно благодаря твоей внутренней воле...»

...Не даем мы тебе, о Адам, ни определенного места, ни собственного образа, ни особой обязанности, чтобы и место, и лицо и обязанность ты имел по собственному желанию, согласно твоей воле и твоему решению. Образ прочих творений определен в пределах установленных нами законов. Ты же, не стесненный никакими пределами, определишь свой образ по своему решению, во власть которого я тебя предоставляю. Я ставлю тебя в центре мира, чтобы оттуда тебе было удобнее обозревать все, что есть в мире. О, высшая щедрость Бога-отца!

...Так и мы, подражая на земле жизни херувимов, подавляя наукой о морали порыв страстей и рассеивая спорами тьму разума, очищаем душу, смывая грязь невежества и пороков, чтобы страсти не бушевали необдуманно и не безумствовал иногда бесстыдный разум. Тогда мы наполним очищенную и хорошо приведенную в порядок душу светом естественной философии, чтобы затем совершенствовать ее познанием божественных вещей.

Джозеффо Царлино



Рис.44 1517—1590 итальянский теоретик музыки, педагог и композитор. Работы «Основы гармоник», «Установления гармонии».

Источник: «Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения» М.: «Музыка», 1966

...при помощи зрения познается больше различия в вещах, так как зрение охватывает больше, чем слух, тем не менее этот последний в области приобретения знаний и разумного суждения охватывает больше, чем зрение, а потому приносит гораздо больше пользы. Откуда следует, что слух поистине и самое необходимое и лучшее из других чувств. Так что и наше познание музыки произошло от слуха – самого необходимого из чувств, а благородство ее легко может быть доказано ее древностью.

...В старину (как говорит Исидор) было не менее стыдно не знать музыку, чем не знать литературу, поэтому не удивительно, что Гесиод, поэт знаменитейший и древнейший, был исключен из соревнования (по описанию Павзания), как никогда не изучавший игры на кифаре, не сопровождавший ее звуками пения.

...нет ни одной хорошей вещи, не имеющей музыкального построения, а музыка, помимо того, что она радует дух, обращает человека к созерцанию небесного и имеет то свойство, что все то, к чему она присоединяется, она делает совершенным.

...так что некоторые философы считали музыку главной среди свободных искусств, а другие называли ее encyclopedia – как бы круг наук, потому что музыка (как говорит Платон) обнимает все дисциплины, в чем можно убедиться, пробежав их все.

...если архитектор не знал бы музыки, то – как это показывае-ton находится на досуге и свободен от ежедневных занятий, он бы мог провести и употребить время добродетельно...».

...Практика не что иное, как приведение музыки в действие и к своей цели при помощи кантилен, которые суть искусственные вещи, ибо производятся с помощью искусства, называемого контрапунктом, или сочинением. Они также состоят из материи и формы, как и из других вещей, то поэтому будет разумным, если я займусь и той и другой.

Иоганн Тинкторис

Витрувий – он не мог бы со смыслом устраивать машины, а в театрах размещать сосуды и хорошо, музыкально располагать сооружения.

...тот, кто изучает музыку, делает это не только для усовершенствования разума, но также для того, чтобы, когда он избавится от забот и дел как телесных, так и духовных, т. е. когда он находится на досуге и свободен от ежедневных занятий, он бы мог провести и употребить время добродетельно...

...Практика не что иное, как приведение музыки в действие и к своей цели при помощи кантилен, которые суть искусственные вещи, ибо производятся с помощью искусства, называемого контрапунктом, или сочинением. Они также состоят из материи и формы, как и из других вещей, то поэтому будет разумным, если я займусь и той и другой.

Иоганн Тинкторис

Источник: «Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения» М.: «Музыка», 1966



Рис.45 настоящее имя Иоанн Вервере 1446—1511 нидерландский музыкант, теоретик музыки и автор духовных сочинений. Большую часть жизни провел в Неаполе, служа капельмейстером, придворным юристом и преподавателем музыкальных дисциплин. Работы: «Книга об искусстве контрапункта», «Книга о природе и свойствах тонов», энциклопедический «Определитель музыкальных терминов»

...Никогда я не поверю ни в реальное, ни в мыслимое существование гармонии сфер. Никто никогда не убедит меня, что музыкальные консонансы, немислимые без звучания, происходят от движения небесных сфер.

Музыка:

1. доставляет удовольствие богу;
2. украшает хвалы господу;
3. возвеличивает блаженство святых;
4. уподобляет «воинствующую церковь» – церкви торжествующей;
5. prepares к принятию благодати;
6. побуждает души к благочестию;
7. прогоняет тоску;
8. смягчает жестокость;
9. изгоняет дьявола;
10. вызывает восторг;
11. поднимает мысль от земли;
12. побеждает злую волю;
13. радует людей;
14. исцеляет больных;
15. умеряет труды;
16. побеждает дух к борьбе;
17. вызывает любовь;
18. увеличивает радость на пирах;
19. прославляет занимающихся ею;
20. делает души праведными.

Каждое действие Тинкторис сопровождается разъяснением, например:

№ 13. Музыка одних радует больше, других меньше. И кто в музыке больше понимает, тому она больше доставляет удовольствия, потому что он полнее, и извне и изнутри, охватывает ее природу. Изнутри, поскольку познавательной способностью воспринимает должную структуру и исполнение, и извне, поскольку при помощи слуха воспринимает приятность консонансов. Только такие и могут поистине судить о музыке;

№ 17. Овидий советует девушкам, желающим привлечь мужчин, учиться петь. В третьей книге «Искусства любить» он так говорит: «Приятна пения сладость, учитесь, девушки, петь. Многим дурнушкам это помогло».

Мы знаем от поэтов, что, когда Орфей играл на лире, многие женщины зажглись любовью к нему. Овидий говорит об этом в десятой книге «Метаморфоз».

Как в ораторском искусстве слушателю более всего любезно разнообразие, так и в музыке чрезвычайную отраду для души слушателя уготовляет разнообразие созвучий. Оттого и Философ /Платон/ в Этике, не усомнившись, утверждал, что разнообразие – приятнейшая вещь, которая требуется человеку по природе. Этому разнообразию талантливый композитор (или опытный певчий) достигает, когда сочиняет (или исполняет) то одну мензуру, то другую, то одну совершенную каденцию, то другую, то одну пропорцию, то другую.

...те приёмы достижения разнообразия, что годятся для шансон, не годятся для мотета, а те, что для мотета, не подходят для мессы. Таким образом, любое нотированное сочинение (*res facta*) следует разнообразить (*diversificanda*) в зависимости от его жанра и масштаба, как учат бесчисленные творения – не только мои, но и многочисленных композиторов, процветающих в наши дни.

Джордано Бруно

Источник: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. В 5-и тт.

...То, что вызывает во мне любовь к телу, есть некоторая духовность, видимая в нем и называемая нами красотой; и состоит она не в больших или меньших размерах, не в определенных цветах и формах, но в некоей гармонии и согласованности членов и красок. Это показывает известное, доступное чувствам, родство тела с духом.



Рис.46 1548—1600 — итальянский естествоиспытатель и философ. Называл себя гражданином мира, сыном Земли и Солнца, а также академиком без академии. Жил в Италии, Франции, Германии, Чехии, Швейцарии. Разработал космологическую концепцию, базирующуюся на основных утверждениях Коперника, причём его система близка к современному пониманию. Был уверен, что вне нашей планеты имеют место другие миры, на которых присутству-

ет разумная жизнь. Писал стихи на разные темы, много места уделял сатире. Все научные труды Джордано Бруно находятся в католическом Индексе запрещённых книг с 1603 года.

Труды: «О бесконечности вселенной и мирах»; О безмерном, неисчислимых и неизобразимых; «О монаде, числе и фигуре». сатирическая поэма «Ноев Ковчег»; комедия «Подсвечник».

...Понятия Бога и Единого отождествляются. Бог есть везде и во всем, но Он также находится и за пределами проявленного Космоса, и за пределами любого вида сознания. Он одновременно «везде» и «во всем» и за пределами этого «везде» и этого «всего». Он отождествляется со Вселенной, проистекающей из Него, но в то же время Он от нее существенно отличается. Высший Разум, Душа и Субстанция-Материя – вот три лица Бога.

...В наше время благородные умы, вооруженные истиной и освещенные божественной мыслью, должны быть в высокой мере бдительны, чтобы взяться за оружие против темного невежества, поднимаясь на высокую скалу и возвышенную башню сознания. Нужно принимать и всякие другие меры против низкого и пустого.

...Важно, чтобы стремились все, чтобы всякий делал в меру своих возможностей, потому что героический дух довольствуется скорее достойным падением или честной неудачей в том высоком предприятии, в котором выражается благородство его духа, чем успехом и совершенством в делах менее благородных и низких. Нет сомнения, что лучше достойная и героическая смерть, чем недостойный и подлый триумф.

Глорен Генрих



Рис.47 1488—1563, швейцарский, немецкий гуманист, теоретик музыки. Работы: «Додекахорд» «Введение в музыку»

Источник: «Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения» М.: «Музыка», 1966.

Глава 26. О гении композиторов. Но я хотел бы прибавить еще одну главу, а именно о гениальности композиторов, так как у них в этом искусстве не было недостачи в большом даровании, на основании которого их можно рассматривать и оценивать. Из них некоторые (я должен здесь быть кратким) опубликовали свои произведения только для того, чтобы показать себя, и таких большинство; другие делали это, чтобы развеселить как можно большее количество людей и молодежь, третьи – чтобы дать великолепие церковному пению. Некоторые лишь облегчают свою нужду при помощи этого искусства – и таковых много. Но о некоторых мы должны сказать кое-что, известное нам понаслышке от достоверных людей, фонасков и симфонистов: первые имеют природную склонность к сочинению мелодии, вторые – к разработке мелодии на два, три, и более голосов. Мы не можем отрицать, что у обоих это получается больше благодаря силе гения и известной естественной, природной одарённости. Поэтому получается, что оба дарования эти / сочинение мелодии и её многоголосное изложение/ не соединяются в одном человеке, если он не рождён для этого и, как принято говорить, если ему это не дано от матери, что совершенно правильно в отношении и живописца, и ваятеля, и проповедника слова божия (в отношении поэтов это бесспорно).

Никколо Макиавелли

Источник: «Государь» 2017 Издательство: Азбука



Рис.48 1469—1527, драматург, политик, историк, философ, политический теоретик, военный деятель, писатель, поэт, дипломат. Сумел глубоко постичь смысл тенденций эпохи и воплотил рациональный, реалистичный взгляд на свое время. Раскрыл реальную картину человеческих отношений. Рассудительно и трезво рассматривает сложнейшие нравственные проблемы.

Работы: «Рассуждение о том, как организовать государство Флоренцию в военном отношении»; «Речь, или Диалог о нашем языке» «О военном искусстве», «Государь»

....Умы бывают трех родов: один все постигает сам; другой может понять то, что постиг первый; третий – сам ничего не постигает и достигнутого другим понять не может. Первый ум – выдающийся, второй – значительный, третий – негодный.

....Из всех зверей пусть государь уподобится двум: льву и лисе. Лев боится капканов, а лиса – волков, следовательно, надо быть подобным лисе, чтобы уметь обойти капканы, и льву, чтобы отпугнуть волков.

....Что лучше: чтобы государя любили или чтобы его боялись? Говорят, что лучше всего, когда боятся и любят одновременно; однако любовь плохо уживается со страхом, поэтому если уж приходится выбирать, то надежнее выбрать страх.

....Однако же нельзя назвать и доблестью убийство сограждан, предательство, вероломство, жестокость и нечестивость: всем этим можно стяжать власть, но не славу.

....Поистине страсть к завоеваниям – дело естественное и обычное; и тех, кто учитывает свои возможности, все одобряют или же никто не осудит; но достойную осуждения ошибку совершает тот, кто не учитывает своих возможностей и стремится к завоеваниям какой угодно ценой.

....Чтобы избежать ненависти, государю необходимо воздерживаться от посягательств на имущество граждан и подданных и на их женщин.

Томмазо Кампанелла

Источник: «Город солнца»



Рис.49 568—1639 итальянский католический теолог, философ, ученый, поэт, общественный деятель; член монашеского ордена доминиканцев.

Работы: трактат «Философия, доказанная чувствами», «Город солнца»

....Взгляните на Италию, что сказать о несчастном королевстве Неаполя и Сицилии, где право и закон – это то, чего пожелает испанская жадность и спесь? Где платят налогов больше, чем имеют имущества; где каждый платит подушную подать только за то, что носит голову на плечах... Золото породило жадность в наших душах и уничтожило взаимную любовь между людьми.

Люди продают свою веру, видя, что деньги пользуются поклонением и имеют власть над всем, и подчинили корысти науки и религиозные проповеди, и забросили земледелие и искусства, став рабами денег.

....Золото породило великое неравенство между людьми, так что одни слишком богаты, что делает их наглыми, а другие слишком бедны, что превращает их в завистников, воров и убийц.

....Община делает всех одновременно и богатыми, и вместе с тем бедными: богатыми – потому, что у них есть всё, бедными – потому, что у них нет никакой собственности; и поэтому не они служат вещам, а вещи служат им.

....Всё достойное изучения представлено в изумительных изображениях и снабжено пояснительными надписями. И тут дети вместе занимаются, играючи, азбукой, рассматривают картины, знакомятся по изображениям с историей и языками... На седьмом году переходят они к естественным наукам и затем к ремёслам.

....Солярии того почитают за знатнейшего и достойнейшего, кто изучил больше искусств и ремёсел, и кто умеет применять их с большим знанием дела. Никакой труд не является позорным в общине соляриев, всякую службу называют они учением.

....В Городе Солнца невозможно встретить ни разбоя, ни коварных убийств, ни насилий, каждый призван исполнять те обязанности, для которых он рождён, и тогда воцарится разум.

Список литературы

1. Горфункель, А. Х. Джордано Бруно / А. Х. Горфункель. – Москва: Мысль, 1965. – 206 с.
2. Ключев, А. С. Музыка. Философия. Синергетика: сборник / А. С. Ключев. – Санкт-Петербург: Астерион, 2012. – 121 с.
3. Ле Гофф, Ж. Цивилизация средневекового Запада / Ж. Ле Гофф; пер. с фр. под общ. ред. В. А. Бабинцева. – Екатеринбург: У-Фактория, 2005. – 560 с.
4. Гайденко, П. П. Коллизии возрожденческого титанизма / П. П. Гайденко // Вопросы литературы. – 1980. – № 3. – С. 268–277.
5. Лебедев, С. Н. Грокейо и Аристотель. Философские предпосылки трактата Иоанна де Грокейо «О музыке» / С. Н. Лебедев // Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения: материалы музыковедческого конгресса. – Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 1989. – С. 253–262.
6. Лосев, А. Ф. Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. – Москва: Мысль, 1998. – 750 с.
7. Шестаков, В. П. Музыкальная эстетика Средневековья и Возрождения / В. П. Шестаков // Эстетика Ренессанса: антология: в 2 томах / составитель В. П. Шестаков. – Москва: Искусство, 1981. – Т. 1. – С. 13–35.

РАЗДЕЛ II. МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ И ФОРМЫ ЕГО СУЩЕСТВОВАНИЯ

Глава 1. Что такое музыкальное произведение?

ГОСТ Р7.0.3-2006: «Система стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу. Термины» даёт следующий ответ: «Произведение, зафиксированное с помощью нотных знаков и предназначенное для воспроизведения на музыкальных инструментах или пения».

«Музыкальная энциклопедия» утверждает:

«Музыкальное произведение» (опус) в широком смысле всякая музыкальная пьеса, песня или инструментальная импровизация. Квалифицированное таким образом «музыкальное произведение» есть категория музыкальной эстетики, обозначающая ограниченный историческими и культурными рамками результат композиторской деятельности».

Эти определения не дают конкретного ответа, и сами вызывают вопросы:

1. Может ли народная песня, не являющаяся авторским опусом, т. е. результатом индивидуальной композиторской деятельности, не имеющая единого образца нотного текста, квалифицироваться как музыкальное произведение?

2. Может ли импровизация, принципиально не фиксируемая нотным текстом, тоже квалифицироваться как музыкальное произведение?

Ответов в утверждённых определениях нет, потому что в них без внимания оставлен главный атрибут, определяющий музыкальное произведение – его содержание. Его единичность и художественная неповторимость обеспечивают музыкальной пьесе статус музыкального произведения, позволяя определять его как созданную человеком новую художественную ценность, ставшую в контексте культуры явлением действительности.

Музыкальное произведение имеет две формы существования:

1. вещь – зафиксированная нотами запись текста.

2. интерпретация – образ, создаваемый исполнителем на основе текста.

С точки зрения эстетиков и философов Николая Гартмана и Романа Ингардена, запись «полуконкретна». Конкретность произведение-вещь получит, перейдя к второй форме – интерпретации. Две формы существования музыкального произведения взаимосвязаны. Текст определяет, интерпретация уточняет, меняя его понимание. Примером этого служат разновременные редакции сочинений, их многочисленные ремейки, каверы.

Задания к разделу 2.

1. Проанализировать редакции Двухголосных инвенций И. С. Баха, сделанные К. Черни, Ф. Бузони.
2. Найти в них конкретные черты романтизма и неоклассицизма.

Инвенция Фа мажор

Инвенция ля минор

Инвенция до минор

ИМЕЕТ ЛИ МУЗЫКА СМЫСЛ?



Теория музыкального содержания возникла в России в конце XX – начале XXI веков. Импульсом к её возникновению стали эстетические исследования польского философа, эстетика Романа Ингардена. Авторами теории музыкального содержания стали ведущие российские учёные **Вера** и **Юрий Холоповы**, **Татьяна Чередниченко**. Их целью стало устранение сложившейся в отечественном музыковедении и музыкальной педагогике диспропорции между вниманием к композиционно-грамматическим чертам музыки и недостаточным вниманием и недооценкой её содержательно-смысловой стороны.

Само понятие «музыкальное содержание» уже подразумевало, что коренным свойством музыки является художественное воссоздание в её звучании сложного, богатейшего содержания духовной жизни человека.

Проблема местопребывания содержания музыкального произведения всегда интересовала музыкантов и слушателей. Философы, эстетики давно осознали сложную материально-духовную природу музыкального произведения, всегда направленного на человека, т. е. интенционального по отношению к нему и включающего все ресурсы сознания исполнителя и слушателя: эмоции, интеллект/рациональное мышление, жизненный и художественный опыт.

Но, как правило, специальная литература и учебники для ДШИ, среднего специального профессионального музыкального образования ограничиваются анализом музыкально-выразительных средств, опуская

факт, что эти средства являются художественным выражением окультуренного эмоционального, ментального опыта человека. Именно этот опыт составляет содержание произведения и делает его интересным и привлекательным для людей, музыкантов-исполнителей или слушателей.

Произведение, точнее, содержащийся в нём опыт, становится поводом для возникновения в сознании музыкантов и слушателей новых, собственных образов и представлений, расширяющих горизонты их сознания. Именно содержание музыкального произведения, а не средства, побуждают мышление и эмоции слушателей к собственному творчеству.

Содержание любого музыкального произведения – всегда комплекс двух составляющих.

1 – специфическое или интрамузыкальное содержание, транслируемое только средствами музыки:

- темпом/скоростью;
- ритмом;
- жанром;
- звуковысотностью;
- гармонией;
- динамикой/громкостью;
- тембром/окраской звука.

Специфическое содержание трудно поддаётся вербализации, но точно ориентирует музыканта и слушателя в ощущении ими исторического времени. Благодаря восприятию музыкально-выразительных средств даже неподготовленный слушатель легко отличит на слух сочинения классицистов от произведений романтиков, импрессионистов, экспрессионистов и авторов-современников.

2 – неспецифическое или экстрамузыкальное содержание – это узнаваемый всеми и, в то же время, индивидуальный у каждого человека образ, его феномен-представление. Этот образ-феномен сформирован личным переживанием музыкального произведения слушателем. Он легко поддаётся вербализации. Люди говорят о нём при помощи аналогий, сравнений, уподоблений. Неспецифическое содержание может быть объяснено и с привлечением опыта других видов искусств. Именно это содержание оказывается общезначимым для всех людей. Оно и привлекает их в концертные залы, театры, обсуждается ими в подробностях и нюансах.

Вспоминая о любом сочинении, к примеру, Лунной сонате Л. Бетховена, слушатели-непрофессионалы не анализируют звуковые компоненты и технологию композитора. Они не говорят о тональном плане, особенностях гармонии, ритмики и т. д. Они говорят о своём эмоцио-

нальном состоянии, своём индивидуальном «пере-живании» музыкального произведения, т. е. делятся художественным образом, возникшим в их индивидуальном сознании. Так проявляет себя важнейшее свойство неспецифического содержания – его *направленность на людей, способствующее их коммуникации, объединению*. Сам процесс исполнения и восприятия музыки – уже сложная межвременная, а часто и межвековая коммуникация автора, исполнителя, слушателя. Её рассмотрению посвящена работа А. Шульца «Совместное сочинение и исполнение музыки. Исследование социального отношения».

В итоге понимание человеком содержания музыкального произведения оказывается *сложным, многоступенчатым процессом*, косвенно отражающим многослойную природу содержания музыкального произведения.

Задания к разделу 3

Определить специфическое и неспецифическое содержание в пьесах:

1. П. Чайковский Баркарола из цикла «Времена года»

2. Р. Шуман «Весёлый крестьянин» из Альбома для юношества

Глава 3. Слои содержания музыкального произведения

Первый слой содержания музыкального произведения и этап понимания его содержания – **слуховые ощущения**. Они вызывают первичные звуковые представления. Слуховые ощущения и представления зависят от национальной и индивидуальной культуры слушателя. Именно поэтому музыка других этносов, вызывающая непривычные слуховые ощущения, порой кажется некрасивой.



Музыкальный звук, тембры музыкальных инструментов – явления неприродные. Они создавались людьми на разных этапах культурного развития общества, отражая его потребности, вкусы и возможности. Барабан, свирель, рояль, синтезатор – любой инструмент – отражение эстетики и технологических мощностей своей эпохи. Звуки, тембры – материал для создания музыкального языка, но ещё не сам язык, так же как звуки-буквы, слоги тоже языком ещё не являющиеся.

Звуки-ноты, как звуки-буквы, индифферентны к любому значению. Но между нотой и буквой есть разница: нота более информативна, потому что имеет больше параметров – высоту, длительность, тембр. Это делает музыкальный язык сложнее вербального. Но оба языка, вербальный и музыкальный, связывают мышление понятийно-вербальное и образно-невербальное – «чистые смыслы», не имеющие словесного выражения.

Вербальный язык осваивается всеми людьми естественно, в процессе роста и взросления.



**Музыкальному языку надо учиться специально.
Им свободно владеют далеко не все.**



Первые слуховые ощущения только готовят, настраивают сознание слушателя на восприятие уже музыкального языка, который является посредником между мыслью и её звуковым выражением, закреплённым знаками-нотами.

Создание музыкального языка началось с осознания человеком звука, пока ещё не музыки. Оно прошло через этап **экмелики** – скользящего интонирования без точной фиксации высоты звуков, типичного для ранних форм фольклора.

Музыкальный язык, как и вербальный, исторически и национально вариативен. Но исходно его звуковой материал был общим для всех людей. Это подтверждается тем фактом, что до сих пор слои ощущений является для всех слушателей базисным, определяющим их дальнейшее отношение с музыкальным произведением. Если ощущения оказались для слушателя непривлекательными – контакт с произведением прерывается. Этот процесс одинаков и неизменен в любую историческую эпоху.

Второй, более глубокий слой содержания музыкального произведения – слои значения. Его освоение начинается с восприятия и *понимания интонации*. Музыкальная интонация – принадлежность музыки как вида искусства. Её связь с немusical миром очень слаба. В отличие от слова, она не встречается в обыденной реальности, т. к. является продуктом реальности художественной.

Интонация запоминает, типизирует и воплощает в звуке явления психофизической и социальной жизни. Цель интонации – закрепить и транслировать в звуке конкретные определённые смыслы. Поэтому она – итог комплексной телесной и рефлексивной деятельности – рациональной, культурной, художественной. Воспринимаясь большинством людей интуитивно, интонация не только обозначает, но и передаёт отношение человека к чему-либо, не называя сам предмет.

От периода довербальной коммуникации до нас дошла звуковая сигнальная система, базировавшаяся на четырёх интонационных архетипах:

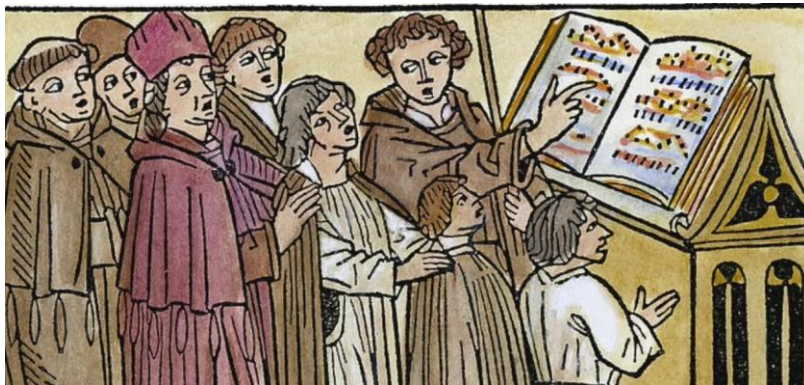
1. **восходящая кварта – сигнал-призыв**, обозначающий угрозу, требование мобилизации сил. Эта интонация до сегодняшнего дня определяет содержание образов героики и трагедии;



2. гаммаобразное движение – динамика телесно-мускульного движения без ощущения угрозы. Поступенное движение в подвижном темпе до сих пор определяется слушателями как образ действия, движения, активности;



3. **раскачка секунды, не связанная с моторикой тела.** Она отвлекает человека от его телесности и всего внешнего, помогает сосредоточиться и ориентирует его на образы медитативные, возвышенные, далёкие от бытовой повседневности;



4. **интонация опевания звука даже визуально повторяет ласковый жест.** Её цель – привлечение благоволения, любви и внимания к себе – сделала её отражением и транслятором лирики.

Серенада

Ф. Шуберт

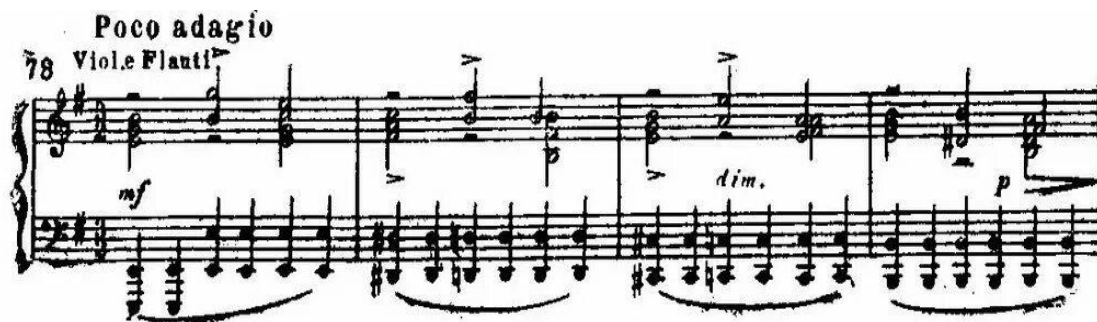


Природа этих и многих других ключевых для европейского музыкального языка интонаций физически бытийна. Интонации плача, стона, смеха, крика тоже имеют значение надындивидуальное. Опираясь на них, композиторы создают индивидуальные модификации знакомых всем интонаций, расширяя этим поля их значения.

Выделенные интонационные архетипы – явления неприродные. Они сложились в жизненной практике людей и контексте европейской культуры, сформировавшей свой интонационный код. Возможности его понимания человеком обеспечивают общество и культурная среда посредством воспитания и обучения.

Стремление композиторов существенно расширить арсенал интонаций общезначимых и общепонятных привело к появлению в их творческой практике интонаций семантических, превратившихся сегодня в стабильные содержательные знаки европейской музыкальной культуры. К ним относятся интонации риторических фигур церковной музыки Барокко:

– catabasis – хроматическое движение вниз, ассоциируется со смертью и уходом в могилу;



– anabasis – плавное поступенное движение вверх, символизирует воскресение;



– Lamento – нисходящая малая секунда, интонация плача Эти интонации-знаки обнаруживают своё содержание не только на слух, но и визуально. Однако сегодня их точное содержание «считывается» только слушателями, хорошо знакомыми с историей церковной музыки. Подавляющее большинство воспринимает их на уровне слуховых ощущений. Это доказывает, что восприятие и понимание содержания интонации-семантического знака, в отличие от понимания содержания интонаций архетипических, зависит от возможностей и установок сознания. Устойчивое значение интонация имеет только в контексте своей эпохи и культуры.



Кардинальное отличие архетипической интонации от интонации семантической – её нетождественность самой себе. Значение семантической интонации стабильно и неизменно. Значение архетипической интонации меняется от контекста. Кварта в ямбическом ритме от слабой к сильной доле указывает на героику. В хореическом ритме у романтиков – она же превращается в интонацию вопроса.

Формирование круга смыслонесущих интонаций в каждую культурную эпоху подобно процессу звукового кодирования информации, а их понимание – с её раскодированием, расшифровкой. Отсюда – трудности восприятия европейской музыки XVII–XVIII веков представителями восточных, африканских культур. Соответственно, европейцы также испытывают трудности понимания содержания музыки восточных и африканских культур.

Цель вербального, бытового языка – быть максимально понятным всем. Отсюда широкое использование в нём речевых шаблонов, штампов. Этот закон распространяется и на музыкальный язык шоу-бизнеса, массовой, бытовой музыки, где столь же широко используются звуковые шаблоны, клишированные интонации. Orus-музыка, не предназначенная для утилитарного применения, напротив, опирается на подчеркнута индивидуализированную интонацию.

Как и в языке вербальном, интонации музыкального языка исторически вариативны. Более того, музыкальный язык изменяется значительно быстрее, чем словесный. Со времен Пушкина русский литературный язык изменился лишь частично. Музыкальный язык со времени его современника Глинки изменился кардинально, хотя тенденции развития языка вербального и музыкального едины.

Третий слой содержания музыкального произведения – музыкальный **синтаксис**. Как синтаксис в грамматике он объединяет интонации, носители значений, в музыкальную речь, доносящую до слушателей конкретный общечеловеческий, **интертекстуальный** смысл. Как в грамматике литературного языка, музыкальный синтаксис управляет порядком изложения и сочетания интонаций.

Но различие речевого и музыкального синтаксиса в том, что грамматика словесная – это жёсткая система правил, обеспечивающая людям понимание языков и возможность их изучения.

Музыкальный язык – язык художественный. В художественном языке грамматика (синтаксис) становится фактором творческого мышления, допускающим радикальные изменения и обновления.

Синтаксис в музыкальном языке тоже оказывается явлением смыслообразующим, имеющим свою иерархию. На первом месте в ней стоит **жанр** как способ бытования музыки, определяющий её функцию в жизненном мире человека. Жанр – кардинальное явление музыкального искусства. Он связывает музыку с жизнью, поскольку всегда содержит слухо-моторные знаки типов движения.

Жанровые архетипы – песня, танец, марш – являются уровнем музыкального «коллективного бессознательного». На их основе выстроилась система европейской профессиональной музыки, начиная от хора до сложных циклических сочинений – сонаты, симфонии, концерта, оперы – рационально осмысливающих мир как систему.

Каждый музыкальный жанр, начиная со средневекового хора, имеет своё содержание. Игнорирование или незнание его слушателем делает музыкальное произведение для него «пустым», бессодержательным,

либо непонятным. Понимание содержания жанра помогает слушателю раскрыть заложенный композитором глубинный смысл музыкального произведения. Присутствие в песне А. Александрова «Священная война» ритма жанра сарабанды, воспринимаемый интуитивно, определяет её глубокий трагизм, серьёзность, огромную силу воздействия на слушателей, редкую для массовой песни. Линия нисходящих басов трагического жанра пассакалии в 1 части 14 сонаты Бетховена также указывает слушателю на её истинное содержание, далёкое от названия «Лунная», данного романтиком Рельштабом.

Знание «законов жанра» позволяет легко расшифровывать и интерпретировать лежащий ниже уровень значения. Чтобы сделать произведение максимально ёмким по содержанию, композиторы широко используют сложный жанровый синтез.

Музыкальная форма – архитектоника – второй элемент музыкального синтаксиса. Долгий исторический период, до XVII века, жанр и форма были неразделимы. Каждый жанр подразумевал свою форму и совпадал с ней. Так до сегодняшнего дня с XVII века существуют канон, рондо, фуга, в которых жанр и форма составляют нераздельное целое. Ориентация формы на жанр сохраняется до сих пор.

В отличие от жанра, музыкальная форма явление интрамузыкальное. Она – звуковой аналог движения мысли согласно правилам риторики. Развитие мысли подразумевает ряд этапов:

- тезис – чётко сформулированная мысль, которую надо доказать, что становится поводом к диалогу;
- антитезис – опровержение тезиса, вносящее конфликт;
- синтез – соединение в новое целое аргументов тезиса и антитезиса, подразумевающее эффект синергии.

В музыкальной форме звуковым аналогом мысли-тезиса становится музыкальная тема. Антитезис – новая тема с возможностью последующего синтеза.

Музыкальная форма – явление только художественное. Она, как и само музыкальное произведение, начинается и завершается вместе с художественной мыслью. Как и само музыкальное произведение – музыкальная форма имеет два способа бытия.

1 – форма-структура, абстрактная схема, организующая нотный текст, фиксируемая буквенными обозначениями и изучаемая на предмете «анализ музыкальных форм».

2 – форма-континуум, слитая с музыкальным произведением. Она решает проблему организации музыкального времени и показывает способ ощущения времени человеком определённого исторического периода.

Для слушателя музыкальная форма создаёт особое явление – quasi-время. Находясь в пределах своего исторического и реального времени, исполнитель и слушатель получают шанс прочувствовать любое «иное время», получить ментальный опыт жизни в нём. Музыкальная форма, до определённой степени, даёт слушателям иллюзию «владения временем» – особые, невербализуемые ощущения и информацию. В этом её специфический смысл.

Каждая историческая эпоха, выражая свой способ понимания и отношения к миру, создаёт свои музыкальные формы, воплощающие характерный для неё способ мышления, вытекающий из философской парадигмы эпохи:

- форма фуги – отражение принципов философского рационализма XVII века;

- сонатная форма – художественное выражение принципов диалектики классической немецкой философии;

- циклические формы концерта, сюиты – художественное отражение философского эмпиризма.

Музыкальная форма воспринимается целостно. В своём сознании человек одновременно может представить произведение целиком, а также «сворачивать и разворачивать» его во времени, представляя любые его фрагменты.

Музыкальная форма всегда «руководит» восприятием сочинения слушателем. Её структурная соразмерность оказывает гармонизирующее влияние на человека. Благодаря ей музыкальное произведение, наполненное трагическими эмоциями, вызывает у слушателей эстетическое наслаждение, позитивный итог.

Четвёртый слой содержания музыкального произведения приводит сознание слушателя к своему индивидуальному пониманию содержания произведения, созданию его феномена и, одновременно, к его коммуникации с феноменом этого сочинения, существующем в сознании множества людей и в интертексте культуры, выводящим сознание за пределы специфического содержания музыки.

На этом этапе в сознании слушателя происходит объединение специфического и неспецифического содержания произведения. Специфическое содержание – невербализируемая гармония прекрасного – это константа, величина постоянная.

Неспецифическое содержание музыкального произведения всегда вариативно. Оно – величина производная, обусловленная множеством причин, начиная от исполнительской трактовки и кончая культурным уровнем и музыкальным опытом слушателя. Выход слушателей к со-

держанию интертекста становится процессом, объединяющим автора, исполнителя, слушателя (см. схему).

Сближение в сознании слушателя специфического и неспецифического содержания приводит к сочетанию крайней субъективности с высокой степенью обобщения. Это связано с тем, что между звучанием музыкального произведения и его восприятием слушателем нет материального посредника – красочного слоя, или материала – мрамора, глины – как в живописи, архитектуре, скульптуре. Там, где содержание имеет реальное воплощение в материале, смысловой знаковый слой более доступен восприятию. Его понимание не допускает разночтений.

Во время звучания музыкального произведения нотный текст для слушателя «не существует». Он его не видит, а чаще всего и не знает. Он не ограничивает деятельность его сознания. Ограничения накладывает лишь заложенная композитором эстетическая категория – трагическое, комическое, прекрасное, безобразное и их варианты. Она определяет интертекстуальное содержание произведения. Это содержание преобладает над формой и жанром, определяя их контекст. В итоге слушатель воспринимает не просто марш, а в первую очередь эстетическую категорию трагического, героического или комического. В контексте избранной композитором категории марш будет воспринят слушателем как траурный, торжественный или шуточный.

История развития музыки показывает возрастание влияния на слушателя неспецифического содержания. С эпохи романтизма этот тип содержания стал осознанно планироваться композиторами, обратившимися к программной музыке и начавшими активно использовать жанровую, интонационную, тембровую семантику, направляющую сознание слушателя к предусмотренным им образам.

Задания к разделу 3.

1. Обнаружить и проанализировать слои содержания в пьесах из «Детского альбома» П. Чайковского:

1. Утренняя молитва

2. Марш деревянных солдатиков

3. Болезнь куклы

4. Похороны куклы

5. Баба Яга

2. Рассмотреть жанровые основы пьес и выход через них в интертекст:

Ф. Шопен ноктюрн до минор № 13



С. Рахманинов Концерт № 2 для ф-но с оркестром Главная партия

**Отличие традиционной музыки (народной песни)
от музыкального произведения (opus-музыки)**

1. Народная песня имеет только одну форму существования – интерпретацию-исполнение. У неё нет стабильной формы-текста.
2. Все варианты интерпретации равнозначны, являясь инвариантами.

Философы, разрабатывавшие теорию музыкального произведения



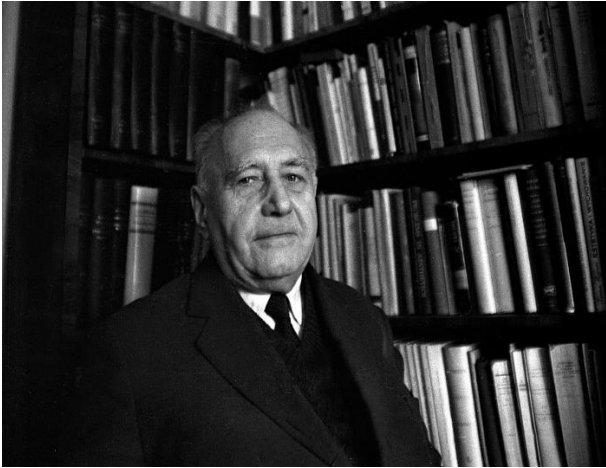
Николай Гартман – (*Nicolai Hartmann*) немецкий философ, эстетик. (1882 Рига – 1950 Гёттинген).

С 1903 по 1905 год учился в Санкт-Петербургском университете. В 1905 году переехал в Марбург (Германия), где занимался философией в Марбургском университете. В 1907 году получил докторскую степень. С 1909 года преподавал философию в Марбургском университете. Профессор философии Марбургского, Кёльнского, Берлинского, Гёттингенского университетов. Студентом Гартмана был поэт Борис Пастернак.

«Если предназначение человечества состоит в том, чтобы наполнять мир смыслом в свете общечеловеческих ценностей, то необходимо обратить внимание на то, как искусство придает смысл. В искусстве человечество достигает наиболее значимых результатов в наполнении мира смыслом. Придание смысла, которое приходит в человеческую жизнь через эстетические ценности, по сути своей заключается в убеждении, что ты стоишь лицом к лицу с чем-то, обладающим абсолютной внутренней ценностью, – с чем-то, ради чего стоит жить, независимо от того, каковы условия твоей жизни»

Список литературы

1. Гартман Н. Эстетика / Н. Гартман. – 2-е. – Киев: Ника-Центр, 2004. – 640 с.
2. Гартман Н. Систематическая философия в собственном изложении. (Пер. с нем. Ф. Вяккерера, В. Волжского) // Фауст и Заратустра. – СПб.: Азбука, 2001. – С. 207–274.
3. Гартман Н. Проблема духовного бытия. Исследования к обоснованию философии истории и наук о духе. – В кн.: Культурология. 20 век. М., 1995.



Роман Ингарден – польский философ, эстетик (1893, Краков – 1970 Краков).

Изучал философию и математику в Львовском и Геттингенском университетах. В Польше преподавал в гимназиях Люблина, Варшавы, Торуня. Был профессором Львовского, Ягеллонского университета в Кракове.

Перевел на польский язык ряд философских трудов, в том числе «Критику чисто разума» Иммануила Канта. Был членом Польской академии наук.

Преимущественно исследовал эстетическую проблематику, о чём свидетельствуют главный труд его жизни, «Эстетические исследования» («*Studia z estetyki*») в трех томах, в котором он разработал наиболее важные и актуальные вопросы современной эстетической мысли, искусствознания.

«Вынесение суждений об эстетическом предмете (или о произведении искусства) – акт интеллектуальный, происходящий уже после эстетического переживания. Но эстетическое переживание, являющееся формой эстетического опыта, может послужить основой для суждения и образования некоего знания, хотя само непосредственно его дать не может».

Список литературы

1. Ингарден Р. Исследования по эстетике / Р. Ингарден. – Москва: Издательство иностранной литературы, 1962. – 572 с.





Холопова Валентина Николаевна – музыковед, профессор Московской консерватории, доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ, признанный лидер научно-педагогического направления, изучающего музыкальное содержание. (1935 Рязань – 2025 Москва).

Рассматривала само понятие музыки в его историческом, эстетическом, философском, религиозном, математическом ракурсах.

«...эмоциональный слух появляется и развивается как в человеческом общении, так и в общении с музыкой. Думаю, он возникает даже до нашего рождения. Но в общении с музыкой он обретает особое свойство – окрашенность красотой. Надо искать новые методы анализа музыки – такие, которые нужны исполнителям. Я много лет думала, пока просто не назвала предмет теорией музыкального содержания. Была форма, а теперь будет и содержание – вот две категории, которые всем известны».

Список литературы

1. Холопова В. Музыка как вид искусства / В. Холопова. Ч. 1–2. Москва: НТЦ Консерватория, 1994. - 2-е изд. – 261 с.
2. Холопова В. Область бессознательного в восприятии музыкального содержания / В. Холопова. – Москва: Прест, 2002. – 24 с.
3. Холопова В. Музыкальное содержание / В. Холопова, Н. В. Бойцова, Е. М. Акишина. Методическое пособие для педагогов детских музыкальных школ и детских школ искусств. – Москва: Научно-методический центр по художественному образованию при Министерстве культуры РФ, 2005. – 67 с.
4. Холопова В. Музыкальные эмоции / В. Холопова. Пособие для музыкальных вузов и вузов искусств. – Москва, 2010. – 175 с.





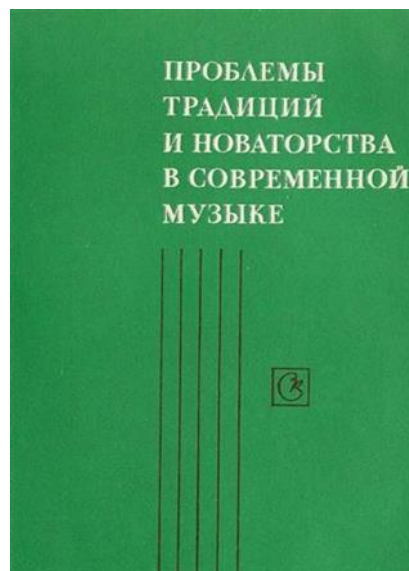
Холопов Юрий Николаевич – музыковед и педагог, создатель нового учения о гармонии. Доктор искусствоведения, профессор, засл. деятель искусств РФ. (1932 Рязань – 2003 Москва).

Основные области научных исследований: теория и история гармонии, теория музыкальной формы, история музыкальной науки в диапазоне от Аристоксена до Мещанинова.

«Главная, подлинная идея музыкознания – понять все этапы развития музыки как целого, ощутить и представить закономерности музыкального искусства как духовной опоры человека как отзвука изначального Творения».

Список литературы

1. Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // сборник «Проблемы традиции и новаторства в современной музыке». – Москва: Советский композитор, 1982. – С. 52–104.





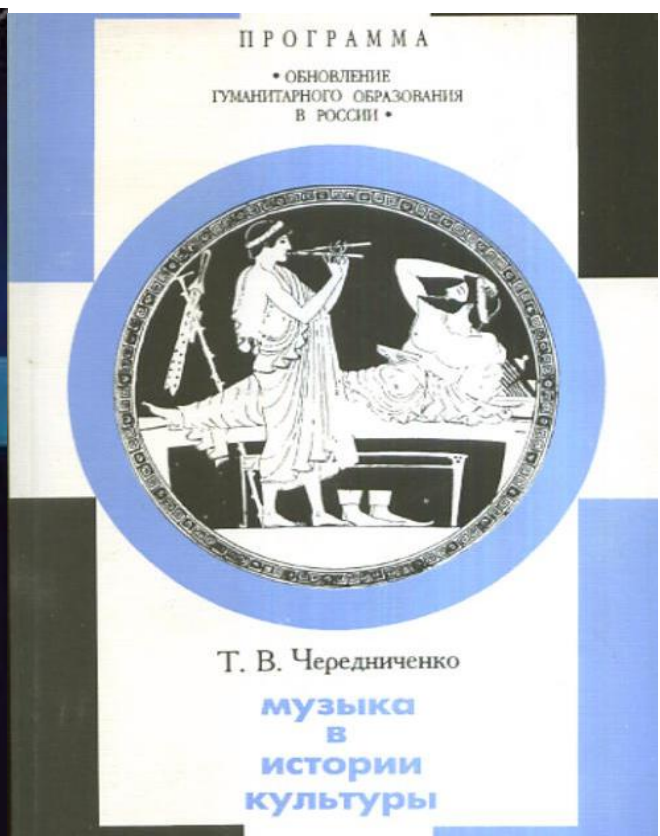
Татьяна Васильевна Чередниченко – российский музыковед, культуролог, критик, журналистка. Доктор искусствоведения. (1955–2003 Москва).

В своих работах рассматривала историю музыки как неотъемлемую часть общей истории культуры, анализируя её в широком философском, религиозном и социальном контексте. Т. Чередниченко стремилась минимизировать использование специальной терминологии, чтобы раскрыть связи музыки с общественным самосознанием.

«Когда музыку все «понимали», она не была языком, т. е. системой «знак – денотат – концепт». Хотя смыслом при этом была (ведь смысл – как, например, «смысл жизни» – существует не обязательно в виде языковой данности). Другими словами: музыка была (и некоторые ее типы сейчас остаются) не понятийной, а бытийной. Ее задача состояла не в том, чтобы означать, а том, чтобы быть (недаром в архаической музыке столь сильны биогенные факторы; музыка, так же как мифопространство, есть символический слепок человеческого тела). Зато с XVIII века музыка впадает в жажду означать и благодаря этому значить: она поначалу показывает, потом рассказывает, затем ораторствует, и, наконец, агитирует и пропагандирует. Она становится понятийным искусством и в этом качестве постепенно вырождается в культуру слоганов. Тут (момент наступил в 1970-х или несколько ранее) она расслаивается. Часть опус-музыки дрейфует дальше к слоганам и стимулируемым ими финансовым потокам, а часть пытается найти способы вернуться в бытийное состояние. Выдающийся филолог и историк, один из последних учеников Гегеля Иоганн Густав Дройзен полагал, что «только музыка непосредственно выражает истину времени», тогда как все остальные свидетельства эпохи – результат толкований, автоматически притягиваемых словами к историческим фактам».

Список литературы

1. Чередниченко Т. В. Музыка в истории культуры / Т. В. Чередниченко. Монография. В двух томах. Долгопрудный, «Аллегро-пресс», 1994 (2-е изд.: Бишкек: «Фонд Сорос –Кыргызстан». – 344 с.
2. Чередниченко Т. В. Музыкальный запас / Т. В. Чередниченко 1970-е. Проблемы. Портреты. Случаи. Москва: «Издательство НЛО», 2001. – 150 с.



Глоссарий к теме

Жанр музыкальный (франц. genre, от лат. genus род, вид) многозначное понятие, характеризующее исторически сложившиеся роды и виды муз. произведений в связи с их происхождением и жизненным назначением, способом и условиями (местом) исполнения и восприятия ...

Музыкальная энциклопедия

Жанр (фр. genre – род, вид, тип) – понятие, обозначающее разновидность музыкального произведения, определяемую по различным признакам: способу бытования, предназначению, функции, содержанию, структуре, исполнительскому составу.

Словарь музыкальных терминов

Жанр – вид музыкального произведения с определённым содержанием, назначением и типом исполнения. Специфические признаки жанра – определённое сочетание выразительных средств: тип мелодии, тип аккомпанемента, ритм, темп.

Первичные жанры – песня, танец, марш, сигнал - связаны с бытом людей, жизненной практикой, не преследуют цель эстетического наслаждения.

Вторичные жанры – жанры профессиональной музыки: симфония, опера, балет, сюита, концерт, оратория, кантата. Адресованы эстетическому чувству людей. Не имеют практической, прагматической пользы.

Инвариант

1. Величина, остающаяся неизменной при любых преобразованиях.
2. В языкознании: единица, заключающая в себе все основные признаки своих конкретных реализаций.

Толковый словарь Ожегова. С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова

Интертекстуальность

1. Существование текста в другом тексте, в культурном контексте, функционирование текста в сложном дискурсе, связи и отношения текста с другими текстами в той или иной культуре.

2. Текстовая категория, отражающая соотнесенность одного текста с другими, диалогическое взаимодействие текстов в процессе их функционирования, обеспечивающее приращение смысла произведения.

Новый словарь методических терминов и понятий

Интрамузыкальное (специфическое) содержание – транслируемое только средствами музыки.

Экстрамузыкальное (неспецифическое) содержание – внемusical, не относящееся к музыке;

extra-musical plot – внемusical содержание.

English-Russian dictionary of musical terminology > extra-musical

Синтаксис Раздел грамматики, наука о законах соединения слов и о строении предложений.

Толковый словарь Ожегова

Экмелика – тип системы, где звуки не имеют определенной точно фиксированной высоты.

Словарь музыковедческих терминов и понятий Д. Шмельгин

Схема слоёв содержания музыкального произведения



СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев, Б. В. О ближайших задачах социологии музыки / Б. В. Асафьев // Музыка средневекового города / Г. И. Мозер; пер. с нем. под ред. и с предисловием Б. В. Асафьева. – Ленинград: Тритон, 1927. – С. 7–20.
2. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – 2-е изд. – Москва: Художественная литература, 1990. – 543 с.
3. Бычков, В. В. Эстетика Аврелия Августина / В. В. Бычков. – Москва: Искусство, 1984. – 264 с.
4. Гайденок, П. П. Коллизии возрожденческого титанизма / П. П. Гайденок // Вопросы литературы. – 1980. – № 3. – С. 268–277.
5. Гилберт, К. Э. История эстетики / К. Э. Гилберт, Г. Кун; пер. с англ. В. В. Кузнецова, И. С. Тихомировой. – Москва: Издательство иностранной литературы, 1960. – 653 с.
6. Гомбрих, Э. История искусства / Э. Гомбрих; пер. с англ. В. А. Крючковой, М. И. Майской. – Москва: АСТ, 1998. – 688 с.
7. Горфункель, А. Х. Джордано Бруно / А. Х. Горфункель. – Москва: Мысль, 1965. – 206 с.
8. Горячева, Т. А. О бытии эстетических категорий в музыке / Т. А. Горячева // Наука Удмуртии. – 2006. – № 3. – С. 182–192.
9. Горячева, Т. А. О бытии эстетических категорий в музыке: от средневековья до барокко / Т. А. Горячева // Альманах кафедры этики и эстетики / Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербургское философское общество. – Санкт-Петербург: Роза мира, 2006. – № 1. – С. 131–142.
10. Грицанов, А. А. Аполлоновское и дионисийское / А. А. Грицанов // История философии: энциклопедия / сост. и гл. науч. ред. А. А. Грицанов. – Минск: Интерпрессервис: Книжный Дом, 2002. – С. 51–53.
11. Гуревич, А. Я. Популярное богословие и народная религиозность Средних веков / А. Я. Гуревич // Из истории культуры Средних веков и Возрождения / Академия наук СССР, Институт всеобщей истории; отв. редактор В. А. Чиколини. – Москва: Наука, 1976. – С. 65–91.
12. Ключев, А. С. Музыка. Философия. Синергетика: сборник / А. С. Ключев. – Санкт-Петербург: Астерион, 2012. – 121 с.
13. Ключев, А. С. Музыка как модель мироздания / А. С. Ключев // Мысль: ежегодник Санкт-Петербургского философского общества. – 2000. – № 4. – С. 134–144.

14. Ле Гофф, Ж. Цивилизация средневекового Запада / Ж. Ле Гофф; пер. с фр. под общ. ред. В. А. Бабинцева. – Екатеринбург: У-Фактория, 2005. – 560 с.
15. Лебедев, С. Н. Грокейо и Аристотель. Философские предпосылки трактата Иоанна де Грокейо «О музыке» / С. Н. Лебедев // Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения: материалы музыковедческого конгресса. – Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 1989. – С. 253–262.
16. Лосев А. Ф. Античная музыкальная эстетика: памятники музыкально-эстетической мысли / А. Ф. Лосев. – Москва: Государственное музыкальное издательство, 1960. – 304 с.
17. Лосев, А. Ф. Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. – Москва: Мысль, 1998. – 750 с.
18. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. – Москва: Музыка, 1966. – 574 с.
19. Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Фридрих Ницше; пер. с нем. Г. А. Рачинского. – Санкт-Петербург: Азбука: Азбука-аттикус, 2012. – 219 с.
20. Сапонов, М. А. Менестрели: книга о музыке средневековой Европы / М. А. Сапонов. – Москва: Классика-XXI, 2004. – 399 с.
21. Философия: энциклопедический словарь / ред. А. А. Ивина. – Москва: Гардарики, 2004. – 1071 с.
22. Чередниченко, Т. В. Музыка в истории культуры: курс лекций для студентов-немузыкантов, а также для всех, кто интересуется музыкальным искусством / Т. В. Чередниченко. – Выпуск 1. – Долгопрудный: Аллегро-Пресс, 1994. – 215 с.
23. Шестаков, В. П. История музыкальной эстетики: от античности до наших дней / В. П. Шестаков. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Москва: ЛКИ, 2010. – 448 с.
24. Шестаков, В. П. Музыкальная эстетика Средневековья и Возрождения / В. П. Шестаков // Эстетика Ренессанса: антология: в 2 томах / составитель В. П. Шестаков. – Москва: Искусство, 1981. – Т. 1. – С. 13–35.

Содержание

ПРЕДИСЛОВИЕ	3
ВВЕДЕНИЕ	4
РАЗДЕЛ I. ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКА	6
Глава 1. Философия музыки как наука	6
Глава 2. Музыка в мировоззрении древнего мира. Античная Греция.....	12
Глава 3. Двуликое Средневековье: звучащая теология – «играние»	25
Глава 4. Вселенная музыкального Ренессанса.....	44
РАЗДЕЛ II. МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ И ФОРМЫ ЕГО СУЩЕСТВОВАНИЯ	68
Глава 1. Что такое музыкальное произведение?	68
Глава 2. Структура содержания музыкального произведения	70
Глава 3. Слои содержания музыкального произведения	73
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	95

ОПИСАНИЕ ФУНКЦИОНАЛЬНОСТИ ИЗДАНИЯ:

Интерфейс электронного издания (в формате pdf) можно условно разделить на 2 части.

Левая навигационная часть (закладки) включает в себя содержание книги с возможностью перехода к тексту соответствующей главы по левому щелчку компьютерной мыши.

Центральная часть отображает содержание текущего раздела. В тексте могут использоваться ссылки, позволяющие более подробно раскрыть содержание некоторых понятий.

МИНИМАЛЬНЫЕ СИСТЕМНЫЕ ТРЕБОВАНИЯ:

Celeron 1600 Mhz; 128 Мб RAM; Windows XP/7/8 и выше; 8x DVD-ROM; разрешение экрана 1024×768 или выше; программа для просмотра pdf.

СВЕДЕНИЯ О ЛИЦАХ, ОСУЩЕСТВЛЯВШИХ ТЕХНИЧЕСКУЮ ОБРАБОТКУ И ПОДГОТОВКУ МАТЕРИАЛОВ:

Оформление электронного издания : Издательский центр «Удмуртский университет».

Компьютерная верстка: Т.В. Опарина

Авторская редакция.

Подписано к использованию 06.05.2026

Объем электронного издания 5 Мб, тираж 10 экз.

Издательский центр «Удмуртский университет»
426034, г. Ижевск, ул. Ломоносова, д. 4Б, каб. 021

Тел. : +7(3412)263-751 E-mail: editorial@udsu.ru
