

ВОСТОЧНАЯ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ ТРАДИЦИИ ФИЛОСОФСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ МУЗЫКИ (исторический обзор)

АНОТАЦІЯ

Стаття присвячена порівнянню філософських традицій осмислення музики, що існують в рамках східної та західноєвропейської культури. Виділяються загальні ідеї розуміння музики як соціального феномена, як вираження світу людських емоцій. Але, в той же час, підкреслюється своєрідність концепцій інтерпретації музичного звуку, мелодії, гармонії, а також сутності музичного феномена в цілому.

Ключові слова: музика, філософія, Китай, Індія, західноєвропейська культура.

АННОТАЦИЯ

Данная статья посвящена сопоставлению философских традиций осмысления музыки, существующих в рамках восточной и западноевропейской культуры. Выделяются общие идеи понимания музыки как социального феномена, как выражения мира человеческих эмоций. Но, в то же время, подчёркивается своеобразие концепций интерпретации музыкального звука, мелодии, гармонии, а также сущности музыкального феномена в целом.

Ключевые слова: музыка, философия, Китай, Индия, западноевропейская культура.

SUMMARY

This article is devoted to the comparison of philosophical traditions of comprehension of music existing within the framework of Eastern and Western European culture. The general ideas of understanding music as a social phenomenon, as an expression of the world of human emotions, are singled out. But, at the same time, the originality of the concepts of interpretation of musical sound, melody, harmony, as well as the essence of the musical phenomenon as a whole, is underlined.

Keywords: music, philosophy, China, India, Western European culture.

Рассматривая восточную музыкальную традицию следует отметить, что в отличие от западноевропейской музыки, на протяжении своего исторического развития она не претерпела столь существенных изменений.

Музыка Индии и Китая по своему звучанию существенно отличается от европейской. Отличается настолько, что, зачастую, европейскому слушателю приходится совершать значительные усилия для того, чтобы в совокупности тонов отличить некую «музыкальную мысль». К примеру, несмотря на то, что индийская музыка является мелодической системой, и для европейской музыки присуще доминирование отдельной мелодии, однако эти мелодии являются абсолютно различными музыкальными феноменами. Что касается философского осмысления, концепции Индии и Китая во многом пересекаются с европейски-

ми подходами, однако акценты расставлены по-разному.

Восточная музыка, также как и европейская, является социально обусловленной. Причём, если для европейской музыки актуальность этого утверждения менялась на протяжении эпох, то для восточной музыки она остаётся практически неизменной. Например, социальная значимость музыки была бесспорной во времена Античности. В более поздние эпохи музыка постепенно отделяется от общества, и уже в XVIII веке становится самостоятельным феноменом, не содержащим некоего социального подтекста.

«Китайская музыка – одна из древнейших в мировой музыкальной культуре» [5, с. 807]. Истоки её заложены в ритуальном пении и танце. Такого рода музыкальная культура достигла своего расцвета во II-I тысячелетии до

н. э. Изначально китайская музыка была тесно связана с философской традицией и социальной жизнью. По словам В. Дж. Балтзела, наука о музыке развилась очень рано и заняла важное место в китайской философии. Уже в III-II тысячелетии до н. э. существовало множество музыкальных трактатов [9, с. 25]. В результате выработалась довольно стройная система, которая развивалась и усовершенствовалась на протяжении столетий, но в сущности своей осталась неизменной.

«В древних текстах слово «юэ» (музыка) означало всю ритмически организованную, праздничную сферу жизни, выражало широкое синтетическое понятие, включающее в себя поэзию, танец, живопись, архитектуру, общий ритуал и даже сервировку стола. Таким образом, музыка была связана с различными сторонами жизни и деятельности человека» [5, с. 808]. «Некоторые историки считают, что термин «юэ» ... по своему содержанию равнялся термину «ле» – радость – и обозначал всё то, что доставляло наслаждение человеку» [6, с. 140].

Однако, в VI-V веках до н. э. целостное музыкальное творчество стало распадаться на составляющие. В итоге, песенное и музыкальное творчество стали самостоятельным искусством, и в период развития конфуцианства музыка заняла важное место в общественной жизни. «Основные категории доктрины Конфуция «Ли» – ритуал и «Жень» – гуманность ... находили проявление в музыке» [5, с. 808]. С точки зрения древнекитайской философии, музыка имела чисто практический характер. «Конфуций утверждал, что прекрасная музыка способствует истинному государственному устройству, именно поэтому она обладает строго определённой структурой» [5, с. 808]. Нарушения музыкальной системы могли повлечь за собой разного рода бедствия. В легендах VI-III веков до н. э. рассказывается о воздействии музыки на природу. Считалось, что с помощью музыки можно повлиять на те или иные природные явления, поскольку она несёт в себе закодированную информацию о структуре мира [3, с. 83].

Напротив, музыкальная культура Древней Индии направлена в большей степени на внутренний мир человека, через призму которого рассматриваются все остальные отношения и связи с окружающим миром. В индий-

ских мифах музыка толковалась как средство достижения освобождения, и как способ магического воздействия на природу.

Этическая составляющая музыкального феномена рассматривалась и в европейской и в восточных традициях. Для древнекитайской философской мысли связь музыки с моральной жизнью человека является несомненной. «Во многих преданиях характеристика высокоморальных, добродетельных правителей очень часто сопровождается ссылками на их занятия музыкой. Это является обязательным признаком их высоких моральных достоинств» [6, с. 140]. «Так, истоком добродетели мифического правителя Шуня считалась совершенная игра на цине. Существовала даже специальная придворная должность – дасыюэ, который ведал исполнением музыки» [5, с. 808-809]. А «вопросам установления точного строя придавалось государственное значение. Реформы в этой области производились путём государственных декретов» [1, с. 57].

Конфуцианская традиция занималась проблемой воздействия музыки на нравы и обычаи народов, проблемой применения музыки в управлении государством. Для представителей данной традиции музыка была тесно связана с социальной гармонией. А поскольку конфуцианство стало официальной религией Китая, то и данный подход к музыке занял основное место в мировоззрении древнекитайского народа. Музыка мыслилась как неотделимая от ритуала [7, с. 159]. «Для изменения нравов и обычаев нет ничего прекраснее музыки ...», – говорил Конфуций [6, с. 145]. Музыка должна служить средством укрепления власти. «... Без соответственного развития норм поведения и музыки невозможно осуществлять управление» [6, с. 146]. В «Юэцзи» («Каноническая книга о музыке») подробно рассматривается вопрос об эмоциональном влиянии музыки. Устанавливается соответствие между состояниями души и определёнными звуками. Печаль, к примеру, передавалась резким, замирающим звуком; радость – внезапным, раскатистым; гнев – грубым и свирепым; почтительность – открытым и отчётливым; любовь – гармоничным, мягким [6, с. 146]. Стоит отметить, что соотношение чувств и звуков в древнекитайской философской мысли несколько отличается от европейской традиции, положения которой нам

кажутся очевидными. А такое состояние души, как почительность, и вовсе не встречается в западной философии музыки.

Считается, что правители Древнего Китая создавали музыку для того, чтобы научить народ мере во всём и исправить нравы. Музыка является прекрасной, если она способствует развитию лучших качеств человека. Благодаря ей «каждая вещь идёт своим путём и не сбивается» [6, с. 148].

Противоположный взгляд на музыку выражал Мо-цзы. Моисты одобряли только то, что приносит пользу. Они считали, что правитель, занимающийся музыкой, а не управлением, приносит народу вред. Потому музыка считалась бесполезным и вредным занятием. Даосизм так же вступал в полемику с теорией конфуцианства, отвергая эмоциональное воздействие музыки. Большое внимание даосы уделяли космологическому значению музыки. Совершенной считалась только та музыка, которая отображает мир и природу, и понять её может лишь мудрец. Музыка, с точки зрения даосизма, – это наилучшее средство для достижения совершенства.

Наиболее ранним в индийской философской традиции сочинением на тему соотношения музыки и внутреннего мира человека является «Гиталанкара». Оно относится к I веку до н. э. и знаменует переход от мифологического описания музыки к «попыткам объяснить, почему и каким образом музыка воздействует на человека» [6, с. 36], на его эмоциональный мир. «В философском плане звук отождествляется с божественным абсолютным духом Брахманом...» [6, с. 44]. Звук в физическом проявлении считается сущностью мира. Благодаря ему происходит общение между людьми, а, значит, звук регулирует жизнь человеческого общества.

Индийская философия также интересовалась эстетическими проблемами музыки. Наибольший интерес к эстетике музыки проявляла шиваистская школа Трика. Самый известный её представитель Абхинавагунта жил в X веке. Следует отметить, что в индийской философии музыка и речь были тесно связаны друг с другом, и понимались как ветви одного и того же изначального процесса порождения и формирования звука. Музыкальный звук и слово рассматривались как проявления единой сущности. «Слово рождает осознание

того или иного объекта, музыкальное произведение возбуждает у слушателей специфическое состояние ума, которое определяется как высшее наслаждение, или блаженство» [6, с. 58]. Абхинавагунта также строит свою теорию на основе концепции этапов формирования речи. В результате вокальная музыка признаётся наиболее значимой и понимается как непосредственное выражение сознания человека и средство самопознания, «наиболее быстрый путь к обретению высшего сознания» [6, с. 42]. Инструментальная музыка находится на более низком уровне. Слушая музыку, человек отождествляет себя с ней и тем самым обретает свободу и высшее блаженство. Вокальная музыка воплощает звук сам по себе, звук как таковой. Инструментальная – является лишь его проявлением.

Абхинавагунта рассматривает также и эмоциональную составляющую музыкального процесса. Термином «*rasa*» он обозначает эмоциональное состояние человека. Дословно «*rasa*» означает вкус, который воспринимается человеком, когда он слушает музыку, и который соответствует одному из восьми чувств. «*Rasa*» ассоциируется также с определённым цветом, небесными телами, элементами, божеством. Соответствие цветов Абхинавагунта объясняет, ссылаясь на цвет лица человека, выражающего некую эмоцию. Хотя, скорее всего, истинные причины такого рода толкований были утеряны.

Абхинавагунта говорит о том, что произведение искусства не может выражать эмоцию иначе, как возбуждая её, ибо познание чувства происходит посредством переживания его. «Это не чувство субъекта, а чувство само по себе. И как таковое оно становится объектом внушения, которое имеет своим результатом наслаждение. Поэтому даже чувство страха, печали и так далее, в обычных формах восприятия доставляющее страдание, в эстетическом переживании есть блаженство» [6, с. 44].

Вопрос о том, что выражает музыка становится весьма актуальным на определённом этапе развития европейского музыкального познания. В наибольшей степени эта проблема относится к чистой инструментальной музыке, но уже в эпоху Возрождения начала развиваться концепция выражения внутреннего мира человека в музыкальной форме. В эпоху Нового времени и эпоху Просвещения музыка

начинає розумітися як якийсь мовний код. С цього моменту увага до проблеми семантики музики тільки посилюється, і, на даний час, можна сказати, що це один з основних питань філософії музики. Втім, якщо для індійської і китайської філософії музики відповідність між музичальною формою і її змістом є заздалегідь і достатньо чітко визначеною (як, втім, і для європейської музики більш ранніх епох), то для сучасної філософії музики, заснованої на західній традиції, даної відповідності не існує, і доводиться шукати шляхи до встановлення подібного роду зв'язків.

Суттєву увагу в межах східної традиції приділялося також питанням походження музики і її будови. Збірка текстів Люй Бузюя «Люйши чуньцю» III століття до н. е. розкриває космологічний підхід в філософії музики Стародавнього Китаю. «Космічний процес, яким він представлений в «Люйши чуньцю», – пише Г. А. Ткаченко, – невіддільний від первозвуку, супроводжує формування неба і землі, виникнення космосу з хаосу. При цьому звук, або звуки, народжуються в самий момент космогенезу, а потім супутують кожному новому циклу космічного часу, одразу гармонічні, – це музика» [7, с. 40]. Весь світ володіє звучанням, і це звучання гармонічне. Сюнь-цзы каже: «Суть людини, тембр його голосу, поведінка – все це проявляється в музиці. Тому людина не може обходитися без музики» [6, с. 177].

В творі «Брихаддеші» (VII століття) викладена розгорнута теорія і філософія музики Стародавньої Індії. Автор Матанга висловлює думку про природу звуку, розглядаючи філософський, фізичний і музичальний аспекти. Він каже про «якусь абстрактну звуковещність (nada), що лежить за фізичним проявом звуку, яка характеризується як божественна сила і вище лоно, породивше весь світ» [6, с. 36]. Варто зазначити, що «в міфологічній і релігійній думці, наприклад в Ведах, звук і тон грали фундаментальну космологічно-генеративну роль...» [10, с. 5]. Цей абсолютний звук, еволюціонує, перетворюється в «бінду». «Бінду» буквально означає «точка» (непосередня причина матеріального звуку). На наступній стадії еволюції з'являється чисте звучання (nada),

а потім фонемні коди і так далі, тобто «мова» [6, с. 36]. Таким чином, автор розглядає світ як звучущий цілий. «Весь світ, що складається з неживих предметів і живих істот, наповнений звуком, який, однак, розділяється на проявлений і непроявлений», – каже Матанга [6, с. 37]. Це розділення зберігається і у наступних авторів. Непроявлений звук – це звучання субстанції, яку неможливо чути людським вухом. Її чути тільки йогі і Боги. Проявлений звук – це музика, яка наповнює весь світ і викликає відгук в природі.

Подібні учення можна знайти і у Стародавніх авторів: Платона і Піфагора. Хоча, для європейської музичально-теоретичної думки більш пізніх епох подібні питання втрачають свою значущість. Увага поступово зсувається в бік будови музики як якоїсь даності в сприйнятті людини. Питання про природу самого явища практично не виникає.

Унікальним пам'ятником музичальної думки Стародавнього Китаю є збірка «Книга Песен», з'явившись в VI столітті до н. е. і складена з пісень і гімнів, автором якої вважають Конфуція. Нотні записи не збереглися, але вчені встановили, що наряду з пентатонікою, деякі пісні включали додаткову ступінь звукоряду, найвищою, наближаючи до дорійської і лідійської лади, поширеної в Стародавній Греції. В «Книзі Песен» також згадується більш двадцяти п'яти музичальних інструментів. Що стосується теоретичних музичальних побудов, то в Стародавньому Китаї існувала достатньо розроблена система, яку зберегли і до нашого часу. Ця музичальна система носить назву Люй-люй. Її винахідником прийнято вважати міфічного правителя Хуан-ди. В основі Люй-люй лежить дванадцятиступінчастий звукоряд. Він був сформульований з дванадцяти бамбукових трубок, кожна з яких в 1½ рази більше попередньої. Трубки розташовані таким чином, що утворюється квінтовий звукоряд. Крім того, звуки Люй-люй мають символічний характер. «...Непарні звуки втілюють світлі, активні сили неба – Ян; парні – темні, пасивні сили землі – Инь; всі разом вони виражали дванадцять місяців в році і годин в сутках» [5, с. 809]. Таким чином, система

Люй-люй состояла из двенадцати хроматических полутонов. На протяжении двух тысячелетий теоретики музыки продолжали совершенствовать эту систему. Во II-I веках до н. э. Сыма-цзянь осуществил попытку темперации строя, но решил эту задачу музыкальный теоретик Чэн-тянь (370-477 г. до н. э.) Таким образом, древнекитайским теоретикам задолго до Пифагора были известны математические соотношения тонов, которые легли в основание европейской музыкальной системы [8, с. 19].

К VII веку до н. э. в результате развития интонационности в китайском языке в системе Люй-люй выделили пять основных тонов, которые и образовали знаменитый пентатонический звукоряд китайской музыки. Каждая ступень этого звукоряда, в независимости от того, с какого звука он начинался, имела определённое символическое значение: 1-я – гунн – дворец; 2-я – шан – беседа, совет; 3-я – цзюе – рог; 4-я – чжи – проявление; 5-я – юй – крылья. В социальной интерпретации ступени от первой до пятой значили соответственно правителя, чиновников, народ, деяния и объекты. Трактат I века до н. э. «Гуань-цзы» содержит числовые определения тонов. Первый тон соответствует священному числу 81 (число неба) [5, с. 809].

В V-III веках до н. э. к пентатонике были присоединены два дополнительных звука, но они не имели самостоятельного значения. Пентатоника с дополнительными интервалами соответствовала древнегреческому лидийскому ладу. В XIII-XIV веках семиступенная гамма стала весьма распространённой. Она была аналогична по своей структуре европейскому мажору, но получила самостоятельное развитие. Гармония в китайской музыке занимает второстепенное место. Аккорды строятся по другим принципам, нежели в западноевропейской традиции (в состав аккорда входит тон, его октава, кварта или квинта), и не имеют определённой ладотональной окраски, без которой мы не можем представить нашу музыку. Основное внимание уделяется мелодии.

Что касается нотации древнекитайской музыки, то она представляла собой систему иероглифических знаков, расположенных в вертикальных колонках. Эти знаки не несли информацию о длительности звука. Ритм так же мог изменяться произвольно.

Индийская музыка насчитывает семь

основных ступеней звукоряда – свар. Свары связаны с количеством планет, мифическими островами земли, числом великих мудрецов, числом знаменитых мифических родов, поскольку считается, что каждый из этих звуков был произведён на одном из семи островов, в одном из семи родов и так далее.

Октава в индийской музыке делится на двадцать два наименьших звука, доступных для слуха – шрути. Дискуссия о соотношении шрути и свар долгое время занимала умы теоретиков индийской музыки.

Индийская музыка, по словам Бимгарде Чайтанья Дева, «является также крупнейшей мелодической системой, и (что необходимо особенно подчеркнуть) сохраняет это своё основное качество по сей день в противоположность, к примеру, европейской музыкальной культуре, в которой господствующая на ранних ступенях её развития монодия сменилась (в результате длительного музыкально-исторического процесса) существующей ныне гармонической системой» [2, с. 41].

Основным элементом музыкальной структуры любого произведения индийской музыки является «рага». «Рага» представляет собой набор мелодических структур, форм и моделей, лежащих в основе всевозможных вариаций, которые собственно и являются музыкальными произведениями индийской музыки. Ритмическая организация носит название «тала». «Главной и наиболее существенной особенностью, присущей индийской музыке, является горизонтальное развёртывание одноголосной линии... Так как мелодическая линия одноголосна, то важным становится развёртывание во времени звуковых формул, и этот процесс формирует напевы и ритмы. В течение многих веков эти напевы и ритмы, получив свою «грамматику», упорядочились и стали, таким образом, рагой и тала» [2, с. 45].

«Неотъемлемой частью характеристики раги является её эмоциональное значение, которое обязательно указывается наряду с другими элементами её структуры...» [6, с. 54]. Таким образом, музыкальное произведение призвано выражать одну эмоцию и возбуждать её в сознании слушателя. «...Западная композиция, – пишет Рави Шанкар, – может базироваться на множестве настроений и соответствующих тональных оттенков, часто остро контрастирующих; индийская мелодия

от начала до конца зиждется только на одном конкретном настроении или эмоции, которая развивается, тщательно разрабатывается. В результате этого возникает эффект эмоционального насыщения, гипнотический и часто просто магический» [4, с. 307].

Ассоциативная связь раги и определённой эмоции со временем приобретала устойчивый характер. Рага становилась знаком, символом той или иной эмоции. Анандавардхана (IX век) рассматривает музыку как систему знаков, аналогичную языку, отмечая, «что в языке звук (слово) сообщает знание о том или ином объекте, а в музыке звук является средством сообщения эмоции» [6, с. 62]. Музыка в Индии всегда рассматривалась как акустическая форма, которая обозначает множество природных и культурных явлений [11, с. 1].

«Музыка, будучи общественным явлением, служит средством коммуникации. Она мотивируется потребностью личности в самовыражении и в коммуникативности. Тот, кто получает от музыки то или иное «сообщение» («посыл»), не только «понимает» его, но, будучи сформированным в течение веков определённым образом, приучен «ожидать» его. И тогда этот посыл реализуется, становится средством общения. В этом заключается смысл информативно различной суммы знаков, имеющих для всех «узнаваемый» образец. Этот образец впоследствии развивается сознательно и подсознательно – с обоюдного согласия того, кто получает, и того, кто передаёт информацию. Такой структурный образец является элементарной «грамматической» нормой этого посыла, и в процессе общения сознание выражается и возбуждается в момент сообщения» [2, с. 48-49].

Таким образом, музыка Индии и Китая не мыслится вне контекста социальных практик. Музыка этих цивилизаций тесно связана с жизнью общества. Она принимает участие в религиозных культах, является неотъемлемым элементом мифологического и философского миропонимания, различных концепций устройства и функционирования мира. Несомненно, такое явление как музыка имеет онтологический характер. Подробно описана связь музыки и структуры мира, выраженная в космических и природных явлениях, в существенных характеристиках мироздания. То же самое было характерно и для европейской

музыкальной культуры в эпоху Античности и Средневековья: точное соответствие звучания и социального, религиозного смысла. Однако, европейская цивилизация пошла по другому пути развития, усмотрев в музыке независимое средство коммуникации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вирановский Г.Н. Музыкально-теоретическая система Древнего Китая : краткий очерк [Электронный ресурс] / Г.Н. Вирановский. — Режим доступа: <http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20XII/?id=2340>.
2. Дева, Бимгарде Чайтанья. Индийская музыка / Бимгарде Чайтанья Дева ; пер. с англ. Дж. К. Михайлова. — М. : Музыка, 1980. — 208 с.
3. Есипова М.В. Музыкальное видение мира и идеал гармонии в древнекитайской культуре / М.В. Есипова // Вопросы философии. — 1994. — № 6. — С. 82-88.
4. Музыка народов Азии и Африки / [сост. В.С. Виноградов]. — М. : Советский композитор, 1984. — Вып. № 4. — 328 с.
5. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. /.— М. : Советская энциклопедия, 1973. — . — Т. 2: Гондольера — Корсов. — 1974. — 955 с.
6. Музыкальная эстетика стран Востока / [ред. В. П. Шестаков]. — М. : Музыка, 1967. — 414 с.
7. Ткаченко Г.А. Культура Китая : словарь-справочник / Г.А. Ткаченко. — М. : Муравей, 1999. — 384 с.
8. Шнеерсон Г. Музыкальная культура Китая / Г. Шнеерсон. — М. : Гос. муз. изд-во, 1952. — 252 с.
9. Baltzell W.J. Complete History of Music / W. J. Baltzell. — Boston : Admant Media Corporation, 2006, — 570 p.
10. Lippman E.A. A History of Western Musical Aesthetics / E.A. Lippman. — USA : University of Nebraska Press, 1994. — 551 p.
11. Martinez J.L. Semiosis in Hindustani Music / J. L. Martinez. — India : Motilal Banarsidass Publishers, 2001. — 396 p.