РАЗДЕЛ VII. ФИЛОСОФИЯ

Шиповская Л.П.

Человек и музыка (философский аспект)

ФГБОУ ВО Московский автомобильно-дорожный государственный технический
университет (МАДИ)
(Россия, Москва)

doi 10.18411/scc-05-2018-18

idsp 000001:scc-05-2018-18

Ключевые слова: человек, эмоции, музыкальное творчество, музыка и числовые отношения, психическая энергия.

Человек, как личность, - это понятие не только биологическое, но и социальное, разумная цель бытия - это духовное совершенствование человека.

Одним из видов мыслительной деятельности, связанной с умением легко генерировать идеи, выбирать оптимальные варианты решения задач, подвергать критическому анализу свои и чужие мысли, переносить приобретенную информацию из одной области знаний в другие является творчество.

Павел Васильевич Симонов (1926—2002) — советский, российский психофизиолог, биофизик и психолог, исследуя творчество с психофизиологической точки зрения, пришел к выводу, что творческое начало в деятельности мозга представляет механизм сверхсознания (термин заимствован у К. С. Станиславского). Суть этого механизма заключается в том, что в сверхсознании происходит рекомбинация элементов ранее накопленного опыта. В результате этого возникает нечто новое, отсутствующее в предшествующем опыте субъекта и в культуре, к которой он принадлежит. Сверхсознание защищает зарождающиеся замыслы от консерватизма сознания, чрезмерного давления непосредственных наблюдений и прочно усвоенных догм. За сознанием остается отбор идей и образов, их теоретико-концептуальная и художественно-концептуальная трактовка.

Для процесса творчества значимы не только функции сознания и сверхсознания (творческой интуиции), но и функции подсознания и бессознательного. Вся, так называемая, несознательная деятельность мозга в той или иной мере влияет на творческий процесс. В сфере подсознания - это ранее накопленный опыт, проявляющийся в умениях, навыках, привычках, нормах поведения. В сфере бессознательного - это природные задатки, темперамент, инстинкты, влияющие на поведение человека. Но в этих сферах, как справедливо подчеркивает П. В. Симонов, отсутствует начало, предполагающее преодоление сложившихся ранее стереотипов и норм вообще, а с эмоционально окрашенными мыслями, отсюда настоящая необходимость теоретического анализа природы эмоций, их роли в творчестве [5,104].

Опираясь на многочисленные литературные данные, можно сделать вывод, что эмоции есть отражение актуальных в данный момент потребностей (их силы и качества) и оценки мозгом вероятности (возможности) удовлетворения этих потребностей на основе генетического и ранее приобретенного опыта. Подобную оценку мозг производит, сопоставляя информацию о средствах (времени, энергии и т.д.), прогностически необходимых для достижения данной цели (удовлетворения потребности), и средствах (времени, энергии и т.д.), которыми реально располагает субъект [9,215-220].

Разнообразные эмоции являются стержнем музыкального произведения. Поэтому музыка, впрочем, как архитектура и поэзия, может быть названа

эмоциональным видом искусства. И, следовательно, эмоции вызываются самим содержанием музыкального образа. Они могут принимать положительную или отрицательную окраску: эмоции умиления, радости, жалости, печали, скорби, гнева, ужаса и т.д.

На эмоциональной почве возникает также воображение - необходимый атрибут творческого процесса.

Специфическую функцию воображения составляет синтез, воспроизведение «целого раньше частей», и в этом смысле - преодоление специализации духовных способностей человека как практического субъекта эпохи. Искусство, особенно музыкальное, владеет средствами воссоздания и удержания художественного образа. Музыка как бы разрушает мир устоявшихся эмпирических целей, сообщает слушателю принципиальную неограниченность, неопределенность, создавая трансцендентный вектор становления всей духовной жизни человека, т.к. музыкальное искусство по сути своей есть предметно представленный Универсум человеческой фантазии.

Сила воображения в музыкально-художественном творчестве позволяет комбинировать и воспроизводить представления и впечатления, хранящиеся в памяти. Оно имеет много разновидностей: романтическое у Ф. Шопена, фантазмагорическое - у Г. Берлиоза, религиозно-философское - у И. Баха, строго реалистическое - у Д. Шостаковича и т.д.

Природа музыкального творчества приобретает конкретное звучание в зависимости от ее носителя: композитора, исполнителя, слушателя.

Творчество композитора заключается не только в умении слушать и понимать музыку, но и создавать новые музыкальные произведения, не имевшие аналогов в прошлом. Оно по своему существу инновационно, т.к. создание оригинальных музыкальных произведений сочетается с обеспечением их реализации в культуре.

Исполнительское творчество связано с уже существующими музыкальными произведениями. Оно не исключает импровизацию, игру воображения, своеобразие толкования произведения в целом и отдельных его частей. Но при этом исполнитель должен донести до слушателей основной замысел композитора без искажений.

Что касается слушателей - непрофессиональных музыкантов, то с их стороны также требуется творчество или точнее сотворчество с композитором и исполнителем.

Это качество развивается только на фоне общей и музыкальной культуры. Если человек духовно беден, эмоционально глух, его потребности ограничены лишь прагматическими соображениями, то речь может идти лишь о потребителе массовой культуры, а не о слушателе-творце с тонким художественным вкусом, для которого доступна вся эстетическая мощь музыки, особенно классической.

Названные особенности музыкального творчества не являются проявлением божественной одержимости, как утверждал Платон. Многовековой опыт человечества подтверждает, что творцами так же как и интеллектуалами, не рождаются, а становятся. Все зависит от того, какие возможности предоставит окружение для реализации того потенциала, который в различной степени и в той или иной форме присущ каждому из нас

[10,35-36].

Различные философские подходы к музыке сыграли свою позитивную роль в постижении сущности музыки. Они вычленили в музыке ее различные аспекты и, своеобразно акцентируя и преломляя, по-своему исследовали их, достигая в чем-то непреходящих результатов. Особенно следует отметить в этом отношении представителей пифагореизма в античности и раннем средневековье, а в новое время - немецких философов, и прежде всего Шеллинга, Гегеля, Шопенгауэра, Ницше, Н. Гартмана, Гуссерля, Адорно и др. И подобно тому, как философская истина развивается в соответствии с принципом дополнительности (путем синтеза жизнеспособных элементов различных философских учений), очевидно, что должно прогрессировать и

философское осмысление музыки, т.е. путем творческого синтеза различных пониманий ее. Музыка есть процесс непрерывной смены, связи и движения звуков. В этом процессе отдельные звуки и их сочетания не просто сменяют, а предваряют и предполагают, как бы представляя друг друга. Отзвучав сейчас, они не исчезают полностью, не погружаются целиком в прошлое, а продолжают звучать в другом поле - реальности - в слуховой памяти слушателей, обещая свое возвращение и действительно возвращаясь в поле объективности, хотя не обязательно в той же последовательности. Иначе говоря, звуки музыки составляют (благодаря участию слушателя) единое целое, только условно ограниченное в начале и в конце произведения, т.е. возникающие из бесконечности Универсума и уходящие в эту бесконечность. И этой непрерывности не противоречат паузы внутри музыки. Они тоже звучат, составляют органическую часть музыки, но только в чуткой душе слушателя. Согласно идее целостного реализма, включенной в принцип универсальности, музыка есть многомерная, но целостная материально-идеальная реальность. Следовательно, музыка материализуется в звуках, символах, языке. Она имеет под собой физико-физиологические и психологические основания, но все это не есть собственно музыка, а лишь ее материальное воплощение [10,43].

«Многие говорят, что жизнь вошла в человеческое тело с помощью музыки, но истина заключается в том , что жизнь сама есть музыка » - заметил Шамсуддин Мухаммад ХáfизШиразӣ (ок. 1325—1389/1390) — персидский поэт и суфийский шейх, один из величайших лириков мировой литературы.

В средние века термин «музыка» обозначал, прежде всего, одну из теоретических дисциплин в системе средневекового образования, которая стояла в одном ряду с арифметикой, астрономией и геометрией. Предметом этой дисциплины были не столько музыкальное искусство, реальная, выражаемая в звуках музыка, сколько те математические пропорции и соотношения, которые, как считалось, лежат в основе музыки как таковой. Характерным для средневековой теории музыки было убеждение о существовании особой «небесной» или «мировой» музыки, которая в иерархии ценностей стоит выше, чем обыкновенная земная музыка, создаваемая голосом или музыкальными инструментами.

Применяя учение о числе к конструкции бытия, пифагорейцы получали удивительно пластичную картину гармонично устроенного космоса, с симметрично расположенными и настроенными в определенный музыкальный числовой тон сферами. К, сожалению, подлинное учение Пифагора утрачено, но существует много попыток реконструировать его.

Например, число 9 у пифагорейцев выражает активность, устойчивость и динамику Духа Жизни. Обоснование этого выглядит так.

Умножим числа от 0 до 10 на 9:

0 9 18 27 36 45 54 63 72 81 90

Если присмотреться к этой последовательности чисел, то обнаружится следующее:

1. правая половина цифр зеркально отражает левую половину;
2. сумма цифр у каждой пары равна 9;
3. первое число пары при движении слева направо возрастает на одну единицу, а второе убывает. Если же смотреть справа налево, то наоборот (это называется инверсией). Таким образом, увеличение в 9 раз даёт инверсионность и динамическую устойчивость.

Пифагорейцы ввели эстетический момент в саму космологию. Они признавали, что форма мира должна быть гармонической, и совершенно не случайно придавали ей форму симметричных геометрических фигур: «Пифагор говорит, что существуют пять телесных фигур, которые называются также математическими: из куба [учит он]

возникла земля, из пирамиды — огонь, из октаэдра—воздух, из икосаэдра—вода, из додекаэдра - сфера вселенной [то есть эфир]» [1].

С этим было связано знаменитое пифагорейское учение о «гармонии сфер». Пифагор и его последователи считали, что движение светил вокруг центрального мирового огня создает чудесную музыку. Весь космос оказывался гармонически устроенным и музыкально звучащим телом.

Понятия о закономерностях музыки строились на числовых отношениях, а числа эти представлялись еще не абстрактно, а пластически, в виде определенных геометрических тел. «Следовательно, - говорит А. Ф. Лосев, - числовое становление мыслилось пифагорейцами как становление, прежде всего, космических тел, издающих при своем движении определенного рода тоны с гармоническим сочетанием этих тонов в одно прекрасное и вечное целое» [2]. Именно пифагорейцами была высказана идея о связи высоты тона с быстротой движения и частотой колебаний. Эти идеи носили вполне конструктивный характер: высказанное ими утверждение о связи высоты звука с частотами колебаний струны и попытки измерить это явление послужили, как известно, исходными пунктами развития акустики.

«Универсальная гармония и созвучие сфер» или Космос имеет своей сущностью всеобщую гармонию как неограниченное в пространстве и времени, ритмически варьирующее сочетание, единство, соответствие отношений, взаимодействий, колебаний его движущихся элементов, сторон и систем. Это и есть первомузыка мира, бесконечная универсальная симфония бытия, его звучащий дух — источник человеческой музыки. В онтологическом смысле музыка — дух бытия космического, объективно-всеобщего (объективный дух), индивидуально преломляемый личностью композитора (субъективный дух), который затем отражается исполнителями, слушателями, критиками, музыковедами.

Согласно Пифагору существуют различные отношения, которые упорядочивают взаимодействия планет, цвета и музыкальных нот. Наиболее приемлемая система основана на законе октавы. Слух имеет более широкую сферу, нежели зрение, потому что в то время как ухо может регистрировать от девяти до одиннадцати октав, глаз может регистрировать только семь фундаментальных цветовых тонов — одним тоном меньше октавы. Красный цвет, таким образом, будучи низшим тоном в цветовой шкале, соответствует «до» — первой ноте музыкальной шкалы. Продолжая эту аналогию, оранжевый соответствует «ре», желтый — «ми», зеленый — «фа», голубой — «соль», синий — «ля» и фиолетовый — «си». Восьмой цветовой тон, требуемый для завершения шкалы, должен быть в более высокой октаве и уже красным. Точность приведенной аналогии подтверждается двумя обстоятельствами: три фундаментальные ноты музыкальной шкалы — первая, третья и пятая — соответствуют трем первичным цветам — красному, желтому и голубому; седьмая, Восьмой цветовой тон, требуемый для завершения шкалы, должен быть в более высокой октаве и уже красным. Точность приведенной аналогии подтверждается двумя обстоятельствами: три фундаментальные ноты музыкальной шкалы — первая, третья и пятая — соответствуют трем первичным цветам — красному, желтому и голубому; седьмая, менее совершенная нота музыкальной шкалы[10].

Пифагор — не первый и не последний из философов, пытающихся познать законы Вселенной и гармонии через математику.

Немецкий философ и ученый Готфрид Вильгельм Лейбниц (1646—1716) высказывает мысль, исходящую из средневековой традиции, что все очарование музыки заключается в числовых соответствиях. «Музыка доставляет нам удовольствие, хотя красота ее состоит только в соотношениях чисел и счете ударов и колебаний звучащих тел, повторяющихся через известные промежутки, счете, который мы не замечаем и который, однако, душа наша непрестанно свершает». Лейбниц дал следующее знаменитое определение музыки: «Музыка есть арифметическое упражнение души,

которая исчисляет себя, не зная об этом» [3]. Иоганн Кеплер (астроном) в своем трактате «Гармония мира» возрождает пифагорейское учение о гармонии сфер, дополняя ее своими астрономическими наблюдениями и вычислениями.

Леонард Эйлер швейцарский ученый (1707 — 1783) — один из величайших математиков XVIII столетия так же не обошел своим вниманием и теорию музыки, попытавшись языком математики объяснить некоторые явления современного ему музыкального искусства, психологии музыкального восприятия и теории композиции. Речь идет о трактате Леонарда Эйлера «Опыт новой теории музыки» (*Tentamen nova theoriae musicae*) [7, 140-147], изданный в Санкт-Петербурге в 1739 году.

Эйлер представлял музыку в виде познавательной деятельности человека: слух подсчитывает пропорции между количеством колебаний воздуха за единицу времени и отмеривает длительности звучания (здесь, как и во многом другом, очевидно влияние Лейбница, чьи формулировки, буквально просвечивают сквозь текст «Опыта») [4, 78-79].

Метод Эйлера содержит и эстетические критерии, состоящие, прежде всего, в идее распределения музыкальных структур по степеням относительной легкости или трудности восприятия («подсчета») слухом тех или иных созвучий, что зависит как от природы человеческого слуха так и от его натренированности. «.....если в какой-либо вещи заложено совершенство, то в ней должен быть заложен порядок (*ordo*). Ведь поскольку порядок есть расположение частей, произведенное согласно верному правилу, из которого может быть узно, почему всякая [часть] лучше расположена в том месте, которое она занимает, чем в ином, то в вещи, наделенной совершенством, все части должны быть упорядочены таким образом, чтобы они были приспособлены для достижения цели. И эта цель будет правилам, согласно которому расположены части вещи, и которое назначает каждой из них место, которое она занимает. И, в свою очередь, подмечено, что где порядок, там и совершенство, а закон и правило порядка соответствуют цели, вызывающей совершенство. Из-за этого нам будет нравиться то, в чем мы обнаруживаем порядок, а недостаток порядка будет неприятен.....><... слушая музыкальную гармонию, мы постигаем именно порядок, который содержат между собой звуки, звучащие то одновременно, то последовательно. Таким образом, музыкальная гармония будет нравиться, если мы воспринимаем порядок звуков, образующих эту гармонию, и будет неприятна, когда мы не ощущаем, почему всякий звук расположен на своем месте. И тем более нам должно быть неприятно, чем чаще мы узнаем, что звуки удаляются и отклоняются от порядка, которого, как мы считаем, им нужно придерживаться. Потому может получиться, что одни замечают порядок, которого другие не чувствуют, из-за чего одна и та же вещь может одним нравиться, а другим быть неприятна. Заблуждаться же могут и те, и другие: ведь порядок, которого многие не узнают, может иметься на самом деле, и, наоборот, - некоторым кажется, что они воспринимают порядок, где его [на самом деле] нет. И отсюда столь различные суждения о музыкальных вещах» [8, 26].

Одна мысль, возникшая под влиянием конкретного внешнего воздействия, способна пробудить целый поток мыслей, желаний, планов, внешнее воздействие может мобилизовать волю человека, побудить его к творчеству. Получается, что нематериальные проявления психики обладают энергией. Энергией наделены образы, мысли, способности, эмоции, чувства. Дело в том, что они насыщены информацией, которая и есть источник энергии. Психическая энергия начинает накапливаться у человека ещё в утробном состоянии. Вполне вероятно, что преобладание позитивного или негативного информационного содержания определяет качество психической энергии, воспроизводимой мозгом конкретного индивида. Психическая энергия является частью некоторой более общей информационно – биоэнергетической системы, составляющей мир, в который погружены мы и прочие обитатели пространства, включая космос. Это неделимый мир материального и духовного. Его объединяют

общие силы действия – гармония и дисгармония, время и пространство, стихии неба и земли, воды и огня. В материальном и духовном слоях этого мира господствуют одни и те же энергетические компоненты – краски (цвета), звуки, запахи, ритмы. Преобразователем различных энергий является психика. Преобразование разных видов энергий, воздействующих на индивида, в психическую энергию и обратно обеспечивают эмоции. Эмоции – уникальное творение живой природы, наиболее универсально реализованные в человеке. Они устроены так, что оказались на линии слияния двух миров - материального и идеального. Эмоциональная энергетика вбирает в себя психическую энергию от разных источников - интеллекта, мировоззрения, планов, воли и т.д. Материальное и духовное в мире лучше всего объединяют посредники. К особо одаренным посредникам материального и духовного надо отнести художников, скульпторов, изобретателей, танцовщиков, поэтов, композиторов, музыкантов. Они являются талантливыми генераторами психической энергии и трансляторами информации из внешнего мира, где они черпают вдохновение, во внутренний, где они берут энергию для созидания, и преобразуют её обратно во внешнее – в продукты своего творчества.

Творческий человек обладает мощной психической энергией, позволяющей ему запечатлеть свое эмоциональное состояние в творении. При этом сила энергетики столь велика, что её достаточно для того, чтобы обычный человек, потребитель творчества - слушатель, читатель, зритель, смог воспринять, расшифровать и выразить свое ответное отношение. Это означает, что воздействовавшая на потребителя энергия многократно трансформировалась в нем: была переведена извне вовнутрь, отразилась, вызвала резонанс в чувствах, мыслях, ценностях и проявилась вовне в виде восторга, мнения, настроения [6].

1. Античные мыслители об искусстве. Составление и вступительная статья В.Ф.Асмуса.М.,1938, изд.2-е.
2. Античная музыкальная эстетика. Составление и вступительная статья А.Ф. Лосева. М.,1960].
3. Избранные философские произведения. М., 1980, стр. 336.
4. См.: Dammann, Rolf. MusikbegriffimdeutschenBarock. Köln, A. Volk [1967] S.78-79.
5. Симонов П.В. Мотивированный мозг. М., 2001. С. 104.
6. Симонов П.В. Эмоциональный мозг. М, 1981, 19-23, 27-39
7. Эйлер Леонард. Опыт новой теории музыки (фрагменты трактата) / Л. Эйлер ; пер. с лат.ипубл. Р. Насонова // Музыкальнаяакадемия. – 1995. - №1. – С. 140 – 147.
8. Euler L. Tentamen novae theoriaemusicae ex certissimisharmoniaeprincipiisdelucideexpositae. Petropoli, 1739. S. 26
9. Шиповская Л.П. Человек и его потребности. М. 2014 С.215-220
10. Шиповская Л.П. Музыка как феномен духовной культуры. М. 2005, с. 35-36,43.