

НЕОБХОДИМАЯ ИНВЕРСИЯ ИЛИ О ПЕРЕОСМЫСЛЕНИИ СЛУШАТЕЛЬСКОГО ФАКТОРА В МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКЕ

Введение

Статья посвящена проблеме слуха в музыке.

Речь не идет о «музыкальном слухе», о «музыкальном восприятии» или о «слушании музыки» в обычной трактовке данного понятия. Эти вопросы исследованы широко и об их роли в музыкальной деятельности написано немало. Мы предлагаем сформулировать проблему шире: рассмотрение «слухового/слушательского фактора» вообще, как определяющего для музыкального искусства.

Считаем необходимым поставить вопрос «слуха» не в психологическом, физиологическом и тому подобном плане (как правило, он именно так рассматривается в соответствующей литературе, в том числе музыковедчески-психологической), а в глубоком и всеобъемлющем общечеловеческом, философско-духовном, культурном, то есть фундаментальном значении. Потому что только на этом уровне музыка, как известно, проявляет и реализует себя в своем истинном смысле. Не понимать, что музыка есть больше, чем «красивое звучание», чем «психологическое (эмоциональное) состояние» или чем «художественное ремесло», значит не понимать ее в глубинном своем предназначении для человека. Рассмотрение слуха в предлагаемом варианте поможет осознать его истинную роль для музыки и для музыкальной культуры в целом, а если строже – для судьбы самой музыки. Ибо слуховой фактор в музыке есть все. Музыка есть музыка, в любом ее проявлении и в любой форме (сочинительской,

исполнительской, слушательской) благодаря слуховому явлению как таковому [1]. Но в то же время слух мало изучен в плане его роли в жизнедеятельности человека, особенно в общекультурном, воспитательном и духовно-философском значении [2]. (Визуальный фактор в культуре изучен неизмеримо больше, чем слуховой). Однако, не зная этого, нельзя рассматривать слух глубоко и в сугубо музыкальном смысле. Ибо *культура музыки есть, в принципе, культура слуха* [3]. Отсюда – существование разных музыкальных культур: западной, восточной, культур народов далеких от современной цивилизации и т.д. У каждой из них – своя музыка, потому что у каждой – свое слышание звучаний мира, свое отношение к слухо-звуковому явлению вообще, свой обиход, в том числе и музыкальный слух.

Сегодня ограничимся постановкой проблемы.

Предложенный материал охватывает «пунктирно» такие аспекты (создавая своеобразную «траекторию» проблемы), как «феноменология слуха», «философия звука», «философия молчания», «психология музыкального звука (тона)», «психология музыкальной паузы» в контексте (и как обоснование) идеи о переосмыслении статуса слушательского фактора в музыкальном искусстве [4].

Чем актуальна сегодня проблема слуха в музыке? Наша аргументация основывается на двух положениях.

Первое – появление нового направления в теории искусства, в том числе в музыкознании, под названием *рецептивистика* (ниже остановимся на ней).

Второе – отсутствие теории слушания музыки наряду с существующими теориями остальных двух видов музыкальной деятельности (шире – видов общения «человек–музыка») – сочинение и исполнение, которые вместе образуют то, что принято называть «триединым музыкальным процессом» – движение музыкального произведения от возникновения-создания до его актуализации в сознании слушателя. Ведь именно в слушателе (вернее, благодаря слушателю) музыка находит свое истинное предназначение, реализует себя, становится тем, чем она является, оправдывая этим свое бытие [5].

В контексте создания теории слушания музыки необходимо также дать определение понятия «слушатель», в том числе в его «онтологическом» и «общекультурном» смысле, так как это понятие остается вне поля зрения исследователей-культуроведов и/или музыковедов. Данное упущение совершенно не оправдано [6]. Под слушателем обычно понимают абстрактный, «второстепенный» для музыкального дела и «малосведущий» в этой области персонаж, на которого «знаток»-профессионал смотрит, как правило, «свысока». В категорию «слушатель» следует включать не только «не-музыкантов», но также музыкантов, то есть любого человека, который имеет какое-либо отношение к музыке. Ведь создавать музыку, исполнять музыку и слушать музыку – разные вещи. И совершенно не аксиоматичен тот факт, что если умеешь ее создавать или исполнять, также умеешь слушать ее [7].

Палка, как известно, о двух концах. Музыка, в процессе своего развития, «встав» на сцену, постепенно начала «отделяться/отдаляться» от источника своего же интереса – от человека (который «остался» в зале или вообще вне зала). За «запаве-

сом» профессионализации начала теряться главная фигура музыкальной жизни: слушатель стал восприниматься «несерьезно» для «серьезной» музыкальной науки.

Говоря о необходимости создания теории слушания музыки, мы не забываем о том, что этому виду деятельности посвящено множество работ – учебно-методического и аппликативного характера: как научить (в основном, детей) слушать музыку. Но это еще не значит, что проблема изучена в ее основах. Ею занимаются в «любительском» ракурсе, как правило, в условиях общеобразовательной школы, и совершенно она не ставится в специальных (музыкальных) учебных заведениях. Считается ли, что данная способность формируется сама по себе или что она не нужна музыканту, или что это занятие «несерьезно» для «серьезного» музыканта? [8] Данные вопросы не риторичны. Они нуждаются в ответе – по крайней мере, в контексте нового направления в искусствоведении, рецептивистике.

О рецептивистике

Т.В. Букина аргументирует необходимость создания в рамках музыкальной науки новой концепции, посвященной рецептивным исследованиям и предполагающей «принципиально иную точку отсчета при изучении явлений художественной культуры, основанной на признании активной роли аудитории в формировании и функционировании художественного процесса» [9]. Речь идет о новой научной парадигме, «характеризующейся как метаморфоза статуса слушателя в сфере компетенции музыкальной науки: от абстрактного реципиента, условно существующего за гранью анализируемого текста – к конкретному, исторически изменчивому персонажу, играющему активную, если не определяющую роль в культурном производстве. Дальнейшее игнорирование этой роли, утверждает автор, рискует привести к роковым расхождениям между теорией и практикой. Одно из распространенных заблуждений, утверждает Т.В. Букина, заставляет видеть в партитуре самодостаточный аналог музыки. Но музыкальное произведение, хотим напомнить, не эквивалентно тексту, оно не может быть «свободно» от исполнительского, а также от слушательского факторов [10]. «Экспертная оценка сочинения, – продолжает цитируемый автор, – оказывается невозможной вне соотнесения его с множественными слушательскими картинками мира <...>. Поиски музыкальной науки по данной проблеме, – обращает внимание Т.В. Букина, – созвучны исканиям в смежных областях гуманитарного знания, где во второй половине XX века сформировалась традиция рецептивных исследований» [11].

Феноменология слуха

Предлагаем начать развитие сформулированной темы с другого конца, который, по сути, является началом – определение «онтологической» природы «слуха-слушания»: его роли в жизни (жизнедеятельности) человека, его специфики, отличие от других форм общения с миром и восприятия мира (главным образом, от глаза-видения – второго главного канала, при помощи которого человек обеспечивает свою жизнедеятельность и реализовывает себя во всех своих проявлениях: физическом, психологическом, социальном, культурном, художественном, научном, религиозном и т. д.).

...Человек (Адам) пожелал познать. И Бог удовлетворил его желание, «открыв» ему глаза. Что тот обнаружил? Что – «гол». И потянулся за листом... Таким образом, человек приобрел дар видения – познание «собственными глазами». Но, по известному закону («приобретая одно, теряешь другое») человек лишился другого сокровенного дара – тонкого слуха («метафизического» слышания). Древнеиндийские веды («устная», прямая форма познания) стали более современными Упанишадами («письменная», «книжная» форма познания – через «посредника»). Живая звуко-интонация приобрела «буквенно-бумажную» форму. «Речь» стала «языком». Фольклор стал книгой о фольклоре. «Опыт» стал «знанием». Ведическая гносеология из разных возможных способов познания отдает предпочтение способу *шабда* – слушанию. Именно *шабда* является самым надежным, важным и совершенным методом в постижении глубин явлений. Ведические философы говорят, что *шабда* открывает сферу знаний, недоступных научной методологии [12].

Постепенно древняя «слуховая» цивилизация совершила радикальный гносеологический поворот – переход (в основном, от древних греков) на путь глаза/света (то есть, «внешних», «видимых» форм познания): «свет истины», «свет разума», «взгляд на мир» «мировоззрение», «просвещение–просветительство», «выводить на свет», «точка зрения»... [13] До греков идеи носили слышимый характер. Начиная с них идеи требовалось «видеть». Девизом нового мира (мышления–сознания) стало утверждение «лучше один раз увидеть, чем десять раз услышать» [14]. Тайный слух (а вместе с ним сокровенный смысл слухового познания) стал совмещаться/смещаться глазом. Интерес к миру устремился от «глубин» – к «поверхности». Поэтому все более неспособным стал слышать человек Голос Бытия. Последним выражением этого Голоса осталась Музыка [15]. Слуховой логос – это логос сущностей, глубин, корней, невидимого бытия.

Из известных пяти чувств слух и взор являются главными, с помощью которых человек познает мир – мир *двух* планов, на которых проявляется и разворачивается перед ним бытие: план Времени и план Пространства. С помощью этих же двух чувств человек создает искусства, которые делятся, соответственно, на временные (слуховые) и пространственные (визуальные), адресованные, соответственно, уху и глазу. Время и Пространство – это два разных измерения. Каждое из них является представителем разных миров. Познание по линии пространства и познание по линии времени дают два варианта (типа) мироощущения, мировосприятия, мирозерцания, миропонимания, мировоззрения и мироповедения, два типа мышления-сознания. Неправомерно – не только в онтологическом или гносеологическом, но и в культурном, и в воспитательном планах – смешивать (тем более совмещать) мир зрения и мир слуха, соответственно – два типа познания, два типа жизни-бытия и т.д. Названные два чувства относятся к двум «оппозиционным» планам. «Смотреть и видеть значит воспринимать картину окружающего мира, в которой смотрящий не видит самого себя», – пишет Г. Орлов. «Именно эти аналитические операции, присущие зрению и делающие его столь совершенным инструментом объективного наблюдения, исключает партиципа-

цию, которая становится возможной только тогда, когда дистанция и различие между субъектом и объектом исчезают» [16].

Современный язык содержит слово «невидимое», но в нем нет слова «ясное-льшание» (исключения составляют словари оккультных наук) – восприятие звуков (вибраций) вне физического уха, на уровне гиперфизического сознания. Это сакральное чувство потерялось. Возросла со временем важность (и потребность) визуальных способностей в ущерб тонким, слуховым. Человека все больше стала привлекать «видимость», «театральность», «шоу». Но наука говорит: слух, как орган восприятия, важнее для ребенка, чем зрение, ибо ребенок, лишенный слуха, резко отстает в своем развитии. Данный факт не замечен в той же степени относительно детей, лишенных с рождения зрения [17]. Ухо – это орган, формирующий человеческое сознание.

Глаз схватывает горизонтально-плоскостный (моносемантический) план, ухо же – вертикально-объемный, многоярусный (полисемантический). Зрительному восприятию, чтобы охватить больше (вникнуть глубже), нужен «третий глаз». Глаз воспринимает/показывает нам части мира, его фрагменты – «переднюю часть», «заднюю» часть. Для слуха-музыки не существуют задних/передних частей-фрагментов. Она схватывает Целое.

Музыка – голос-логос невидимого метавизуального бытия – не поддается переводу на язык визуального («светового») измерения.

Исходя из вышеизложенного необходимо осознать условный характер использования в музыке понятия «образ», заимствованный из пространственно-визуальных искусств. Этот термин не совсем соответствует семантичности музыки. «Образ» – это «клик», видимая «форма». В музыке же ничего нельзя увидеть. Содержание музыки – это живое непосредственное движение чувств [18].

Возврат к слуховому началу означает возврат к самой музыке, к восприятию специфического, звуко-слухового ее содержания. Ибо восприятие музыки приобретает все больше «визуальный», «картинный», «программный» характер. Замещается ее суть-специфика – вместо «слышать» в музыке требуется «видеть» («представить»). В таком стиле происходит воспитание слуха при обучении музыки, при формировании навыков ее слушания и т.п. «Что можно делать под эту музыку?», – спрашивает учитель детей. Требуемый ответ: «Можно танцевать (или маршировать, или петь)». А просто «слушать» – нельзя? А что значит «просто слушать», без того, чтобы представить (осуществить или «видеть») какое-либо действие? Не всегда понятно самому преподавателю. Прямо или косвенно, но в музыкальном учебном процессе музыку наделяют «программностью» (часто непреднамеренно – значит, не осознав, что это совсем «немузыкально»). Малер, к примеру, утверждал, что тот, кто нуждается в программе при восприятии музыки (или кто воспринимает ее «программно») далек от истинного ее понимания. В музыкальной науке повсеместно утверждается, что музыка – выразительное искусство, она выражает, а не изображает. В практике же музыкального обучения чисто слухо-звуковой смысл очень часто замещается визуально-изобразительным.

Философия звука

Звук, как один из фундаментальных элементов бытия, не может не иметь своей философии, хотя пока такая дисциплина не существует, но крайней мере, в европейской культуре. Данный пробел частично преодолен эзотерическими науками, в то время как позитивистская наука проявляет в этом вопросе явную индифферентность.

Еще в ведические времена существовала целая «наука» о звуке. Убеждение, что звук – основа бытия, было аксиомой для античного мира. Знание о звуке составляло основу всех наук. Мистики, пророки, великие мыслители всех времен в толковании творений мира основную роль отводили звуку. С самых древних времен индусы поклонялись Звуку-Богу. Хотя, надо сказать, все религии признают Звук (Слово) как первое проявление Бытия. Высшая Истина сообщается человеку в звуковой форме – через Глас Бога, который был услышан Моисеем, Давидом, Иисусом, Буддой, Махомедом...

Древняя наука о звуке сохранилась до сих пор в духовных практиках. Например, «мантра» («мантра мантр» – звукосочетание АУМ). Особое значение в науке о звуке имеет гласная А («таинственный А»). А – первый звук Вед. Считается, что его произношение оживляет всю физиологию мозга. Вспомним, что гласная а занимает особое место в музыке, будучи использована суверенно – а-а-а, или в сочетании с другими звуками – ла-ла-ла, на-на-на и т.д. А когда забываются слова песни, а приходит на помощь. Медитация на основе А устанавливает внутреннюю гармонию, способствуя достижению глубинных зон внутреннего «Я». Напомним, что Бог добавил второй а Абраму (за его веру и за завет с Богом) и он стал Абраамом [19]. В дзен-буддизме известен следующий коан: «Попытайся, при ударе в ладоши, услышать звук одной ладони...» Считается, что когда создаешь определенный звук внутри себя, в том месте появляется соответствующее чувство. Осознание внутренней наполненности звуком доставляет глубокое удовлетворение: чувствуешь, как жизненная энергия движется внутри. Возникает особое, чудесное чувство. Если звук воздуха полон неисчерпаемых сил, то звук, изданный человеком, становится еще сильнее. И это потому, что он – представитель Праны, «вселенского Духа» [20].

Первичный дух спрятан в тайне первого Звука-Слова. Священные Писания всех религий свидетельствуют о великой силе произнесенного Слова, а также о важности Слушания-Слышания. «Слушаться», «быть послушным», «слушать» значит быть «умным», значит понимать-воспринимать суть вещей, значит усвоить мудрость жизни. Певческий же звук, в отличие от речевого, приобретает особые качества – высшего порядка. На этом убеждении основаны, например, Псалмы.

Звук – представитель Времени. И если он не может появиться и без второго плана бытия – Пространства – то последнее является «второстепенным» относительно Времени в случае музыки. Ведь не столь уж существенно, в общем, при какой акустике звучит определенная музыка – она «есть», хотя и звучит не совсем качественно по своим акустическим параметрам. Но если не будет соблюдено необходимое время для развертывания произведения, оно может исчезнуть или стать другим произведением. Для жизни также определяющим является время

(сколько живет человек), а не пространство (где он живет). Именно Время, а не Пространство, связано с понятием Вечности. Этим объясняется чувство Вечности, испытываемое человеком при слушании определенной музыки.

При адаптации звука (звукового феномена) к человеческой жизни возникает своеобразная темпоральная (временная) герменевтика, особая звуковая философия – восприятие жизни в таких категориях, как возникновение (рождение), движение, развитие, переход в другое состояние, исчезновение, перерождение...

Благодаря тому обстоятельству, что звук разворачивается во времени, приобретает особый смысл понятие «форма» в музыке. «Форма-структура», в принципе, относится к пространственности, к тому, что может быть зафиксировано и воспринято глазом. Музыка же это несвойственно, как уже говорили, так как звук невозможно фиксировать (тем более – для восприятия его глазом). Живое звучание музыки «разрывает» форму, полностью ее эмансипирует, абстрагируется от этого понятия. Поэтому «форма» в музыке – условное понятие (заимствованное из пространственных искусств/явлений), как и «образ». Отсюда приходится уточнять, что музыкальную форму следует рассматривать в двух аспектах: как форма-схема («условно») и как форма-процесс («реально»). Тот же «условный» статус (и по той же причине) имеет большинство понятий, составляющих музыкальную терминологию: образ, драматургия, высота звука, размер, низкий-высокий регистр, синтаксис, фраза, предложение, динамика, функция, язык, речь и т.д. [21].

Философия молчания

Полноценное философское рассмотрение категории звука невозможно без обращения к его источнику – тишине-молчанию. Тишина-молчание – это «негатив» звука. Из негатива можно сделать неисчислимое количество фотографий: из тишины-молчания можно создать множество звуков [22]. Отсутствие звука – особый, subtilный опыт. Звук направляет сознание к общению с другими, молчание-тишина направляет сознание к общению с глубинами внутреннего «я».

Глубокое и оригинальное толкование молчания и его роли в библейских текстах дает André Neher [23]. Достаточно привести названия некоторых параграфов его книги, чтобы убедиться в важности данного явления: «Творение есть молчание»; «Молчание красноречивее голоса»; «Бог восходит в молчание человека»; «Онтология молчания». Библейские тексты полны темы молчания, – пишет автор.

Итак, звук и тишина-молчание, как «источник» звука, имеют свою философию. Глубокая внутренняя жизнь, интенсивное переживание бытия, восхождение по ступеням духовного совершенства невозможны вне звука – фундаментального измерения всего, что существует как вне человека, так и внутри его. Более того, звук выступает здесь как наивысший способ благодаря его гармонически-космическим свойствам. А источник звука, тишина-молчание, ведет прямо и неизбежно к тому, что называется «вслушивание» – «слушание» и «слышание», категории присущие музыке по своей природе.

Психология музыкального тона

Утверждение о том, что материалом музыки является звук, нуждается в уточнении, так как речь идет не о звуке вообще (или что музыку можно создать из любых

звуков), а об особом звуке, со специфическими качествами. Это – тон. Данные качества – не физического характера. Хотя в них и присутствует физический элемент, но не он определяет «музыкальность» музыки. Когда речь идет о музыке, физические качества тона «снимаются» до полного абстрагирования, до «исчезновения». На первый план выступают, становясь не только доминирующими, но и определяющими, «человеческие» качества тона – его психологичность и философичность. «Между звуком и тоном необходимо провести четкое различие, – пишет Г. Орлов. – Первый – материальный феномен <...>; второй же – феномен психический. <...> Звуки – музыкальные и иные – можно исследовать объективно при помощи физической аппаратуры, измерять и описывать их точные количественные параметры. Тона же и тоновые сочетания могут наблюдаться и оцениваться лишь интроспективно» [24]. То есть – внутренне, в качественном, оценочном, а не в количественном (материально-физическом) измерении.

Тон, от лат. *tonus* – энергия-состояние (внутреннее). Тон создается человеком, таким образом, он «очеловечен», носит в себе такие качества, как эмоциональную теплоту, душевность, внутреннюю энергию-состояние. О том, что тон воспринимается именно в «человеческих» категориях говорят определения, применяемые для его характеристики: «высота», «окраска», «тяготение/гравитация» и т.д., которые носят в данном случае метафорический характер. Ведь тон (как и звук, вообще) не «высок» и не «низок» [25], он не имеет «цвета», он никуда не «тяготеет» и т.д. Все эти определения есть результат ощущений, которые возникают при контакте слуха с тоном. Слух – субъективное понятие. Отсюда все, что происходит в музыке и все, что мы говорим о музыке (при анализе-изучении, при любой ее характеристике и описании и т.д.) основывается на слухе и на его субъективной природе. Отсюда – не только «глаз» (по партитуре), не одни отстраненные, абстрактные технически-теоретические описания должны лежать в основе изучения-исследования музыки, но и слушательский элемент, ибо он есть альфа и омега всего, что имеет отношение к этому искусству.

Психология музыкальной паузы

Утверждение о том, что тон есть материя музыки также нуждается в уточнении. Музыка состоит не только из звуков, но также из «отсутствия» звуков – из пауз [26]. Всегда ли при анализе-изучении музыки учитывается этот факт? Обычно паузы остаются вне предмета интереса исследователя. Теория музыки описывает всевозможные и многочисленные отношения, которые образуются между звуками, и на этой основе строится вся наука о музыке со всеми ее понятиями: интервал, аккорд, ритм и т.д. Но отношения, которые возникают в музыкальной ткани благодаря появлению (присутствию) пауз, обычно не берутся в расчет. Однако эти «незамеченные» отношения немаловажны. Простой пример: смысловое отношение между двумя звуками (их «сопряжение»), не разделенные паузой – одно, а разделенные паузой – другое. (Отсутствие звука, вспомним, имеет свой «смысл»). Музыкальные звуки – «живые» элементы, а не мертвые точки на бумаге. В момент паузы музыка не прекращается. Звуча нет – а музыка есть [27]! Семантически «пауза-молчание» – лат. *silenda, silentium* – означает: 1) то, о чем следует молчать; 2) держать в тайне;

3) молчать о чем-то; 4) тишина (внутренняя, внешняя); 5) тайна. Какой из перечисленных смыслов «молчания» заимствуют паузы в том или ином произведении?

Размышление над ролью паузы в музыке приводит к целому ряду вопросов: что есть пауза относительно звука? Она – отрицание («нейтрализация») звука или его продолжение? Эти два элемента находятся в отношениях антагонизма? «мирной» оппозиции? единства? Они самостоятельны или взаимообусловлены? Существуют ли «правила» использования пауз в сочинении музыки? Учитываются ли они исполнителем (и каково его отношение к ним) при формировании образа произведения? Учитываются ли они слушателем (и каково его отношение к ним) при восприятии музыки? Если да, то как это происходит? А если не учитываются, то почему? Вопросы и в этом случае не риторичны и не «наивны», как казалось бы.

Пауза не только участвует «технически» в образовании ритма произведения (как обычно считается), но также играет важную роль в создании внутренней его динамики, всей драматургии. В этом плане она может выполнять, в иных случаях, более важную роль, чем сами звуки.

Услышать (научиться слушать и слышать) и, соответственно, исследовать не только звуки-звучание, но также паузы и их содержание – важная проблема в музыкальной науке и в музыкальном обучении, ибо они в музыке – полноценные события, как сами звуки и их сочетания.

Вывод

Вышеизложенное приводит к выводу, что слуховому/слушательскому фактору следует придать соответствующий статус в музыкальной науке. Логика размышления и аргументы также ведут к выводу о необходимости создания теории слушания музыки.

Напоминаем, речь не идет о восприятии музыки. Эта проблема – область психологии (музыкальной). Слушание музыки – это *музыкальная деятельность*, ее область – музыковедение (и, соответственно, музыкальная педагогика). В данном случае преследуются другие задачи, предмет изучения здесь другой. В связи с этим, считаем необходимым создание нового направления в музыкальной науке – «слухового» музыковедения (наряду с традиционным «визуальным»).

Конечно, реализовать данный подход, разработать соответствующие методы исследования будет не просто. Потому что перед исследователем выступает новая, мало поддающаяся объективному изучению реальность: предметом выступает здесь не «объект» (музыка в ее формально-текстовом аспекте), но отношение «объект-субъект». Однако в столь же сложном положении оказалась в свое время физика при открытии нового мира – квантового, где классическая методология перестала действовать. Тем не менее физики нашли и продолжают находить адекватные методы, не «пасуя» перед «загадочной» квантовой реальностью (где, кстати, тоже отношение «объект-субъект» является определяющим). Новую научную парадигму, принятую вслед за физикой и другими науками, необходимо применить и в рамках музыковедения, ибо оно не может отстраниться от нового магистрального научного пути. Тем более, что характер этой парадигмы близок специфике (природе) самой музыки [28].

«Слуховой» подход в изучении музыки должен охватить все возможные уровни и аспекты общения «человек–музыкальный звук» и, соответственно, «человек-музыка»: общекультурный, философский, музыковедческий, психологический, воспитательно-педагогический, методико-технологический и пр.

Успешный опыт в этом направлении уже существует. Укажем в качестве примера упомянутую концепцию и практическую деятельность музыковеда и философа George Balan (Германия) под названием «Musicosophia» [29].

ПРИМЕЧАНИЯ

1. «Музыка есть то, что слушается и слышится» – можно напомнить, перефразируя, известное определение Б. Асафьева.
2. Имеем в виду – в западной культуре, ибо в восточной традиции проблема слуха (и связанная с ней проблема звука) стоит иначе. Ее изучение насчитывает здесь, по крайней мере, несколько тысяч лет.
3. Убедительно показывает это Генрих Орлов в своей книге «Древо музыки» (СПб., 2005). А Александр Мень пишет: «Формы культуры определяются в первую очередь тем, как воспринимает человек окружающий мир» (*Мень А. История религии. М., 1997. Задн. обл.*). В том числе, как человек воспринимает звучания этого мира, добавили бы мы.
4. Мы высказались также относительно роли слуха в общем воспитании (не только музыкальном), в частности, о необходимости создания т.н. «педагогике слуха» (наряду с традиционной «зрительной» педагогией, которая строит свои принципы, как правило, на «визуальном» факторе). (См.: *Гажим И. Музыка как Великая Педагогика // Музыкально-педагогическое образование на рубеже XX и XXI веков: Материалы VIII Международной конференции. М., 2004. С. 146–153*). Как стартовый элемент может выступать здесь музыкальное воспитание, так как музыка есть именно та область, которая призвана по своей природе и по своему культурному предназначению заниматься проблемой (феноменом) слуха-слышания и уже накоплен достаточный опыт в этом направлении.
5. Заостряя данную идею, музыковед G. Balan, основатель концепции, а также института с тем же названием: «Musicosophia» – «Школы для слушателей музыки» (г. Санкт-Петербург, Германия), с разветвленной сетью филиалов во многих странах Европы, Южной Америки и США, провозглашает: «Слушатель – король музыки!» (вызывая на себя этим беспощадный «огонь» академического музыкознания).
6. Нам известны, конечно, такие работы, как, например: *Соловьева А.И. Основы психологии слуха. Л., 1972; и др.*, однако они не дают ответа на вопрос в поставленном нами ракурсе.
7. «Я умею исполнять музыку, а вот слушать – это другое дело», – как-то высказался Иегуди Менухин. Действительно, умеем ли мы слушать музыку? А что означает «слушать музыку»? Всегда ли понятно? Вопросы, считаем, остаются открытыми.
8. Следующий анекдот поможет лучше понять суть идеи:
– Вы хотите, чтобы я научил вашего сына играть, но у него нет музыкального слуха, – говорит педагог. – Мой ребенок должен играть, а не слушать, – отвечает мать.
9. *Букина Т.В. Рецептивистика и музыкальная наука на рубеже тысячелетий: в поисках компромисса // http://www.terrahumana.ru/arhiv/07_03/index.html*
10. В музыковедении давно утвердился тезис о том, что музыкальное произведение находится не в нотных знаках (тексте), а в его звучании. Однако данное утверждение, считаем, нуждается в уточнении. Недостаточно говорить, что музыка находится не в нотах, а в их озвучивании (исполнении). Необходимо осмыслить основополагающий факт, что речь идет не о звучании произведения «вообще», в абстрактно-объективном, «внеслуховом» и «внеличностном» («внесубъектном») пространстве, а о звучании, которое находится в контакте со слухом. Именно здесь, в момент «стыковки» («слияния») звучания со слухом, и возникает, собственно, музыка. Но и это сказано не до конца. Важно добавить, что она не только возникает в этот момент, но и длится столько, сколько длится этот момент, то есть пребывает в качестве музыки только данный отрезок времени. Вне этого отрезка музыка – не музыка, как таковая: то, что было до общения слуха с произведением (при подготовке к слушанию и т.д.) – еще не музыка (а только «предстоящая», «возможная», «будущая» музыка), а то, что будет после этого (при анализе, теоретическом изучении, рассказе о ней и т.д.), уже не музыка (а лишь «воспоминание», оставшееся представление и т.д.). Однако исследователь музыки, как правило, часто делает далеко идущие выводы о том или ином музыкальном произведении именно на основании «беззвучного» текста, не говоря уже о том, что вообще не учитывает определяющий фактор – слуховой. И на этом принципе строится вся традиционная музыкальная наука.

11. Хотим обратить внимание на тот факт, что в музыковедении попытки трактовки рецептивного фактора (если использовать нынешнюю терминологию) предпринимал еще Б. Асафьев в таких работах, как «О направленности формы у Чайковского» и др.
12. *Сатсварупа даса Госвами*. Очерки ведической литературы. М.; Л.; Калькутта; Бомбей; Нью-Дели, 1990. С. 21–24.
13. См. интересную с точки зрения затронутого вопроса, в том числе в связи с феноменом музыки: *Гачев Г.Д.* Музыка и световая цивилизация. М., 1999 (некоторые пассажи-мысли из этой работы мы использовали в данной статье в целях аргументации предложенного подхода к проблеме).
14. Ветхозаветные люди обладали способностью максимально концентрировано слушать-слышать. Не случайно Бог «представился» Иову (и др.) не в видимой форме, как «свет», а в слышимой – как воздух-ветер, как дуновение-дух-дыхание, как вибрационная стихия, которую нельзя видеть, но только почувствовать-услышать всем существом. Бог не представлен Солнцем (хотя, казалось бы, Он должен быть символизирован именно в форме этого «верховного» небесного светила), а в форме Воздуха-Вибрации-Ветра, Дыхания-Духа. Новый Завет, некоторым образом, также последовал по «визуальному» пути: «слышимый» Бог был заменен «видимым» – Образом-Иконой.
15. *Гачев Г.* Цит. изд.
16. *Орлов Г.* Древо музыки. СПб., 2005. С. 259.
17. *Бехтерев В.М.* Значение музыки в эстетическом воспитании ребенка. М., 1916. С. 8.
18. «Музыка дана, чтобы увидеть невидимое и услышать неслышимое», – цит. по: *Gagim I. George Balan: Musicosophia // Gagim I. Muzica și filosofia. Chișinău, 2009. P. 58–92.*
19. *Библия*. Творение; 17: 5.
20. *Vijnana Bhairava Tantra*. Cartea secretă a căii tantrice, comentată de Osho. Vol.II. București, 2000.
21. Музыкальная наука в определении-описании явлений, происходящих в музыке, избрала, в основном, путь заимствования соответствующих терминов из других областей. Но это не совсем адекватное решение. Ведь все, что заимствовано, даже если хорошо адаптировано к новой реальности, оставляет за собой определенные резервы, некоторую недоговоренность, неточность, неполноту. Но был избран путь заимствования, так как нелегко, а в принципе и невозможно в абсолютном большинстве случаев определить в словах-терминах то, что происходит в музыке. Создание адекватной музыковедческой терминологии – одна из задач музыкальной науки. Хотя это, скорее всего, из области невозможного. И это потому, что современный язык все больше отходит от своих глубинных корней, от того состояния, когда мог одним понятием-словом «схватить», определить-описать более глубинные уровни и аспекты бытия, чем слова-понятия современных языков, которые «схватывают», в основном, одномерные смыслы наблюдаемых явлений. Определение-описание тех феноменов, которые имеют место в музыке, нуждается именно в понятиях, воспринимающих многомерность бытия, полисемантическую того или иного явления, его скрытый смысл, который невозможно выразить в определениях левого полушария (в «технических», формальных» понятиях), а только правого полушария – в понятиях-символах, метафорах и т.д. Поэтому во многих случаях приходится прибегнуть к компромиссу – подходить к музыке (к ее описанию, пониманию, научной трактовке, педагогическому «толкованию» и т.д.) «полумерами». Тем не менее, несмотря на сложность проблемы, считаем, что ее не следует снимать с повестки дня.
22. *Vijnana Bhairava Tantra*. Cit. op. P. 146.
23. *Neher André*. Exilul cuvîntului. De la tăcerea biblică la tăcerea de la Auschwitz. București, 2002.
24. *Орлов Г.* Цит. изд. С. 286–287.
25. Мы говорим «музыкальный звук имеет точную высоту». Он не имеет «высоту», он имеет точную частоту, измеряемую в герцах.
26. Моцарт считал паузу одним из сильнейших средств воздействия в музыке.
27. Провэкспериментируем на примере Токкаты и фуги ре минор И.С. Баха, «устраняя» мысленно паузы, чтобы убедиться в их значении в музыкальном дискурсе.
28. Этот вопрос мы рассматриваем в статье: *Гажим И.* Музыка и музыкальное образование в контексте новой эпистемологии // *Материалы международной научной конференции «Методологические проблемы современного музыкального образования»*. СПб., 2009.
29. См. в Google: *Musicosophia*. Также см: *Gagim I. George Balan*