УДК 008:1
ББК 71.0
П 36

Н.С. Пичко,
кандидат культурологии, доцент кафедры истории и культуры филиала Ухтинского государственного технического университета в г. Усинске, Республика Коми, г. Усинск, тел.: 8-912-955-13-43, e-mail: natpictko@yandex.ru

Философско-эстетические аспекты феномена музыкального в культуре

(Рецензирована)

Аннотация. В статье проанализирована научная литература по проблеме философско-эстетических аспектов феномена музыкального в культуре; рассмотрен феномен музыки как неразрывное единство двух ипостасей — сущности музыки (музыкальной субстанции) и музыкального искусства, принадлежащего миру человека; проведен системный анализ такого способа человеческого бытия, как деятельность. Определена специфика музыки как философско-эстетического феномена, соотносящегося с внутренней активностью музыкального сознания человека. Выявлены связи между процессами, происходящими в культуре, и их отражением в образном строе и выразительной сфере музыкального искусства. Обозначены функции философско-эстетических аспектов феномена музыкального в культуре: гносеологическая, гуманистическая, коммуникативная, обучающая, воспитывающая, информативная, нормативная, рефлексивная.

Ключевые слова: культура, образ, музыка, духовность, нравственность, личность, современность, сознание.

N.S. Pichko
Candidate of Culturology, Associate Professor, Associate Professor of Department of History and Culture, Branch of Ukhta State University in Usinsk, Komi Republic, Usinsk, ph.: 8-912-955-13-43, e-mail: natpictko@yandex.ru

Philosophical and esthetic aspects of a phenomenon of the musical in culture

Abstract. An analysis is made of scientific literature on philosophical and esthetic aspects of a phenomenon of the musical in culture. The music phenomenon is examined as indissoluble unity of two forms — the essence of music (a musical substance) and the musical art belonging to the world of the person. The system analysis of such way of human life, as activity is carried out. The author shows specificity of music as the philosophical and esthetic phenomenon corresponding to internal activity of musical consciousness of the person, as well as reveals relations between the processes happening in culture, and their reflection in a figurative system and in the expressive sphere of musical art. The following functions of philosophical and esthetic aspects of a phenomenon of the musical in culture are designated: gnoseological, humanistic, communicative, training, bringing up, informative, standard and reflexive.

Keywords: culture, image, music, spirituality, morals, personality, contemporaneity, consciousness.

Основным мерилом способности человека воспринимать внешний мир становится степень развития человеческих сущностных сил, которые, с одной стороны, рассматриваются как совокупность способностей человека познавать предметы и явления во множестве их проявлений, с другой — находят своё наиболее яркое воплощение в музыке, представляющей собой отражение

мировоззрения и мироощущения человека. Homo Faber — Человек Творящий — опредмечивает в музыкальных произведениях искусства идейный мир, чувства и мысли, а также собственный внутренний мир и состояние сознания. При этом центральным звеном музыкальной деятельности является музыкальное воображение, под которым понимаются творческие возможности автора и, главное, внутренняя духовная готовность к созиданию нового и прекрасного, без которой невозможно рождение образцов подлинного творчества. Феноменом музыкальной деятельности является и то, что Человек Воспринимающий, слушая музыку, тоже находится в состоянии творческого поиска, который проявляется главным образом в создании своего личностного «видения» — восприятия, познания, субъективного воспроизведения, осмысливания возникающих художественных и жизненных ассоциаций и в своего рода договаривании (термин А.С. Соколова) мысли композитора. В концепции философско-эстетических ценностей Г.Г. Коломиец рассматривает феномен музыки как неразрывное единство двух ипостасей — сущности музыки (музыкальной субстанции) и музыкального искусства, принадлежащего миру человека. При этом утверждается, что «музыкальная субстанция есть постоянное неизменное, это духовное начало по упорядочиванию («гармонизации») художественной деятельности в музыке», и «до начала нашей музыки (той, о которой мы знаем в истории культуры) музыка есть как вселенский Ритм, как гармония упорядочивающая», а «наша музыка — это произведения, композиции, подчиняющиеся внутренним законам мироздания, вселенскому Ритму, которому следует «звучащее вещество» [1]. Философско-эстетическое сознание, являясь внутренним идеальным планом музыкальной деятельности, выступает важным компонентом музыкально-эстетической культуры личности. И.Ю. Павлова отмечает, что «музыкально-эстетическое сознание не всегда обнаруживает себя в непосредственно воспринимаемых формах, большое значение имеют скрытые внутренние процессы, такие как потребности, восприятие, мышление, представление, воображение, которые характеризуют отношение личности к искусству и области действительности» [2]. Проведенный отечественным ученым-философом М.С. Каганом системный анализ такого способа человеческого бытия, как деятельность, обосновал её проявление в пяти основных формах:

— в познании мира (здесь высшим выражением является наука);

— в ценностном осмыслении бытия — нравственном, эстетическом, религиозном;

— в проективной деятельности и практическом преобразовании реальности в ходе воплощения проектов;

— в общении людей друг с другом в их совместной деятельности;

— в художественном усвоении мира, которое объединяет в одно целое знания, ценности, проекты, материальные конструкции и знаковые системы, служащие общению художника с людьми.

В контексте последнего очевидна уникальность музыки как вида искусства. С одной стороны, это проявляется ***в особой условности музыкального художественного языка***, которая соотносится со спецификой слухового восприятия, базирующегося на более обобщенных ассоциативных связях — по сравнению, к примеру, с живописью, где образный ряд представлен с большей степенью конкретности. С другой стороны, ***уникальность музыки — в её специфическом музыкальном языке***, являющемся выразителем эмоционального духа эпохи, своеобразным «камертоном», настроенным на высшую точку ее духовного подъема, так как именно музыкальный язык «наиболее тонко реагирует на все перемены, происходящие в духовной атмосфере общества, и поэтому каждая эпоха имеет свой, присущий только ей способ музыкального самовыражения» [3]. В контексте такого видения представляет несомненный интерес философско-эстетическое осмысление феномена музыкального искусства.

По мнению И.Н. Нехаевой, музыкальное искусство является недостаточно исследованной областью

философского дискурса, поскольку обычно является предметом изучения культурологических и искусствоведческих дисциплин и в рамках собственно философских исследований имеет, как правило, прикладное значение. В связи с этим особо примечательным является устоявшееся определение музыкальной области только как части языковой реальности, что зачастую приводит к поверхностной трактовке, обедняет понятие музыкального феномена и обусловливает тот факт, что в контексте языкового пространства музыка теряет себя как специфическая область [4]. Более того, существуют исследования, вообще отрицающие языковую природу музыки, в частности, польский учёный-философ Роман Ингарден отмечает: «Музыкальное произведение не содержит в себе ни звучаний слов какого-либо языка, ни значений, связанных с ними, ни, наконец, значений каких-либо предложений или системы предложений» [5]. Австрийский музыковед Э. Ганслик еще в XIX в. в своей известной работе «О музыкально-прекрасном» резко отрицал связь музыки с языком и критиковал стремление ввести в музыку смыслообразы и тем самым «возвысить» музыку до языка [6]. По его мнению, «возвышаясь» до языка, музыка лишь таким образом «унизится», ибо в подобном случае музыку, очевидно, пришлось бы считать языком «высшего порядка». Известно также высказывание А.Ф. Лосева из его ранней работы (начало 1920-х гг.) «Музыка как предмет логики», где автор констатирует: «Под «абсолютной», или «чистой» музыкой я понимаю музыку, лишенную всяких зрительных, словесных и прочих немузыкальных образов. Чистая музыка — та, которая не содержит в себе никакой посторонней «программы» и есть только чистая звучность» [7]. Подобные высказывания, очевидно, не только имеют прямое отношение к попыткам осмысления природы музыки, но и подтверждают сложность осознания феномена музыкального, который таинствен и плохо поддается фиксации в виде понятий в процессе дескрипции. Это становится тем более ясным, если данную позицию отнести к выразительности, которая в языке представляется только как «сказываемость», т.е. опосредованно, тогда как в музыке выразительность есть сама в себе способность идеальной данности, или непосредств языка как системы знаков, которая служит средством человеческого общения, мышления, хранения и передачи информации, язык представляется как особый мир, где посредством языковой опосредованности предметность становится возможной как содержание духа. Совершенно очевидно, что такая языковая заданность «взрастила субъектно-объектную сферу и тем самым обнаружила свойство языка, которое особенно чуждо для музыки: противопоставление субъекта и объекта, внутреннего и внешнего, а также, в контексте отождествления музыки и языка, допущение того, что музыкальное искусство имеет способность быть интенциональным вовне якобы по отношению к определенному предмету» [8]. Однако следует признать, что музыка есть самый коммуникативный вид искусства, максимально проникающий во все сферы жизнедеятельности человека. Следовательно музыка обладает собственным специфическим языком, возникшим из потребностей человека в общении с другими людьми и представляющим собой важнейшее из средств, служащих для передачи эстетической информации. Тем самым «язык музыки выполняет в первую информационно-коммуникативную функцию, способствуя сплочению коллектива (особенно в обществе, находящемся на уровнемифологическогомиропонимания) и зависит от уровня развития общества, где находит свое бытие» [9].

В философии принято различать такие понятия, как «сигнал» и «знак». В музыке это интерпретируется как следующая модель: «звук — знак — образ — символ», где звук приобретает значение символа, а символ, в свою очередь, оформляется в звуке. В музыкальном знаке (символе) связь между материальной формой и значением достаточно условна, при этом музыкальный символ — это «знак, имеющий переносное значение (второе), характеризующийся общезначимостью;

универсальная категория музыкального творчества, функционирующая на всех уровнях организации системы музыки» [9]. Символами в музыке могут выступать как отдельные звуки, их мелодические, гармонические, тембровые и динамические сочетания, так и строго дифференцированные музыкальные образы, доносимые конкретным музыкальным построением; жанр, авторский стиль. Музыкальный символ является универсальной категорией музыкального творчества, он «пронизывает» всю музыкальную систему, функционируя на всех уровнях ее организации: звуковысотном; ритмическом; композиционном; исполнительском и проявляется ярче всего в гармонии, являющейся важной составляющей языка музыки. А, по выражению Б.П. Вышеславцева, «гармония есть иное, новое отношение противоположностей, третий вид противопоставления», и именно «на нем покоятся, согласно Платону, здоровье и красота, медицина и музыка» [10]. Согласно Г.В.Ф. Гегелю, «музыка преимущественно имеет архитектонический характер, когда она, освободившись от выражения чувства, с большой изобретательностью возводит для себя самой музыкально закономерное здание звуков» [11]. Признание в философском дискурсе за языком свойства самоописания делает для нас очевидным, что понятие «музыкальный язык», с одной стороны, имеет свое содержание в рамках языковой реальности, с другой стороны, не представляется основанием для возникновения онтологического взгляда на музыкальное искусство. При этом считаем необходимым сказать и о герменевтической концепции музыки, в основе которой лежит её особый дар отвлечения от предметности. Как отмечает В.А. Шуранов, «прекрасные звуки музыкального инструмента (musica instrumentalis) или человеческого голоса (musica humana) удивительно легко и непосредственно, в отличие от возможностей других искусств, воспринимаются как звуковой образ мироздания (musica mundana), однако в музыке «теоретически всё чаще пытались усмотреть «выразительные» или «изобразительные», то есть «видимые» параметры её красоты» [12]. Теория аффектов (развивающая античную концепцию мимесиса), теория интонации и музыкальных жанров, современная музыкальная семиотика строили свой путь понимания в рамках единой дискурсивной традиции — через «механизмы» воплощения предметно- или душевно-реальных явлений мира в музыкальной интонации и структуре. И следовательно, в многочисленных теоретических или философских характеристиках музыки зачастую обнаруживается невнимание к её одухотворённой природе; в предметно-психологической установке понимания смысла теряется возвышенная энергетика её сакрального пространства. Подобного рода потери имеют более глубокую — методологически-мировоззренческую природу. Нельзя отрицать, что язык музыки представляет собой систему, где равно присутствуют как природное, так и культуросодержащее начала, в нем физиологическое существует наравне с психическим и социальным, эмоциональное «уживается» с рациональным и т.п. Более того — язык музыки есть полифункциональный феномен (эстетическая, номинативная, репрезентативная, семиотическая, оценочная, регулятивно-воспитательная и др.), где к важнейшей (генеральной) функции относится коммуникативная, посредством которой передается особого рода эстетическая информация. В этой связи хотелось бы отметить, что нотная письменность не получила такого же развития, как письменность вербального языка. Как отмечает Т.И. Кузякина, большая часть людей потребляет музыку «по слуху», в том числе с помощью доступных широкому кругу слушателей аудиовизуальных средств, позволяющих свободно материализовать уже расшифрованное, звучавшее музыкальное произведение [13]. Вместе с тем нельзя умалять достоинства графических способов коммуникации, и нотное письмо следует рассматривать как достаточно прогрессивное музыкально-коммуникативное средство, появление которого во многом облегчило коммуникацию между композитором и исполнителем, настроенным

на общение со слушателем. А факт распространения во всех развитых странах мира единой музыкальной письменности позволяет считать нотное письмо международным средством музыкальной коммуникации.

Специфика музыки как философско-эстетического феномена соотносится также с внутренней активностью музыкального сознания человека, ибо она обращается к целостному потоку переживаний, в которых воспринимается мир, и главным признаком этого потока переживаний является *интенциональность*. Являясь наиболее эмоциогенным видом искусства, музыка наделена также способностью хранить и передавать информацию интеллектуального плана. Это делает ее весьма ценной в плане приобщения индивидуума к опыту других людей, к коллективному опыту предшествующих поколений. При этом обретаемый опыт переживается, вводится во внутренний план, становится опытом конкретной личности. Не случайно музыке удавалось сплотить многих людей, заставить их переживать сходные чувства. Это обусловлено тем, что музыка, как и искусство в целом, является *объективацией* смысла. Современный процесс осмысления музыкальной культуры основывается прежде всего на принципе взаимной обусловленности внутреннего смысла и культурной среды, в которой осуществляется данная деятельность. Совершенно очевидно, что музыка существует в неразрывном единстве двух ипостасей музыкального бытия: сущности музыки — музыкальной субстанции (мировая Гармония, вселенский Ритм), и музыкального искусства, принадлежащего миру человека. При этом «механизмом сцепления» музыкальной субстанции, внеисторической сущности музыки и музыки как вида искусства выступают ценности музыки и ценности в музыке, обращенные, с одной стороны, к высшему Смыслу, с другой — к смыслам человеческого бытия. Возможности музыки в создании целостного устойчивого образа мира осмысливались различными философами и философствующими композиторами. По мнению А.Ш. Руди, наиболее показательны в этом плане идеи А. Шопенгауэра о бессознательной, слепой, независимой от контроля разума воле как первоначала мира, которому рациональное познание изначально чуждо и враждебно — и соответственно главным видом постижения воли представляется интуитивное, непосредственное познание, реализуемое через переживание мира [14]. Следовательно, высшей формой познания выступает не наука, а искусство, основанное на интуиции и выражающее объективную суть вещей. Центральное место среди искусств немецкий философ отводит музыке как отпечатку самой воли, а не идей, данных в созерцании прообразов вещей. Музыка в его понимании — это самое универсальное и глубокое искусство, способное поведать тайную историю воли. Она не занимается исследованием идей, ступеней объективации воли. Музыка — это сама воля, музыкальная гармония наряду с реальным миром объективирует волю. Выразить откровения бытия — в этом заключается высшее назначение музыканта. Интересны рожденные А. Шопенгауэром образы музыкальных форм, элементы которых сопоставимы с элементами Вселенной. Четырем голосам гармонии принадлежат соответствующие функции отражения ступеней объективации воли, коррелируя музыкальную аналогию с основным свойством природы: «Четыре голоса всякой гармонии, т.е. бас, тенор, альт и сопрано, или основной тон, терция, квинта и октава, соответствуют четырем ступеням в градации живых существ, т.е. царствам минеральному, растительному, животному и человеку» [15]. Представляя собой модели универсума, музыка демонстрирует сложнейшую систему отношений, звуковую структуру наивысшего порядка, где красота целого реализуется через согласование множества иерархически расположенных уровней. При этом, как считает, Т.И. Чупахина, музыкальное сознание рождается уже направленным на какой-то предмет, который не существует вне сознания, поэтому

интенциональное переживание музыки неразрывно связано с репрезентацией ее смыслового содержания [16]. «Музыка — это не причина возникновения чувств и не средство избавления от них, а их логическое выражение, даже если при этом она обладает своими особыми способами функционирования, это делает ее несоизмеримой с языком и даже с презентативными символами типа образов, жестов и ритмов», –писал в своей книге «Философия в новом ключе» известный американский философ Сьюзен Кэтрин Лангер [17]. Музыкальное сознание является своего рода внутренним, идеальным планом музыкальной деятельности, который индивидуален и по содержанию, и по форме. В музыкальном сознании синтезируются предметный полюс самого музыкального произведения и полюс «я» субъекта переживаний, при этом предполагается, что содержание этого понятия синтетично и формируется пониманием музыкального сознания как состояния психического «я», переживающего музыку через сплетение многих чувств единого потока психических переживаний; как внутреннего восприятии собственных психических переживаний в музыке. [Э. Гуссерль, А. Шопенгауэр, Э. Фромм, К. Маркс]. Так, например, К. Маркс считал, что, « как бы ни была многогранна, сложна, многозначна музыка, прослушав ее, мы анализируем жизнь *своих* (курсив наш *–NN)* музыкальных чувств и мыслей [18]. Принято считать, что музыкальное сознание, опредмеченное в композиторском и исполнительском творчестве, является ***эмоциональным документом эпохи общества***, в частности, В.К. Суханцева отмечает: «Музыкальное бытие есть бытие, а точнее жизнь музыкального сознания, продуцируемого духовной культурой, но существенно не в слепом повиновении универсальным нормам, а вопреки им. В противном случае музыка не выделилась бы из всеобщей культуры [19]. В процессе развития общества музыка всё более обретала свое особое и важное место как в духовной жизни отдельного человека, так и в качестве составной части культуры в целом, становясь одним из характерных «знаков» этой культуры. Так, например, хорал ассоциируется с временами средневековья, мадригал — с эпохой Возрождения, а советская массовая песня напоминает о первых пятилетках советского государства. ***В контексте эпох выявляются связи между процессами, происходящими в культуре, и их отражением в образном строе и выразительной сфере музыкального искусства***. И это очевидно, так как музыка — одна из сфер культурной жизнедеятельности, постольку она испытывает на себе влияние общекультурных процессов, включая тенденции рационалистического описания мира. И если музыка есть непосредственная реальность культуры, то отражение музыки в философском, эстетическом или художественном сознании — это самосознание культуры, ее портрет, который обусловлен особенностями эпохи. Данный феномен отчётливо проявляется ещё с античных времен. К примеру, греческие мифы повествуют о магической силе Орфея, попытавшегося преодолеть смертный удел человека, о певце Амфитрионе, который своим пением передвигал камни и таким образом выстроил стены Фив, о пении сирен, перед которым не могли устоять самые суровые воины, о легендарных певцах и музыкантах — Фамире, Эвмолпе и других. В концепциях философов античности постоянно упоминается музыка и анализируется ее роль в общественной жизни (Сократ, Аристотель, Плутарх, Аристид, Квинтилиан и др.). Музыка трактовалась не только как искусство, но и как наука, воспитательное средство и терапия. В традициях античности заложено понимание музыки как явления, выходящего за рамки искусства, убеждение в ее космическом предназначении как создателя гармонии сфер на пути к достижению равновесия в антитезе Хаоса и Космоса. Даже значение «музыкального» у древних мыслителей, например, у Платона очень широкое; это, прежде всего, «образованный», в том числе и музыкально, искусный человек-поэт,

он же человек-философ. Поэтому и собственно философия — «высочайшее мусическое искусство», ибо музыка воспитывает душу, делает ее добродетельной именно в силу того, что она соотносительна с миром идей и вечно существующих образцов.

Исследование философско-эстетических концепций Средневековья позволяют судить о понимании музыки как отражении высшей божественной силы, как символа божественной красоты и добра (Августин, Боэций, Иоанн Коттон, Иоанн де Грохео и др.). При этом в ранних средневековых трактатах звучит полное неприятие светской музыки, и особенно инструментальной, так как в ее яркости и виртуозности усматривалось пагубное влияние «земного» начала, уход от божественной красоты. Ведущим музыкальным жанром является месса как образец возвышенной созерцательной лирики. Каноническими становятся работы «отцов церкви» — Иеронима, Иоанна Златоуста, Климента Александрийского, в которых музыке отводится только одна роль — способ обращение человека к Богу. Интересно отметить, что, музыкальная мысль Средневековья на пороге бытийственного вслушивания в мир выработала целую систему озвученного воспроизведения «небесных» вибраций. Здесь найдено было не только расслоение вертикали на фактурные (тембровые — на органе) слои, а передача иерархически «вышнего» пространства мира запечатлелась в воспроизведении удивительно лёгких мелодических скачков, которые в древневизантийской и древнерусской теории церковного пения именовались «пневматами». Процесс же одухотворения — переход от телесного к духовному — интонационно был услышан в постепенном перерастании псалмического речитирования в орнаментированное пение. Ситуация несколько меняется в эпоху Возрождения, когда на смену религиозному чувству приходит новая светская культура. Вышеотмеченный процесс преобразования сосредоточенного будничного пения в праздничное (распределённый в богослужении по календарю), постепенно, сначала в мессах и мотетах музыкальных гениев Возрождения, уже в художественно преподносимых формах музыки уплотняется в пределы одной композиции, породив интонационные процессы диминуирования — бесконечного вариантного преобразования интонаций. Человек не только осознал себя как высшее творение, но и создал великое гуманистическое искусство. Эти преобразования не обошли стороной музыку. И хотя ведущим музыкальным жанром продолжала оставаться месса, в которой по-прежнему преобладали настроения внутренней сосредоточенности, эмоциональный строй музыки начинает меняться. В ней все явственнее звучат интонации, связанные с народной культурой и наполненные человеческими чувствами. Но главным достижением эпохи, по мнению Л.Р. Обыскаловой, стало рождение оперы, особенно когда в ранней опере появился «лирический центр» — ария с ярко выраженной и эмоционально наполненной мелодией, сразу же занявшей ведущее место в арсенале выразительных возможностей музыкального искусства [20]. Это было связано с глобальными культурными процессами, охватившими Европу и нашедшими отражение в духовных феноменах времени, которые Л.М. Баткин определил как «развитие свободы индивидуального самоопределения». В музыке это был переход музыкального мышления на новый качественный уровень, связанный с утверждением гомофонно-гармонического склада, выразителем которого становится самостоятельная оперная мелодия.

Век Просвещения открывает для человека новые стороны музыкального искусства — выразительность и изобразительность, аффектацию и идею смысла музыки. Эти темы особенно отчетливо проявляют себя во французской философско-эстетической литературе XVII–XVIII вв. (Р. Декарт, М. Мерсенн и др.). Характерной чертой самосознания культуры становится не гармоничность, свойственная Возрождению, а драматизм как отражение социально-психологических и эстетических

противоречий общества. Поэтому именно драма становится ведущей формой и художественным принципом искусства того времени. В музыкальном искусстве эти процессы получили наиболее полное воплощение в последней четверти XVIII века, когда на смену философско-возвышенному религиозному искусству пришла классическая симфония. В создание сонаты-симфонии внесли свой вклад музыканты всей Европы, а выразительная оперная мелодия, в свою очередь, определила структуру и образный строй инструментальных тем симфонии. И опера, и симфония стали выразителями новых художественных тенденций, отражающих не только профессиональные искания в области музыкального искусства, но и социокультурные явления. Ведь высокие гражданские идеалы, которые все более утверждались в европейском обществе того времени, требовали и соответствующего их воплощения в искусстве. Интересно наблюдение А.И. Щербаковой, которая отметила, что в отечественной культуре период XVII-XVIII веков стал эпохой противоречий, барочного смешения старого и нового, своего и чужого [21]. Искусство XVIII века открывает нам поиски нового идеала, который был бы созвучен духу времени, соответствовал ему, нес в себе могучее просветительское начало. Это было время, когда идеи просвещения насильно внедрялись в сложившееся средневековое мышление, ломая и разрушая то, что испокон веков воспринималось как ценности национальной культуры, время мучительных исканий, самоопределения и самоосознания культуры, ее самоидентификации, время выявления тех ценностных ориентиров, которые должны были определить направленность ее дальнейшего развития. В этой связи автор констатирует, что общая картина музыкальной жизни эпохи изобилует множеством «белых пятен», в частности, музыка доглинкинской поры, полностью вытесненная блестящей плеядой русских композиторов XIX века. Исчезли из музыкального обихода сочинения М. Березовского и Е. Фомина, М. Соколовского и П. Скокова и множества других представителей музыкального искусства XVIII века. Сохранились и продолжали звучать только некоторые из сочинений Д. Бортнянского, наиболее «удачливого» из своих коллег.

Не менее значимо наблюдение Л.Р. Обыскаловой о музыкально-эстетической специфике эпохи романтизма, когда «несостоятельность многих просветительских идей вызвали пессимизм в обществе, выразить который с наибольшей степенью глубины оказалось подвластно только музыке», и «возникает необходимость передачи сложных внутренних противоречий человеческой души, психологических оттенков» [27]. В результате мелодия становится более усложненной как в мелодическом, так и в ритмическом отношении, появляются новые, необычные для слуха созвучия, и в поисках новых мелодических красок композиторы всё чаще обращаются к народной музыке, создают на ее основе свой неповторимый мелодический стиль и художественную манеру (Шопен, Лист, Григ, Дворжак и др.). Интерес к внутреннему миру человека обусловил также обращение к более мелким, по сравнению с симфонией и оперой, музыкальным формам: становятся популярными песни, танцы, инструментальные миниатюры, всякого рода импровизационные формы — прелюдии, фантазии, экспромты. Таким образом, усложненный музыкальный язык оказался способным наиболее тонко и глубоко отразить перемены в эмоциональной сфере общества. В то же время необходимо констатировать, что романтики увидели в музыке высочайшее из искусств, в котором сама его сущность воплощена в наиболее полном виде. Как отмечает Л.А. Софронова, «романтическая концепция синтеза может быть определена как панмузыкальная — настолько универсально у романтиков понятие музыкальности» [22]. По мнению Л.Р. Мартыненко, под значением «музыкальное» в культуре XIX в. установилось понимание специфического ракурса философско-эстетического мышления, сформирован-

ного в эстетике романтизма и оказавшего влияние на восприятие и оценку музыки и «музыкального» в культуре всего классического периода [23]. В осмыслении музыки и «музыкального» в русской философско-эстетической мысли находят развитие основные идеи «трансмузыкального» — музыка в своей космической ипостаси (пифагорейская «музыка сфер») и музыка человеческой души как отражение музыкальной космической гармонии. Первая идея — представление о музыке как принципе устройства мира обнаруживает себя в философских, литературных, музыкально-теоретических трудах В.Ф. Одоевского вторую, соотнесённую с понятием «музыка души», когда музыка и музыкальные категории становятся обозначениями внутренних, душевных процессов и состояний, очень ярко охарактеризовал В.Г. Белинский, давая следующее определение сущности музыки: «Музыка — по преимуществу выразительница внутреннего мира души» [24]. Музыка предстает как синоним подлинной художественности, эталон соразмерности и сопряженности форм, гармонической целостности и завершенности художественных созданий, а «музыкальное» осмысляется как философская категория, обладающая следующими признаками:

— *космичность* (как музыкальная реализация законов и гармонии универсума);

— *музыкальность человеческой сущности* (как отражение макрокосма в микрокосме);

— *музыка как архетип духовной деятельности*, воплощающийся в искусстве. В результате философско-эстетического осмысления «музыкального» понимание музыки как вида искусства расширилось до понимания музыки как мира человека, мира культуры [25]. Следует также отметить, что на формирование мира идей о музыке в культуре XIX в. существенное влияние оказали философские идеи Ф. Шеллинга, в которых музыка осознаётся как ритм первообразов природы и собственно универсума, а также идеи А. Шопенгауэра, в которых всему миру философ давал мифологическое истолкование, интерпретируя его как музыкальное произведение, а музыку — как средство постижения этого мира [26]. По мнению философа, музыка имеет возможность в общих формах выразить то, что другие формы духа выражают как части, при этом мелодию он рассматривает как абстракт действительности языка, а собственно музыку понимает как некую общую идею, которая затем реализуется в частностях других форм проявления духовности. Это, с одной стороны, объясняет то место, которое музыка занимает в жизни человека, незримо присутствуя во всем, что его окружает, а, с другой стороны, говорит об осознании музыкального искусства в категориях предельных духовных высот, которые в дальнейшем были восприняты и развиты русской эстетической мыслью, стали вдохновляющим началом в философском и литературном творчестве Серебряного века.

Главной предпосылкой возникновения музыкально-культурной ситуации эпохи Серебряного века явились исторические события второй половины XIX века, когда «политические, социально-экономические и культурные противоречия, вызванные к жизни грандиозными общественными преобразованиями, инициировали противоречия идейного характера, которые на рубеже веков обретают кризисные черты» [27]. В связи с этим в культуре рубежа веков господствующим становится символистское миропонимание, которое являлось не просто модой в искусстве, а состоянием умов, вызванным острой неудовлетворенностью существующим положением и предчувствием социальных бурь. Практически все русские композиторы начала XX столетия оказались в той или иной мере захваченными этим течением. Они обращались к литературным сюжетам символистского толка, к сказочным и фантастическим образам, темам одиночества и обреченности, что сильно влияло на стилистику авторского творчества и соответственно требовало неординарных средств воплощения. Появляются

выдающиеся произведения А.К. Глазунова, А.К. Лядова, С.Н. Танеева, достигает полной зрелости творчество А.Н. Скрябина, С.В. Рахманинова, развертывается яркое дарование И.Ф. Стравинского и др. При этом идейные и социальные факторы отнюдь не являются «внешними» по отношению к процессу музицирования, а выступают как существенный элемент в музыкально-историческом развитии, ибо «...детерминируют музыку опосредованно, в том смысле, что находят себе “отзвук” в процессах перестройки музицирования, совершающихся как бы в силу внутренней логики» [28]. В целом надо отметить, что Серебряный век стал своего рода «плавильней», где смешивались и по-новому осмыслялись целые пласты самых различных культур, начиная с её золотого века — Античности — до культуры Нового и Новейшего времени. Степень же их взаимного влияния невозможно переоценить, и в качестве убедительных примеров, по мнению Ю.О. Ткаченко, следует привести «Русские сезоны» Сергея Дягилева в Париже, которые повлияли на художественное мышление нескольких поколений европейцев, «обогащаясь», в свою очередь, западно-европейскими (в частности французскими) творческими идеями, а также музыку Игоря Стравинского, определившую во многом характер именно европейской музыки XX века, и музыкально-философский язык Александра Скрябина, проявившийся впоследствии в синтетической «мистериальности» Штокхаузена [29].

Характерным явлением эпохи оказалось также радикальное экспериментирование футуристов и кубофутуристов, что, с одной стороны, граничило с эстетическим хулиганством, а с другой — вполне укладывалось в логику сложного эпохального мышления. (Кубофутуризм в музыке был представлен, например, творчеством М.В. Матюшина, который создал музыку к футуристической опере «Победа над солнцем» на драму А.Е. Крученых, декорации к которой делал К.С. Малевич). Основная же задача художников-новаторов состояла в приобщении людей к искусству будущего — «четвертитоновой музыке», да и в целом идея расширения границ искусства в эпоху глобального кризиса, каким был кризис рубежа столетий, была достаточно популярна в творческой среде. В дальнейшем развитии музыки, как отмечает Коломиец Г.Г., продолжалось изживание тех внутренних профессиональных эстетических процессов, которые существовали в дореволюционную эпоху [30]. Музыканты, в сущности, пытались держать позицию «искусства для искусства», однако укрепление политической власти в советской России всё более оказывало идеологическое давление на культурную сферу. И если театр, литература и живопись быстрее вошли в контакт с марксистской доктриной, то музыка сохраняла относительную независимость от влияния политики, что объясняется, в первую очередь, сложностью музыкальной материи. Изменение формальных методов в музыке происходит гораздо труднее, чем в других видах искусства, и соответственно природа музыки такова, что музыкальная матери может быть «пристегнута» как к «капиталистическому», так и к «коммунистическому» сюжету. Однако нельзя отрицать, что в советской России сама материя музыки была подвергнута переработке, органическому изменению процесса ее оформления, что определило первостепенное значение идеологической роли музыки. Как отмечал П.П. Сувчинский, «развитие русской музыки большевики повернули в нужную им сторону» [31].

На идеологию Западной Европы, и, в частности на музыку как философско-эстетический феномен, большое влияние оказали идеи Ницше, утверждающие, что через природу музыки осмысливается и сам человек. Философ писал: «Наиболее вразумительным в языке является не слово, а тон, сила, модуляция, темп, с которым проговаривается ряд слов, — короче, музыка за словом, страсть за этой музыкой, личность за этой страстью: стало быть все то, что не может быть написано» [32]. Систематизация вдохновленных Ницше музыкальных произведений

позволяет выявить три группы авторов. Первая охватывает представителей ницше-вагнеровского круга, географически ограничена Германией и Австрией, хронологически — рубежом XIX — началом XX века. Деятельность второй группы авторов связана с периодом культуры, датирующимся 1910-ми годами, продолжается до 1940-х годов и охватывает Россию, Европу и США. Третья группа авторов фиксирует третью четверть XX века, представляя Европу и США (нацификация Ницше объясняет невозможность обращения к его философии в Советском Союзе длительное время после 1945 года) [33]. В текстах Ницше представителей музыкального мира привлекал синтез глубокого философского наполнения, поэтической отточенности высказываемой мысли и заложенной в ней музыки и страсти, а также художественность образа сверхчеловека, допускающая свободу истолкования. Интересно отметить, что вместо укорененных в австро-германской бытовой традиции жанров песни, хоровой миниатюры и производных от них циклов композиторы обращаются к концептуальным жанрам оперы и симфонии, в которых Ницше часто выступает в роли философского компонента сложного полихудожественного целого. Очевидно, что масштаб музыкального жанра становится своеобразным «приглашением» к полемике с философом, так как в отличие от жанров романса и хоровой миниатюры, оперы и симфонии «по Ницше» могут быть выстроены по принципу смысловой полифонии и диалога-конфронтации с идеями первоисточника. Возводя музыку до метафизических высот, Ницше считает, что философия, размышляющая над жизнью — по сути дела, это музыка, случайно записанная не нотами, а словами. В то же время он сомневается в том, необходимо ли это нетеоретику, а любому музыканту. По мнению, многих учёных, и в частности И. Лосевой, данный вопрос остается открытым [34].

Модернизм, утвердившийся в культуре начала XX века и провозгласивший инновацию как главный художественный принцип в искусстве, обусловил обновление художественного языка, что стало главной тенденцией эпохи, вследствие чего высшей степенью авторского самовыражения начало признаваться абстрактное искусство. Неклассическая парадигма в музыке, утвердившаяся в конце XIX столетия в импрессионистических и символистских композициях К. Дебюсси, музыкально-космологических проектах А. Скрябина, оказалась жизнеспособной и после культурного «слома», осуществленного несколькими поколениями модернистов (от ранних произведений И. Стравинского и С. Прокофьева до экспериментов Кейджа и К. Штокхаузена), и была актуальной вплоть до 60–70-х годов XX столетия. Неклассическая парадигма объединяет художников с принципиально различными творческими установками, и это сложное и противоречивое единение зачастую проходит под знаком индивидуализма, претензии на элитарность, прорыва за пределы обыденной повседневности, авангардной реализации неклассических программ буквально во всех аспектах музыкальной композиции. В музыкальном искусстве это повлекло в первую очередь изменение музыкального языка. Так, например, французские импрессионисты Клод Дебюсси и Морис Равель значительно усложнили ладовую и аккордовую структуру, а Арнольд Шенберг создал додекафонную систему как альтернативу мажороминорной системе, что свидетельствует о распаде функциональных связей в рамках традиционного лада и выход за пределы существующей ладовой системы. С этого момента атональная музыка становится прототипом абстрактного искусства в живописи.

В то же время обозначилась и тенденция признания бесспорной ценности традиционной культуры, специфичности ее концептуальных установок и эстетики, без знания которых невозможно адекватное понимание традиционной музыки. В период ломки сложившейся системы и поиска новых культурных оснований ориентации существования человека особо

важное значение приобрела проблема изучения динамики аксиологического аспекта. В этом контексте философско-эстетический аспект знаний по культуре используется в целях прогнозирования, проектирования и регулирования актуальных культурных процессов и также для ретрансляции культурного опыта в практику в соответствии с ценностными нормативами самой традиции. При этом изучение закономерностей формирования традиционных для культур разных народов бывшего Советского Союза ценностных ориентиров и вектора их модификаций стало рассматриваться как наиболее актуальная проблема для культурологического исследования, предметная область которого позволяет выйти за рамки специализированного музыковедческого исследования и расширяет возможности философского осмысления и толкования структуры, положения и роли многонациональной музыкальной культуры. В целом, развертывание неклассической парадигмы закономерно привело к внутренней поляризации искусства, оппозиции элитарного и массового полюсов культуры, отражающих принципиально различные стороны бытия человека в мире, разные уровни его сознания, его способности. По мнению Т.Б. Сидневой, «именно на почве преодоления этой дихотомии, развенчания мифа об ангажированности истины каким-либо видом, жанром, стилем, техникой и формируется новая парадигма искусства — постнонклассическая», где основное содержание составляет постмодернизм, «утверждающий себя прежде всего отрицанием как классической, так и неклассической моделей сознания» [35].

Музыка в начале XXI века, в ситуации смены мировоззренческих парадигм, предстает уже, как и всякое искусство, в качестве многоуровневой системы, а раз система существует, она может в этом процессе подвергаться деструкции, стать, как и всякая система, неравновесной, неопределенной, представлять множество вариантов в своем развитии, а то и попасть в бифуркацию, то есть в точку неустойчивости, после которой возможно ее разрушение, однако может стать и началом нового порядка, «порядка из хаоса» (И. Стенгерс). Наиболее востребованными в постмодернистской музыке стали такие эстетические принципы, как ритуальность, комментирование, новая простота, ирония, игра с культурным наследием, тотальное цитирование, отказ от модернистской претензии на оригинальность, принципиальная незавершенность музыкального произведения, смешение высокого и низкого Апологеты постмодернизма рассматривают музыку как текст, возникающий спонтанно в данный момент и никогда не завершаемый, имеющий тенденцию к разрушению и выхождению «за пределы слышимого». Этим, наверно, объясняется курьезный опус «4' 33''» (молчание для любого инструмента) Джона Кейджа, эпатирующий публику тем, что предлагает музыканту выходить перед слушателями, садиться за инструмент и сидеть молча ровно 4 минуты и 33 секунды, а затем уходить со сцены. Если даже интерпретировать такой эпатаж как желание показать, что нет абсолютного безмолвия, так как оно складывается из шорохов, шелеста, шепота и т. д., и заставить людей слушать тишину, то и тогда это выглядит как демонстрация определенного постмодернистского принципа: балансировать в создании своей «музыки» на той едва уловимой грани ее существования и несуществования («слышимого и неслышимого»), о которой говорил Ф. Ницше. Отсюда не случайно постмодернизм описывает процессы, происходящие в современной музыке, в таких терминах, как «распад замкнутого музыкального произведения», «непредсказуемые формы музыки», «нивелирование роли нотного текста». В то же время существует мнение о том, что «современная звукоорганизация стала следствием основных тенденций развития культуры, изменивших представление о мире и человеке в нем», а «эволюция языка музыки сравнима в этом отношении с изменениями в речи» [36]. Если в концепции Р. Барта континуум классической речи — это последова-

тельность элементов одинаковой плотности, подверженных ровному эмоциональному напору, то в современной литературе слово приобретает самостоятельное значение, и аналогичное явление, по мнению А.Ш. Руди, обнаруживается в современном музыкальном языке, где каждый звук и мельчайший элемент музыкальной ткани становится выразителем смысла [36]. После распада гомофонно-гармонического строя и перехода к атональности музыкальный язык стал быстро развиваться во множестве направлений: додекафония, пуантилизм, сонорная и конкретная музыка пришли на смену прежнему гомофонно-гармоническому строю. Существенно изменились отношения между звуками: если раньше ни один из них не имел значения сам по себе, но строго подчинялся ладогармоническим отношениям, то теперь каждый из полутонов имел те же «права», что и другой, представлял ценность в соответствии со своей уникальной природой. В целом, следует констатировать, что классическая, неклассическая и постмодернистская парадигмы развития культуры образуют многомерное пространство музыки, в котором в единовременности переплетены законы разновременных эпох и отражены разные стороны звукового опыта, его открытость и неисчерпаемость, и музыка, находясь в русле общехудожественных процессов, имеет свой, особенный путь, создающий звуковой образ каждой эпохи. При этом, рассматривая философско-эстетические аспекты феномена музыкального в культуре, нельзя не отметить актуальную проблему создания философской концепции музыкального образования как одного из важнейших условий преодоления кризиса в современной культуре. Как отмечает А.С. Базиков, в большинстве западноевропейских стран в отличие от России, в США и Японии, философии музыкального образования уделяется достаточно серьезное внимание, идёт поиск ответов на вопросы: Что такое музыка, и какова ее роль в социуме? В чем сущность музыкальной образности, как определить ее специфику? Какими должны быть цели и задачи музыкального воспитания и образования, какие средства здесь предпочтительнее? Что может дать классическая музыка современному человеку [37]? С одной стороны, в этом ключе предлагается философия музыкального утилитаризма и музыка рассматривается как действенный инструмент всестороннего и универсального воспитания человека, который влияет на «эстетическое, нравственное, культурное развитие индивида» [38]. Другое направление в современной философии музыки получило название «музыкальный эстетизм» и представлено, прежде всего, в США и Японии. Комментируя это, Р.А. Тельчарова-Куренкова пишет: «Концепция музыкального эстетизма не случайно возникла в США. Страна индивидуального предпринимательства и рынка, конкуренции и институтов собственности, демократии и индивидуализма в философских теориях и на практике сделала основной акцент на самоценности индивида, на его свободе и автономии, на его праве и реальной возможности самому определять свои интересы и направления своей деятельности. Музыка стала рассматриваться, прежде всего, как эстетический стимул человеческой деятельности, а не как социальный инструмент» [39]. С третьим философским направлением, именуемым как «дидактический» (термин Р.А. Тульчаровой-Куренковой), связано такое понятие, как философия музыки, которая, по мнению М.В. Деньгиной, ведет свое начало от Пифагора к Бетховену (его симфонизму), положившего в основу, в частности, своей Пятой симфонии философскую модель «от мрака к свету» (или «от борьбы к победе») [40]. Концепционны также симфонии Чайковского, по-разному решающие философский вопрос о жизни и смерти. В целом, в рамках философии музыки признаётся самоценность и самодостаточность музыкального материала как такового, необходимость его изучения, усвоения и ассимиляции в сознании индивида, ибо музыка вполне достойна того, чтобы утверждать собственные философско-эстетические, духовные приоритеты.

Примечания:

1. Г.Г. Коломиец. Музыкальная эстетика евразийцев. Вестник ОГУ №7. 2011. С.51-61.

2. И.Ю. Павлова. Формирование музыкально-эстетической культуры студентов педвуза на основе использования национального музыкального фольклора / И.Ю. Павлова: дисс... канд. пед. наук. — Казань, 2001. — 239 с.

3. Л.Р. Обыскалова. Музыкальное искусство в контексте универсальной модели культуры Вестник ЦМО МГУ, 2009, №4. С. 60-65.

4. И.Н. Нехаева. Философия музыки: особенности и перспективы развития Вестник Томского государственного университета №314. 2008 С. 52-58.

5. Р. Ингарден. Исследования по эстетике. пер. с польск. А. Ермилова и Б. Федорова. М.: Издательство Иностранной литературы, 1962 570 с.

6. Э. Ганслик. О музыкально-прекрасном. М., 1895.

7. А.Ф. Лосев. Форма–Стиль–Выражение / Сост. Тахо-Годи А.А. М.: Мысль, 1995. 944 с.

8. И.Н. Нехаева. Философия музыки: особенности и перспективы развития Вестник Томского государственного университета №314. 2008 С.52-58.

9. Т.В. Лазутина. Специфика языка музыки. Омский научный вестник. №3 2009. С.110-113.

10. Б.П. Вышеславцев. Этика преображенного эроса / Б.П. Вышеславский. — М.: Республика, 1994. — С. 247.

11. Г.В.Ф. Гегель. Лекции по эстетике [Текст] / Г.В.Ф. Гегель; пер. с нем. Б. Столпнера. // Соч. в 2 т. Т.1.– СПб.: Наука, 2001. — С. 239; С. 241.

12. В.А. Шуранов. Эстетика и герменевтика: в поисках музыкального смысла. 2011, С.6-10; С.7.

13. Т.И. Кузякина. Музыкальный диалог человека и общества. Вестник Ставропольского государственного университета. №54. 2008. С.175-178.

14. А. Ш. Руди. Устойчивость бытия в музыкальном мировосприятии / А.Ш. Руди // Ценности и смыслы — №6. — 2011. — С. 24–31.

15. А. Шопенгауэр. Мир как воля и представление / А. Шопенгауэр // Собр. соч. в 6 т. / Пер. с нем.; Под общей редакцией А.Н. Чанышева. М.: ТЕРРА. Книжный клуб; Республика, 1999. Т. 1., с. 374.

16. Т.И. Чупахина. Основные подходы к осмыслению феномена музыкального сознания в отечественной и зарубежной традиции. Вестн. Ом. ун-та. 2009. №1. С. 24–30.

17. С.К. Лангер. Философия в новом ключе. М., 2000. с. 270.

18. К.Маркс. Капитал. Т. 3 // Маркс К. и Энгельс Ф.Соч. 2-е изд. Т. 26. с. 186.

19. В.К. Суханцева. Музыка: Бытие — модель универсума. К., 1999., с. 32.

20. Л.Р. Обыскалова.Музыкальное искусство в контексте универсальной модели культуры Вестник ЦМО МГУ, 2009, №4. С.60-65.

21. А.И. Щербакова .Философский анализ музыки в контексте истории — Россия — XVII век. Фэн-Наука. №2. 2011. С. 43-44.

22. Л.А. Софронова. Несколько замечаний к поэтике романтизма / Л.А. Софронова // Русская литература и культура нового времени. — СПб.: РАН, Ин-т рус. лит., 1994. — 272 с.

23. Л.Р. Мартыненко. Музыка и «музыкальное» в эстетико-философских текстах русской культуры первой половины XIX в. Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2010 №3 с.73-76.

24. В.Г. Белинский. Разделение поэзии на роды и виды // Собр. соч.: в 3 т. / В.Г. Белинский. — Т. I. — М.: ГИХЛ, 1948. — 932 с., С. 27.

25. Л.Р. Мартыненко. Музыка и «музыкальное» в эстетико-философских текстах русской культуры первой половины XIX в. Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2010 №3 с.73-76. С.75.

26. А. Шопенгауэр. Мир как воля и представление // О четвертом корне... Мир как воля и представление. Критика кантовской философии: в 2 т. / А. Шопенгауэр. — Т. 1. — М.: Наука, 1993. — 396 с.

27. Г.Н. Миненко, Ж.А. Рябчевская. Музыкальная культура Серебряного века в контексте социокультурной динамики России. Вестник КемГУ №2 (50) 2012. С.30-36.

28. Т.В. Чередниченко. Современная марксистско-ленинская эстетика музыкального искусства. Проблемы и перспективы развития / Т.В. Чередниченко. — М.: Сов. композитор, 1987. — 320 с.

29. Ю.О. Ткаченко. Музыкально-синтетические тенденции эстетики символизма Серебряного века в искусстве постромантической эпохи. // Проблемы музыкальной науки 2011. №1. С.186-189.

30. Г.Г. Коломиец. Ценность музыки: философский аспект. Изд. 22е. — М.: Издательство ЛКИ, 2007. 508 с.
31. В. Козовой. О Петре Сувчинском и его времени // Козовой В. Тайная ось. М.: НЛО, 2003, С.83-162.
32. Ф. Ницше. Злая мудрость. Соч в 2-х т. Т. 1.М., 1999. С. 751.
33. Е.В. Щербакова. Основные направления влияния эстетики Ницше на мировую музыкальную культуру XX века Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского., 2009. №2(14). С. 138-144.
34. И. Лосев Понятие музыки в философии иррационализма и его переосмысление в современную эпоху Южно-российский музыкальный альманах №1 2007 С. 85-89.
35. Т.Б. Сиднева. Музыка в ситуации смены мировоззренческих парадигм. Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2011, №3 (1), С. 361-366.
36. А.Ш. Руди. Устойчивость бытия в музыкальном мировосприятии / А.Ш. Руди // Ценности и смыслы — №6. — 2011. — С. 24–31. С.29.
37. А.С. Базиков. Философско-эстетические и психолого-педагогические обоснования музыкального воспитания и образования Вестник ТГУ, №5, 2012. С.194-198.
38. Э.Г. Панаиотиди. Философия музыкального воспитания Б. Реймера: «за» и «против» // Современные концепции эстетического воспитания. М., 1998. с. 15.
39. Р.А. Тельчарова-Куренкова. Методологические и теоретические проблемы музыкального образования // Вопросы подготовки музы-канта-педагога. Магнитогорск, 1997. №4. — С. 19.
40. М.В. Деньгина. Музыка как единство многообразного. // Вестник Тюменского государственного университета. — 2007. — №1. — С. 141-148.

References:

1. Kolomiyets G.G. Musical esthetics of Eurasians // The OGU Bulletin. 2011. No. 7. P. 51-61.
2. Pavlova I.Yu. The formation of musical and esthetic culture of students of a teachers' training higher school on the basis of the national musical folklore use: Diss. for the Cand. of Pedagogy degree. Kazan, 2001. 239 pp.
3. Obyskalova L.R. Musical art in the context of universal culture model // The TsMO MSU Bulletin. 2009. No. 4. P. 61.
4. Nekhayeva I.N. Music philosophy: features and development prospects // The Bulletin of Tomsk State University. 2008. No. 314. P. 54.
5. Ingarden R. Researches on esthetics / transl. from Polish by A. Ermilovai, B. Fedorov. M.: The publishing house of foreign lit. 1962. P. 7.
6. Hanslick E. On the musically beautiful. M., 1895.
7. Losev A.F. Form — Style — Expression / comp. by Takho-Godi A.A. M.: Mysl, 1995. P. 14.
8. Nekhayeva I.N. Music philosophy: features and development prospects // The Bulletin of Tomsk State University. 2008. No. 314. P. 52-58.
9. Lazutina T.V. Specificity of music language // Omsk scientific bulletin. 2009. No. 3. P. 110.
10. Vysheslavtsev B.P. Ethics of the changed Eros. M.: Respublika, 1994. P. 247.
11. Gegel G.W.F. Lectures on Aesthetics / transl. from German by B. Stolpner // Gegel G.V.F. Works: in 2 v. V. 1. SPb.: Nauka, 2001. P. 241.
12. Shuranov V.A. Esthetics and hermeneutics: in search of musical sense. 2011. P. 7.
13. Kuzyakina T.I. Musical dialogue of a person and the society // The Bulletin of the Stavropol State University. 2008. No. 54. P. 175-178.
14. Rudi A.Sh. Stability of objective reality in musical perception of the world / Values and meanings. 2011. No. 6. P. 24-31.
15. Schopenhauer A. World as will and representation // Schopenhauer A. Coll. of works: in 6 v. V. 1 / general ed. by A.N. Chanyshev. M.: TERRA, 1999. P. 374.
16. Chupakhina T.I. The main approaches to the understanding of the phenomenon of musical consciousness in the domestic and foreign tradition // The Bulletin of Omsk University. 2009. No. 1. P. 24-30.
17. Langer S.K. Philosophy in a new key. M., 2000. P. 270.
18. Marx K. Capital. V. 3 / Marx K., Engels F. Works. V. 26. 2nd ed. P. 186.
19. Sukhantseva V.K. Music: an objective reality as a universe model. Kiev, 1999. P. 32.
20. Obyskalova L.R. The mentioned work. P. 62.
21. Shcherbakova A.I. The philosophical analysis of music in a history context — Russia — the XVII century // Fən-Nauka. 2011. No. 2. P. 43-44.

22. Sofronova L.A. Some remarks on romanticism poetics // The Russian literature and culture of the new time. SPb.: RAS, The In-te of Rus. lit. 1994. P.35.
23. Martynenko L.R. Music and «the musical» in esthetic and philosophical texts of the Russian culture of the first half of the XIX century // The Bulletin of the Chelyabinsk state academy of culture and arts. 2010. No. 3. P. 73-76.
24. Belinsky V.G. The differentiation of poetry into kinds and types // Belinsky V.G. Coll. of works: in 3 v. V. I. M: GIKhL, 1948. P. 27.
25. Martynenko L.R. Music and «the musical» in esthetic and philosophical texts of the Russian culture of the first half of the XIX century // The Bulletin of the Chelyabinsk state academy of culture and arts. 2010. No. 3. P. 75.
26. Schopenhauer A. The world as will and representation // On the fourfold root ... World as will and representation. Critique of Kant philosophy: in 2 v. V. 1. M.: Nauka, 1993. P. 268-371.
27. Minenko G.N., Ryabchevskaya Zh.A. Musical culture of the Silver age in the context of sociocultural dynamics of Russia // The KemGU Bulletin. 2012. No. 2 (50). P. 30-36.
28. Cherednichenko T.V. Modern Marxist-Leninist esthetics of the musical art. Problems and development prospects. M.: Sov. kompozitor, 1987. P. 119.
29. Tkachenko Yu.O. Musical and synthetic tendencies of esthetics of symbolism of the Silver age in the art of a post-romantic era // Problems of musical science. 2011. No. 1. P.186-189.
30. Kolomiyets G.G. The value of music: a philosophical aspect. M.: LKI publishing house, 2007. 508 pp.
31. Kozovoy V. About Peter Suvchinsky and his time // Kozovoy V. A secret axis. M.: NLO, 2003, S. 83-162.
32. Nietzsche F. Evil wisdom // Nietzsche F. Works: in 2 v. V. 1. M., 1999. P. 751.
33. Shcherbakova E.V. The main directions of influence of Nietzsche's esthetics on the world musical culture of the XX century // The Bulletin of the Nizhny Novgorod University of N.I. Lobachevsky. 2009. No. 2 (14). P. 138-144.
34. Losev I. The conception of music in irrationalism philosophy and its reconsideration in the contemporary era // The Southern Russian musical almanac. 2007. No. 1. P. 85-89.
35. Sidneva T.B. Music in the situation of changing world outlook paradigms // The Bulletin of the Nizhny Novgorod University of N.I. Lobachevsky. 2011. No. 3 (1). P. 361-366.
36. Rudi A.Sh. Stability of objective reality in musical perception of the world / Values and meanings. 2011. No. 6. P. 29.
37. Bazikov A.S. Philosophical, esthetic, psychological and pedagogical grounds for musical education and teaching // The TGU Bulletin. 2012. No. 5. P. 194-198.
38. Panaiotidi E.G. Philosophy of musical education of B. Reymer: «the pros and cons» // Modern concepts of esthetic education. M., 1998. P. 15.
39. Telcharova-Kurenkova R.A. Methodological and theoretical problems of music education // Problems of a music teacher training. Magnitogorsk, 1997. No. 4. P. 19.
40. Dengina M.V. Music as a unity of the diverse // The Bulletin of the Tyumen State University. 2007. No. 1. P. 141-148.