

УДК 1.78 (09)

А.Н. КОМИСАРЕНКО

РАЦИОНАЛЬНОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ МУЗЫКИ В ФИЛОСОФИИ Р. ДЕКАРТА

Комисаренко Андрей Николаевич – кандидат философских наук, доцент кафедры психологии и гуманитарных дисциплин Криворожского института им. П. Калнышевского, Межрегиональной академии управления персоналом

Данное исследование касается анализа феномена музыки в философии Р. Декарта. В статье изложены исторические и философские особенности и этико-эстетические моменты понимания сущности музыкального искусства, и проблема музыкального механистического детерминизма в работах Р. Декарта. Проанализировано картезианское понимание логики музыки и его влияние на методы музыкальной композиции и теоретические основы классической гармонии.

Ключевые слова: метафизика, музыка, феномен музыки, бытие музыки, философия музыки.

Дане дослідження стосується аналізу феномена музики в філософії Р. Декарта. У статті викладено історичні та філософські особливості і етико-естетичні моменти розуміння сутності музичного мистецтва, і проблема музичного механістичного детермінізму в роботах Р. Декарта. Проаналізовано картезіанське розуміння логіки музики та його вплив на методи музичної композиції, і на теоретичні основи класичної гармонії.

Ключові слова: метафізика, музика, феномен музики, буття музики, філософія музики.

The given research concerns the analysis of a phenomenon of music in R. Descartes' philosophy. The article describes the features of historical and philosophical, ethical and aesthetics understanding of the music, and the problem of musical mechanistic determinism in R. Descartes' works. The Cartesian understanding of the logic of music and its influence on the methods of musical composition, and on the theoretical foundations of classical harmony is analyzed too.

Key words: metaphysics, music, phenomenon of music, music being, philosophy of music.

© А.Н. Комисаренко, 2012

Начало философии Нового времени, как известно, связано с тем способом философского мышления, который появился в XVII столетии в учениях Ф. Бэкона, Р. Декарта, Т. Гоббса, Б.Спинозы, Дж. Локка, Г.В. Лейбница, и развивался дальше просветителями XVIII столетия. Характер этого мышления настолько систематичный, что невозможно найти ни одной проблемы в области философии и наук о природе и обществе, которые формируются и которого он бы не коснулся. Это касается и философии музыки.

Актуальность данного исследования заключается в анализе философских основ музыкального искусства в учении и в методологии Р. Декарта. Проблема философии музыки в картезианстве находится на грани как точных, так и гуманитарных наук. Такой междисциплинарный подход позволяет выявить, проанализировать и описать рациональные основания феномена музыки.

Исследование касается именно философского наследия Рене Декарта, а точнее – его размышлений о сущности и первопричинах музыки. Критически рассмотрена декартовская, рационалистическая интерпретация феномена музыки и выявлена роль музыкального искусства в эстетике картезианства.

Объектом исследования выступает феномен музыкального искусства в рационализме Р. Декарта, как проявление механистического детерминизма и законов акустической механики. Предметом исследования есть анализ и понимание первопричин и сущности музыки в философском учении Р.Декарта.

Творческое наследие Р. Декарта всегда было в

центре внимания многих исследователей. Но традиционно акцентировались и анализировались онтологические аспекты его философской системы и методология познания. Чаще всего это связано с эпохой, в которую жил философ. Л.Е.Кертман [7, с. 62] выделял в философии Р.Декарта попытки научно объяснить явления природы законами и правилами разума. Ю.Б.Борев [1, с.156] в своей «Эстетике» сконцентрировал внимание на рациональном понимании Р.Декартом основ познавательной и эстетической способности человека, но почти ничего не говорит о феномене музыки в философских взглядах великого философа. Во многих научных работах советских учёных вообще указывается на то, что проблемы искусства и, в частности, музыки не интересовали ни Ф.Бэкона, ни Дж. Локка, ни Р. Декарта [8, с. 139]. Было принято, что данные философы больше занимались проблемой метода познания и проблемой политэкономии.

В зарубежных источниках картезианская философия тоже рассматривается односторонне и чаще преподносится в тесной связи с историей своего становления. Отдельного анализа именно проблемы музыкальной эстетики почти не встречается. Philip M. Soergel, например, рассматривает рационально-математическую логику в методологии Р. Декарта, как изначальный принцип барокко и классицизма [10, с. 319 – 321].

Таким образом, проблема бытия музыки и сущности музыкального искусства в философской системе Р. Декарта почти отдельно не рассматривалась и не анализировалась.

Данное исследование имеет целью решение сле-

дующих основных философских заданий: 1) определить понимание и трактовку сущности музыки в философской системе Р. Декарта; 2) проанализировать влияние картезианской философии на становление музыкальной теории и гармонии; 3) выявить, как философско-методологический постулат Р. Декарта «Я мыслю, следовательно, я существую» был переосмыслен композитором Ж.Ф.Рамо в учении о классической гармонии, и в процессах музыкального мышления; 4) выявить и описать особенности декартовской философии эстетики и картезианского понимания прекрасного в музыке.

В Новое время гуманитарное знание сосредоточивается вокруг проблемы познаваемости мира, а также философии самого субъекта познания. Именно в этот период возникает особенный интерес не только к различным формам научного познания, методологии, но и специфическим процедурам рефлексии. Само искусство (и музыка в том числе) интерпретируется в горизонтах эмпирической и рационалистической парадигм. Так, Ф. Бэкон утверждает, что «наслаждение слуху приносит музыка со всем ее разнообразием звуков человеческого голоса, духовых и струнных инструментов» и имеет отношение «к области нравственности и душевных аффектов» [2, с. 278 – 279]. Р. Декарт, по словам В. Дильтея, в своем сочинении о музыке формулирует один из принципов рациональной эстетики - принцип удовольствия [5, с. 447].

Итак, если Ф. Бэкон исходил из акустической природы феномена музыки, которую мы способны ощутить чувственно, то Р. Декарт занимал в этом вопросе противоположную позицию, рассматривая искусство музыки с точки зрения рациональной гармонизации звуковых ощущений. Р. Декарт рассматривает проблему музыкального мышления с диаметральной стороны. Его философия музыки отличается от позиций Ф. Бэкона также как и методология. Если Ф. Бэкон исходил из ощущений звука и всех его особенностей, то Р. Декарт осмысливает музыкальное мышление, как механико-рациональное действие по систематизации и правильному использованию слуховых данных.

Р. Декарт трактовал музыкальную интонацию как проявление механистического детерминизма. Он исходит из медицинского материализма XVII ст., понимая все ощущения и чувства в русле механической рефлексии. «Я признаю лишь два высших рода вещей: одни из них - вещи умопостигаемые, или относящиеся к мыслящей субстанции; другие - вещи материальные, или относящиеся к протяженной субстанции, т. е. к телу» [3, с. 297]. С одной стороны, Р. Декарт рассматривал человека как сложную механическую машину, с другой - он осмысливал слух дуалистически, пытаясь, объяснить взаимосвязь между духом и телом как противоположных начал. Картезианцы указывали на то, что механические рефлекторные реакции - есть определенное действие различных импульсов внешнего объективного мира, в том числе и слуховые. Такой подход уже был близок к материалистической теории отражения.

Р. Декарт распространил рефлекторно-механистический подход на все сознание человека. Однако в отличие от животных, сложный механизм рефлекторных реакций человека определяется больше не животной сферой страстей и инстинктов, а чем-то специфически духовно-эстетическим.

В свою очередь, мышление, в отличие от материи, являясь определенным видом деятельности души, обладает самостоятельной контролирующей функцией, и способно тем самым утвердить свое господство над неподвластными страстями и аффектами. «Что такое мышление. Под словом «мышление» я понимаю все то, что совершается в нас осознанно, поскольку мы это понимаем. Таким образом, не только понимать, хотеть, воображать, но также и чувствовать есть то же самое, что мыслить» [3, с. 316].

Р. Декарт, таким образом, делает попытку заменить принцип схоластического, религиозного аскетизма на принцип разумного, механического самоуправления. Ограничение и контроль над автономными страстями методом разумного укрощения становятся исходной точкой в понимании чувственной сферы человеческих слуховых ощущений.

Механические рефлексы позволяют индивиду не только воспринимать импульсы внешнего объективного мира, но и подчинять их духовной воле разума через эстетико-рациональное осмысление и упорядочивание.

Такая позиция была вкратце изложена в юношеском сочинении Р. Декарта «Compendium musicae» (1618), которое увидело свет только после смерти автора в 1750. Рационалистическое толкование Р. Декартом сущности феномена музыки обусловило основные линии развития теории музыки XVII ст.

Была обобщена теоретически, а потом и практически реализована проблема генерал-баса, появляется осмысленное понятие трезвучия, как естественная связь тоники терции и квинты, и что наиболее было важным для классицизма в целом - разрабатывалась идея внутреннего тяготения и отталкивания аккордов, благодаря принципу функциональной гармонии.

Гармония становится центральной доминантой музыковедов в этот период, ибо теперь любая музыкальная интонация подчинялась и зависела от особенностей гармонии и функциональной роли аккордов. Интонационный мотив становится продуктом рационального творческого акта, когда композитор брал за исходную основу гармонические обороты и «втискивал» в эти аккордовые блоки мелодическую интонацию.

Декартовское понимание логики музыки повлияло на музыкально-теоретическую литературу (в лице Ж. Ф. Рамо, Мерсенна и Савье) успешно развиваться вместе с музыкально-математической интерпретацией сущности феномена музыки. Рационально-математические расчеты позволяли теоретически обосновать закономерности тонального центра гармонии, тоники (Т - центр ладогармонической функции), методику обращения аккорда, что логически привело к открытию и разработке

понятий доминанты (D), субдоминанты (S), ложного каданса и т.д. Необходимо заметить, что музыкальная практика и теоретическая литература, систематизируя новые факты музыкальной композиции, опирались на идеологически-эстетические принципы, имевшие своей основой картезианскую идею контроля (осмысления) звуковых импульсов. Эта идея пронизывала всю композиторскую технику эпохи классицизма.

Известно, что Ж. Ф. Рамо соглашается с методологическим и мировоззренческим исходным пунктом Р. Декарта «*Cogito ergo sum*»: «Положение Я мыслью, следовательно, я существую – первичное и достовернейшее из всех» [3, с. 316].

Опираясь на идеи Р. Декарта, Ж. Ф. Рамо демонстрирует связь между вызванным источником звука основным тоном и звучащими вместе с ним первыми двумя обертонами. Как и для Р. Декарта, для Ж. Ф. Рамо, как гениального музыкального теоретика и композитора, отправным пунктом является методическое сомнение в полученных чувственных ощущениях (основной тон). Исходя из этого, Ж. Ф. Рамо приходит к выводу, что в музыке аналогией *cogito* является слух. И это был основной, фундаментальный шаг в философии музыки, в объяснении основных принципов гармонии [6, с. 220-221].

Мышление звуками, как принцип существования, содержит момент субъективного. «Что бы не подпадало под наше восприятие, мы рассматриваем это как вещи или как некие впечатления от вещей; наконец, это как бы вечные истины, не имеющие никакого бытия за пределами нашего сознания» [3, с. 333, 573]. Ведь каждый слышит и переживает по-своему, и никому не дано услышать мелодическую интонацию через уши другого человека. Рационализм Р. Декарта позволяет обосновать взаимоотношения между мелодией и гармонией в пользу гармонии, как исходного элемента истинной музыки. Ж. Ф. Рамо, используя и претворяя рационализм в своих музыкально-теоретических исследованиях, пришел к идее, что мелодико-интонационное начало происходит из чувственного восприятия, а гармония, и ее структурная целостность – из мышления. Следовательно, интонация ниже по уровню, чем гармония, ибо гармония призвана вносить математический порядок в мелодическое звучание льющихся бурным потоком неконтролируемых разумом звуков. Музыкальный теоретик Ж. Ф. Рамо словно копирует философскую систему Р. Декарта и абсолютизирует ее в музыкально-теоретическом учении и композиторской технике.

С другой стороны, идя от феномена музыки, Р. Декарт, следуя рационалистическим идеалам своей эпохи, предлагает тезис о гармонии аффектов (страстей), как главной задачи искусства. «Наше восприятие также двух родов: причина одних – душа, других – тело» [4, с. 491].

Картезианская эстетика отождествляла чувство прекрасного и интеллектуального, поэтому декартовская эстетика требовала «ясности» порядка и принципа «единства в многообразии». Страсти, контролируемые разумом, должны не только

быть усмиреными, но и приведенные в некую созвучную гармонию, подобно идеальным созвучиям и консонансам музыки. Острая проблема противостояния души и тела снималась Р. Декартом через телесное восприятие математической идеальной гармонии в музыке, что порождает душевное благозвучие в разуме и в духовной сфере личности.

Прекрасное и его восприятие приводят к формированию эстетического вкуса. Р. Декарт трактует проблему вкуса не в рамках какой-то определенной рациональной нормы, а как изменчивую реакцию человеческой психики на объект (в данном случае, на конкретное музыкальное произведение). Человек, обладающий тонким эстетическим вкусом, не есть всего лишь пассивный созерцатель музыкального произведения. Его переживание звуковых ощущений есть рационально действующая реакция, приводящая в гармоническое единство иррациональное начало страстей.

Кроме теории гармонизации страстей и действующей реакции в момент восприятия музыки, Р. Декарт разработал оригинальную идею взаимосвязи между эстетическими суждениями и индивидуальным жизненным опытом. Эстетические установки для восприятия конкретных произведений философ приравнивал к определенным условным рефлексам. Суждения о прекрасном могут быть образными, в зависимости от ассоциаций с жизненными обстоятельствами. В качестве иллюстративного примера, Р. Декарт берет танцевальную мелодию и поясняет как различные переживания и чувственные ассоциации в зависимости от конкретных обстоятельств, формируются в ассоциативный условный рефлекс, и от которого зависит то или иное переживание и понимание конкретного музыкального произведения.

Абстрактная математика, рассматриваемая чаще всеми философами как продукт априорных логических рассуждений, становится решающим пунктом в музыкальной эстетике картезианства. Чувственное начало подчинено рациональному, так же как живая интонация всецело зависит от строгости гармонических правил. Получается, что звук сам по себе, играет только второстепенную роль, ибо его назначение чувственно воплотить и сделать наглядным априорную конструкцию музыкальной гармонии. Звучание становится телесным и должно соответствовать математически рассчитанным гармоническим формам. Это был один из парадоксов картезианской музыкальной эстетики. И его необходимо было решать, учитывая чувственное начало в человеке. Нам неизвестны бесчисленные каналы, по которым из больших резервуаров распространялись знания о человеке, оплодотворяя нивы музыки. Однако музыканты, которые жили созерцанием людей, и тогда черпали свой материал не столько из книг, сколько из наблюдений над повседневностью. И доказательство такого отношения основано не столько на скудных прямых свидетельствах о влиянии музыки на повседневную жизнь, которое может быть обнаружено, сколько на том, что во всей музыке этого периода проявляется способность постигать чувственную сторону

природы человека, внешние проявления характера, средства физического выражения страстей, умение проникать во внутренний мир человека.

С другой стороны, следует иметь в виду, что в Новое время формируется идея о том, что человек и его свободное знание о себе самом, а также его положение в мире сущего теперь становится мерилom в решении о том, как надо постигать, определять и формировать это сущее. Возвращение к человеку, к тому, как он сам относится к сущему и себе самому характеризуется тем, что теперь его свободное самоопределение, его способ восприятия и чувствования вещей, короче, его «вкус» выносит решение о сущем. В метафизике это проявляется в том, что достоверность всякого бытия и всякой истины основывается на самосознании отдельного «я»: *ergo cogito ergo sum*. Отныне собственное состояние индивида обнаруживает также первый, удостоверенный в своем бытии «предмет», которым может быть все: как чувственно воспринимаемые явления, так и умопостигаемые идеи. Человек сам и его состояния есть первое и подлинное сущее. Соответственно этому вполне определенному сущему и в соотношении с ним поверяется все то, что притязает на звание сущего. И если таковым оказывается музыка, то человек как таковой, то, как он обнаруживает себя в соседстве с чем-либо, попутно существенным образом определяет свое отношение не только к музыке, но и ко всему, что ей причастно и сопряжено с нею. Понятно, человек может быть предметом и объектом научного исследования. И то, что в область человеческого самопонимания постоянно вторгаются научные понятия и философские категории, безусловная заслуга философов Нового времени и эпохи Просвещения. Когда Р. Декарт сформулировал принцип сомнения, как принцип познания человеческого «Я», на который осторожно отреагировал Б. Паскаль, то он сделал нечто большее, нежели просто открытие «Я». Р. Декарт сформулировал принцип открытости че-

ловеческого бытия: чтобы познавать и открывать чуждые («враждебные») вещи, тела, которые противостоят человеку, человеческое бытие должно быть открытым для самого человека и с точки зрения чувств и волеий, и их взаимосвязи. Когда Ж.-Ж. Руссо заявил, что прогресс наук и искусств «только испортил нравы» и извратил человеческий вкус [9, с. 63, 847], то проблему чувственности, вкуса и аффектов он перевел из эстетического контекста в метафизический, на что очень осторожно вначале отреагировал И. Кант, а в конце XIX ст. – неистово Ф. Ницше.

Выводы по данному исследованию сводятся к следующему: 1) Р. Декарт интерпретировал музыкальную интонацию как первопричину музыки и как проявление механистического детерминизма. Он рассматривал человека тоже как сложную механическую машину, осмысливая человеческий слух взаимосвязью между духом и телом, как противоположных начал; 2) картезианское понимание логики музыки повлияло и на музыкально-теоретические основы музыкальной композиции, что позволило обосновать математические основания классической гармонии; 3) музыкальный теоретик и композитор Ж. Ф. Рамо, приходит к выводу, что в музыке аналогией «мысли» является «слух», и это был фундаментальный шаг в философии музыки для объяснения основных принципов классической гармонии. Философский метод Р. Декарта позволил обосновать взаимоотношения между мелодией и гармонией в пользу гармонии, как исходного элемента истинной музыки; 4) картезианская эстетика отождествляла чувство прекрасного и интеллектуального, поэтому декартовская эстетика требовала «ясности» порядка и принципа «единства в многообразии». Переживание человеком звуковых ощущений есть рационально действующей реакцией, которая приводит иррациональное начало страстей в этико-гармоническое единство.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Боров Ю. Б. Эстетика / Юрий Борисович Боров. – М. : Политиздат, 1988. – 496 с.
2. Бэкон Ф. Сочинения в двух томах / Фрэнсис Бэкон; [сост., общ. ред. и вступит. статья А. Л. Субботина]. – М. : Мысль, 1971. – Т. 1. – 589 с. – (Серия «Философское наследие»).
3. Декарт Р. Первоначала философии // Декарт Р. Сочинения в 2 т. / Рене Декарт ; пер. с лат. и франц. ; [сост. и ред., вступ. ст. В. В. Соколова]. – М. : Мысль, 1989. – Т. 1. – 1989. – 654 с. – (Серия «Философское наследие»).
4. Декарт Р. Страсти души // Декарт Р. Сочинения в 2 т. / Рене Декарт ; пер. с лат. и франц. ; [сост. и ред., вступ. ст. В. В. Соколова]. – М. : Мысль, 1989. – Т. 2. – 1994. – 640 с. – (Серия «Философское наследие»).
5. Дильтей В. Собрание сочинений в 6 тт. / Вильгельм Дильтей ; [пер. с нем. под ред. В. В. Вибихина и Н. С. Плотникова] ; [под ред. А. В. Михайлова и Н. С. Плотникова]. – М. : Дом интеллектуальной книги, 2001. – Т. IV. – 2001. – 531 с.
6. Золтаи Д. Этос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля / Денеш Золтаи ; [пер. с венг.]. – М. : Прогресс, 1977. – 376 с.
7. Кертман Л. Е. История культуры стран Европы и Америки (1870 – 1917) / Лев Ефимович Кертман ; [ред. Павлова Н. В.]. – М. : Высш. шк., 1987. – 304 с.
8. Лекции по истории эстетики. Книга 1 / [под. ред. М. С. Когана]. – Л. : Изд-во Ленинградского университета, 1973. – 206 с.
9. Руссо Ж.-Ж. Избранные сочинения (в 3-х томах) / Жан-Жак Руссо ; [пер. с франц.] ; [ред. Хуцишвили Н.]. – М. : Гос. изд-во худож. лит., 1961. – Т. 1. – 1961. – 852 с.
10. Soergel Philip M. Arts and Humanities Through The Eras: The age of the Baroque and Enlightenment (1600-1800) / Philip M. Soergel. – Farmington Hills (USA), «Thomson Gale», 2005. – 548 p.