Магия Тона и искусство музыки

Оглавление

Оглавление 1

Предисловие 4

Глава 1. Коммуникация: фундаментальная необходимость человека 10

Глава 2. Звук как носитель волны тона 18

Глава 3. Магическое и сакральное 28

Часть первая 28

Часть вторая 37

Глава 4. Число и квантификация тоновых взаимоотношений 42

Часть первая 42

Часть вторая 49

Глава 5. Пространственная ориентация опыта Тона: музыкальная нотация и форма 55

Часть первая 55

Часть вторая 60

Глава 6. Нисходящие и восходящие музыкальные последовательности 66

Глава 7. Гармонический ряд 75

Часть первая 75

Часть вторая 82

Семь уровней бытия и символизм числа 82

Часть третья 91

Ум против природы 94

Глава 8. Семеричный цикл тона и психоактивные модальности (проистекающие из его основных тонов) 99
Часть первая 99
Часть вторая 105
Организация Основных тонов 105
Часть третья 113
Музыкальная концепция ладов 113
Глава 9. Европейский дух в музыке: плюрализм, тональность и равная темперация 119
Часть первая 119
Часть вторая 129
Глава 10. Музыка в процессе трансформации: авангард и процесс разобуславливания. 141
Часть первая 141
Часть вторая 146
Характерные элементы в музыке авангарда 146
Часть третья 161
Попытка расширить и универсализировать мейнстрим европейской музыки 161
Глава 11. Диссонансная гармония, плерома звука и принцип холистического резонанса. 169
Часть первая 169
Часть вторая 176
Две концепции музыкального пространства 176
Часть третья 184
Холистический резонанс 184
Часть четвёртая 193

Альтернативные подходы к мелодии 193
«Тон-цвет»: неверная интерпретация 194
Принцип слаженности в композиции целых 199
Предвидение космических возможностей для музыки 202
Глава 12. Ритмы цивилизации и культуры 206
Часть первая 206
Часть вторая 214
Суммирование и заключение 214
Приложение I. Пифагорейский и китайский подходы к музыке 220
Приложение II. Ноты в музыке Индии 228
Приложение III. Происхождение и раннее развитие европейского подхода к музыке 236
Приложение IV. Что касается моих музыкальных работ 255

Предисловие

Эта книга представляет собой последний том в серии моих попыток предоставить основание для объективного исторического и всеобъемлющего понимания всего того, что мы называем музыкой в наши дни, но также понимания значения и цели продуманного, органичного использования вокальных и инструментальных тонов древних и неевропейских культур.

Первая такая попытка была предпринята мной в 1925 году. В 1916-1917 годах, когда я приехал в Нью-Йорк услышать исполнение некоторых моих оркестровых композиций с Пьером Монтё у дирижёрского пульта[1], я встретил несколько артистов из Японии и Индии, — они познакомили меня с записями азиатской музыки и с некоторыми экстраординарно интонированными декламациями древней японской поэзии. Я безвылазно, всё лето 1917 года, провёл в нью-йоркской публичной библиотеке, читая всё, что я мог найти по восточной музыке, а также по индийской философии. После переезда в Голливуд (Калифорния) — формально для того, чтобы написать музыку для Hollywood Pilgrimage Play и обосноваться там, — я стал, невзирая ни на что, интересоваться восточной философией и западным оккультизмом с ещё большим энтузиазмом. Я получил тогда из Франции несколько томов превосходной «Энциклопедии музыки» (под редакцией Альбера Лавиньяка), которую можно считать первым подробным, всесторонним исследованием всех значимых музыкальных культур мира. К тому моменту я уже писал статьи, в которых убеждал музыкантов принять всемирный подход к музыке и дать серьёзную оценку результатам развития европейской музыки, объективно и критически, — с точки зрения того, что фактически сделала музыкальная партитура по-отношению к опыту тона.

Когда я в 1925 году вернулся в Нью-Йорк, на несколько месяцев, я с нетерпением занялся расширением моего исследования, опираясь на книги по азиатской музыке, что привело меня вскоре к написанию объёмистого труда под названием «Повторное открытие музыки». Жена издателя Альфреда Кнопфа заинтересовалась моим исследованием, но рукопись сочла слишком необычной и сомнительной с точки зрения «коммерческих перспектив». Мои связи с некоторыми индийскими музыкантами в то время привели к написанию меньшей по объёму

книги «Возрождение индийской музыки», опубликованной в Мадрасе, Индия, в 1928 году. (Она была переиздана в 1979 году корпорацией Самюэля Вайзера, Нью-Йорк.) В 1931 году я несколько скорректировал и распространил (в десяти томах, полученных с мимеографа*) серию моих лекций «Высвобождение через звук», в которых очертил метафизический подход к звуку и описал упражнения, вызывающие внутреннее значение интервалов, мною рассматриваемых.

Великая Депрессия значительно осложнила для меня практику чтений по теме «новой музыки» — в собраниях небольших групп людей, заинтересованных в моём философском и музыкальном подходе. В то время для композитора, надо сказать, почти не существовало официальных способов получить грант или стипендию, а те каналы, которые ещё оставались, были подконтрольны сторонникам неоклассицизма и формализма — тех направлений, которые я отвергал решительно. И прочие личные соображения вывели меня из поля звучащей музыки, если не считать нескольких коротких композиторских периодов.

После Второй мировой войны получили распространение фонографические, а затем и магнитофонные, записи неевропейской фольклорной и классической музыки, особенно музыки Индии, в результате чего, новое поколение неугомонных молодых исследователей, восставших против «истеблишмента» и западного подхода к религии, морали и художественным традициям, было зачаровано медитативными практиками и восточной музыкой. Особенно подходящей музыкой казалась музыка Индии, суфийского ближнего востока и Бали. В это время молодые пианисты начали исполнять мои композиции двадцатых годов, а постоянные читатели моих книг (укоренённых в древних концепциях книг) по астрологической психологии и философии желали узнать мои идеи о том, что в 1927 году я назвал «мировой музыкой». Несколько машинописных копий моего «Повторного открытия музыки» попали им в руки, и это подвигло меня опубликовать новую версию этой книги.

---

*прим. перев.: более распространённое название этого множительного устройства — ротатор, от лат. rotator – вращатель.

В 1970 году я написал полностью новую работу «Магия тона и взаимоотношений». Она включала в себя много старых материалов и развивала идеи, очерченные мной в давно разошедшемся томе «Искусство как высвобождение силы» (опубликованной в 1929 году). Мои нью-йоркские и калифорнийские издатели, однако, решили, что публика для книги, объединяющей музыкальные, философские и социокультурные идеи, слишком малочисленна. И тем не менее, несколько ксерокопий машинописного текста было раскуплено молодыми музыкантами.

В течение десяти лет после Второй мировой войны музыкальный авангард получил распространение, особенно в Германии, где были опубликованы книги, развивающие новые, или хорошо забытые старые, понятия в музыке и гармонии. В Америке тоже были опубликованы результаты высокотехнологичных исследований древних текстов Египта, Месопотамии и Индии, проведённых образованными специалистами. Они подвергли дешифровке древние тексты, большинство из которых фрагментарны и требуют высокого искусства интерпретации. Точны ли эти интерпретации или предвзяты в силу предрассудков, присущих нашей западной цивилизации, понять трудно. Тем не менее, я могу сказать, что большинство этих специалистов поспешили ввести в свои методики исследования многие спорные утверждения, касающиеся эволюции человеческого сознания и ментальности тех авторов, обрывкам записей которых они усердно давали интерпретации.

Другими словами, ситуация в области созидательной экспериментальной музыки и идей, касающихся характера и ценности музыкальных культур, значительно изменилась с того момента, когда я писал «Повторное открытие музыки», изменилась даже со времени написания в 1970 году «Магии тона и взаимоотношений». По этой самой причине я был вынужден сесть за работу над книгой, которая перед вами. В 1925 году я был, в основном, заинтересован донести до европейских умов ценность неевропейской музыки и того, что мы потеряли в процессе развития сложных музыкальных партитур и оркестровок. Сегодня уже не существенно распространять идею о том, что неевропейские музыкальные культуры имеют ценность и значение для человечества не меньшее, чем западная му-

зыка (всему своё время и место). Сегодня наиболее важным кажется то, что касается изменений в **сознании** относительно музыки: необходимость открытия значений звука и тона. В наши дни это нужно делать скорее на философской, нежели практической основе. Очень существенна необходимость в том, чтобы настоящие и будущие поколения музыкантов и любителей музыки, вместо того чтобы постигать, — как музыка делается или делалась в прошлом, — пытались бы ответить на фундаментальный вопрос: **для чего** она — музыка — существует?

Чем может стать музыка для нового вида общества, которое будет развиваться после общемирового кризиса, кажущегося неминуемым, невозможно предугадать, поскольку у нас нет никакого представления о том, какую форму может принять такой кризис в своём развитии, или насколько радикальными могут оказаться социокультурные изменения, им вызванные. Всё, что мы можем сделать, это попытаться понять, как будет развиваться коллективное явление, которое я называю «культурой-целым» (то, что историк Арнольд Тойнби назвал «обществом» или «цивилизацией»), и как определённая стадия её эволюции выражается в соответствующем подходе к музыке как искусству и сознательному переживанию тона.

Евроамериканская культура-целое в основе своей не отличается от предыдущих или одновременно с ней развивающихся культур-целых, но мы почему-то склонны рассматривать её, как обладающую исключительной значимостью. Это является гордыней культуры, или это может быть названо культурным шовинизмом. Каким бы замечательным не было развитие западной музыки, оно оставило множество основных вопросов без ответа. Чтобы ответить на эти вопросы, необходимо бросить вызов обоснованности некоторых фундаментальных идей о музыке, которые изучают в наших школах и принимают, как само собой разумеющиеся, даже наиболее прогрессивные композиторы и исполнители.

Многие музыканты авангарда пытаются открыть новые подходы к музыке, но даже если они бросают вызов тем концепциям, которым их учили, они сталкиваются с совершенно новым набором проблем, возникающих с введением огром-

ного ряда новых механических и электронных средств извлечения звука. Это превращает композиторов и исполнителей в инженеров-акустиков или смекалистых электронщиков, и часто они оказываются настолько поглощены новыми приёмами, что главные вопросы остаются без ответа. Новые способы могут быть обоснованы и необходимы для удовлетворения ожиданий широкой международной публики, ждущей новых сенсаций и острых ощущений, и они могут, **в конце концов**, вывести к новому осознанию тона и, возможно, к «космическому» виду музыки; но если новые разработки и открывают более высокие возможности, то их не следует ставить на службу устаревшим классическим европейским представлениям о музыке и форме. Их следует бережно помещать в почву нового осознания тона (впрочем, в некотором смысле, древнего осознания) и природы силы, заключённой в звуке.

Цель этой книги состоит в том, чтобы объяснить: что послужило основанием для музыки в культурах, которые оставались близки к вибрирующей силе жизни и к переживанию магического и сакрального; и как музыка была интеллектуализирована и замкнута в абстрактные и количественные шаблоны; а также пробудить предчувствие будущего вида музыки, интегрирующего ценности древнего неевропейского прошлого в ценности нашей сложной западной музыки. Адекватное осуществление такой цели, очевидно, является чрезвычайно трудной задачей. Всё, на что я могу надеяться, это на то, что книга наметит путь к более широкому пониманию развития музыкальных культур и значения звука и тона. Возможно, она положит основание для наиболее объемлющего исследования, которое сможет привлечь к сотрудничеству множество открытых умов — философов, знакомых с эзотерическими традициями, археологов и музыкологов новой формации — умов, свободных от (свойственных современному образованию) предубеждений.

---

1 Это случилось в Метрополитен Опера 5 апреля 1917 года, во время представления наиболее необычного, авангардного типа, квазиритуального балета, названного Metachorie. Музыка была принята хорошо, но танец не вызвал заметного отклика.

Глава 1. Коммуникация: фундаментальная необходимость человека

Органическая жизнь в биосфере Земли требует от организмов установления связей с другими организмами. Человеческие существа особенно зависимы от качества продолжительных взаимоотношений с другими человеческими существами, то есть от использования своей высокоразвитой способности к общению друг с другом. У животных также есть способность к общению, и многие из них используют, в полном смысле слова, язык для коммуникации внутри своего вида и рода.

Когда мы говорим о языке, мы склонны подразумевать коммуникацию, основанную на распространении звуков, особенно, гласных звуков. Слово **язык** (language) этимологически относится к органу язык (la langue во французском, lingua на латыни). Но символы, необходимые для общения, могут производиться также и другими частями тела — существуют языки жестов (например, знаковый язык, используемый некоторыми племенами и глухими людьми).

Обучение молодняка у животных или человеческих детёнышей зависит от имитации жестов и сложных моделей поведения (например, при игре на музыкальных инструментах или шитье). Заметим, что термин **обучение** (education) не вполне подходит. Молодняк животных и человеческие дети не «воспитывается» (e-ducere — лат.), в современном смысле этого слова. Если они и воспитываются, то психической маткой семьи, чтобы, в конечном счёте, занять своё место в открывшемся для них окружении, своей среде. Это сильно отличается от **учёбы** (learning). Ведь что происходит при обучении в детстве: взрослые демонстрируют эффективное использование нервной системы, контролирующей мускулы и органы чувств. Взрослая демонстрация рисует ребёнку образы для точного воспроизведения. Таким образом, обучение, в первую очередь, основывается на имитации, на образах — обучаемый наблюдает и пытается имитировать. Эти образы и формы поведения запоминаются только в силу постоянного их повторения родителями или учителями.

Язык, однако, является осмысленной речью и даёт возможность понимать самого разного рода информацию, сопутствующую любой речи. Для этого требуется нечто большее, чем просто обучение. Требуется развитие того, что я называю «культурным умом». Культурный ум — это **ум взаимосвязанности.** Это ум, способный интегрировать имена (названия) и глаголы в предложения — через использование соединительных слов или модификаторов. Это ум, способный следовать, понимать и запоминать «**истории**», в которых действуют, реагируют на действия и взаимодействуют, разные типы людей или сущностей, различающихся по важным особенностям в поведении.

Запомнившиеся истории — это **мифы**. Они передают молодому уму чувство-понимание того, например, что лишь некоторые виды деятельности обладают для него первостепенным значением и достойны подражания. Их ценность воспринимается каждым членом социального сообщества (и в первую очередь, возможно, единицами семьи) посредством **ритуалов**, в которых **слова** передают объективный вид информации, касающейся деятельности «по большому счёту», выраженной в мифе (событиями «истории»); **звуки** передают совместный самобытный психодинамизм, действуя прямо на нервные центры вовлечённых в ритуал людей; а ритуальные **жесты** подчёркивают и передают символическую природу действующих лиц и их деяний в мифической истории.

Мифы, сообщённые таким образом, хранят правду о событиях наиболее фундаментального значения — в назидание для благополучного существования и самоощущения. Такая коммуникация происходит на трёх уровнях: уровне информации, уровне психизма, уровне деятельности. **Информация** должна быть запомнена и постоянно удерживаться в уме; она разрешает вопросы способа эффективного ответа на внешние физические события или внутренние биологические побуждения, чувства. **Психизм** — слово, которым я называю объединяющую силу, удерживающую членов сообщества вместе — внутри психоактивного поля, в котором они испытывают свою общность.[1] **Деятельность** должна быть совместной в силу необходимости в общей сонастройке с сезонными ритмами природы. Эти ритмы (как говорится) отражают различные фазы творческой деятельности богов,

которые представляют собой мифические персонификации различных аспектов всеохватывающей, беспрерывно действующей силы. Эту силу часто называют «Единой Жизнью» или непостижимой «Мистерией» (Брахма в Индии, Вакиньян в культах индейских племён Америки; и в терминологии средневековой мистики Майстера Экхарта — это божественная природа).

Без этих трёх уровней коммуникации не может быть культуры. Потому что культура имеет двойное значение: субъективное (как «культура человека») и объективное (как развитие определённой культуры). Я использую термин **культура-целое**, когда дело касается того, что называется обществом (как и в известных работах английского историка Арнольда Тойнби). Культура-целое, таким образом, является сложной сетью межличностных и межгрупповых взаимоотношений, действующих на биологическом, психическом и, в конце концов, ментальном уровне. В самом широком смысле слова, культура-целое это организм или, по крайней мере, органическая система деятельности, в которой принимает участие некоторое число человеческих существ, объединённых общим психизмом, — психизм для культуры-целого является тем же, чем для физического тела — жизненная сила (прана).[2]

Тойнби указывает на различие обществ: а) первобытных и б) находящихся в процессе развития, и они, в широком смысле, называются цивилизацией. Последние очень малочисленны, насколько показывают современные исторические записи, и появляться они стали только в последние тысячелетия. С другой стороны, первобытные общества были, по всей видимости, весьма многочисленны; мы говорим о том типе человечества, момент начала развития которого нам абсолютно неизвестен, и оно по-прежнему находится в непрерывном процессе развития. В то время как почти не осталось каких-либо следов самых ранних обществ, некоторые (относительно) первобытные общества функционируют и сегодня. Несмотря на то, что они изучаемы многими антропологами и этнологами, всё же остаётся сомнение — действительно ли был, в ходе исследований, схвачен психический характер и особое качество той стадии человеческого развития, которую манифестировали первобытные общества.

Самыми ранними обществами, которыми были произведены устойчивые свидетельства своих достижений в форме архитектуры, художественных объектов великой красоты, музыкальных инструментов, религиозных, философских, научных трактатов и деятельности различных социально-политических институтов, являются Шумеры, Египет, Индия, Китай и доколумбова Америка. Начала этих культур-целых (Тойнби называл их цивилизациями) до сих пор практически неизвестны. Историки предполагают, что некогда это были первобытные общества, которые либо содержали в себе зародыш динамического роста, либо получили толчок особенным вызовом окружающей среды. С другой стороны, религиозные и эзотерические традиции заявляют, что эти культуры-целые управлялись квазибожественными правителями или были обучены божественными учителями — тех, что из остатка человечества предыдущего вида, проживавшего на исчезнувших континентах, или они были существами, пришедшими с других планет из более развитых сфер. С той точки зрения, с которой я говорю в этой книге, кажется, лучше всего думать о развитии культуры-целого, как о процессе естественного роста, проводником которого могло быть потомство предыдущей культуры-целого.

В любом случае, наиболее показательной чертой, отличающей общества, оставившие фиксированные свидетельства своих достижений, от тех, которые не оставляют оных, является развитие такого типа мышления, которое устанавливает систему коммуникации не только между человеческими, живущими в одно и то же время, существами, но и связывает (что наиболее важно) между собой относительно длинные последовательности поколений. В первобытных культурах-целых коммуникация остаётся внутри культурной; только члены той же культуры-целого могут полностью прочувствовать, что сообщают им жесты, тоны и мифические, сакрально-магические слова ритуалов. Такая коммуникация требует использования **символов** — символических жестов, символических звуков, символических событий (мифов) — происходящих на уровне психизма данной культуры-целого. С развитием **абстрактного мышления** — мышления, оперирующего числами, геометрическими формами, а не биологическими отношениями, — коммуникация вы-

ходит за рамки закрытого поля племенной культуры-целого и приобретает межкультурный характер.

Когда это происходит, символы становятся понятиями. Психизм, который порождал единодушие в первобытном обществе, в значительной степени уступает свою интегрирующую силу интеллекту и рассудку; мифы, которые устанавливали психически-духовную коммуникацию, замещаются событийно-ориентированной историей, предоставляющей ментальную информацию. Так же и с исследованием точных музыкальных интервалов — т. е. математических соотношений между частотами (количеством вибраций в секунду) звуков в строго определённой последовательности (или гамме), — возникла тенденция замещать прямое переживание тонов, пробуждающих психоактивную энергию, используемую в сакрально-магических целях. В пластических видах искусства (живописи и скульптуре) точное воспроизведение внешних форм предметов или людей становится целью художников, чьи предшественники были заинтересованы только в сакрально-магических формах, проявляющих не столько недолговечную личность человека, сколько функциональную идентичность человека как участника ритуальной мифической деятельности.

Подобное изменение сознания и деятельности внутри культуры-целого, в конце концов, радикально трансформирует её; и тем не менее, трансформация занимает длительное время, прежде чем выходит на полный ход действия. Поначалу этим процессом затрагиваются лишь некоторые члены культуры-целого. Большинство людей придерживаются знакомого им биопсихического способа совместного проживания и совместного чувствования; они продолжают мыслить в терминах традиционных значений, наложенных на слова при их усвоении в детстве. Однако трансформация, инициируемая некоторым небольшим количеством вдохновлённых пионеров — скорее полусознательных агентов некоей мистической эволюционной силы, нежели индивидуумов — проявляет энергию как таковую, обычно в социально-экономических обстоятельствах, способствующих её распространению. Быть принятым, по крайней мере, интеллектуально, со временем становится модным. Это формулируется в новых словах, интегрируется в более или менее новых понятиях, наполненных новыми чувствами, — поначалу в

глубоком чувстве протеста против власти, затем в уверенности о своей принадлежности к особому слою, элите. Раньше или позже, новый ментальный подход становится социально и культурно организован, затем институционализирован.

Такую сущностную, и всё же постепенную, трансформацию в сознании и деятельности участников культуры-целого можно проинтерпретировать несколькими способами. Она имеет последовательные и одновременные причины на нескольких уровнях: биологическом, экономическом, политическом, интеллектуальном, религиозном и даже на планетарном и «космическом» (или духовном). Здесь я хочу подчеркнуть, что традиция включает в себя изменения не только в сознании, но также и в **уровне**, на котором человеческие существа ожидают коммуникацию, передавая тот опыт, который наиболее ценен и значителен с точки зрения культуры. Несмотря на то, что основная часть человеческого опыта всегда передаётся на более примитивном, биопсихическом и эмоциональном, уровне, наша интеллектуально развитая западная культура-целое официально ценит коммуникации, требующие специализированного использования (высокоразвитого) абстрактного мышления. Абстрактное мышление оперирует, по большей части, на основании числа и формы, то есть в единицах количественных измерений и статистики для формальной систематизации с целью развития.

Когда её коллективное абстрактное мышление развито в достаточной мере, культура-целое достигает стадии цивилизации. Тогда она начинает действовать на трёх уровнях. **Ментальная деятельность** происходит на уровне, который ценится выше остальных, поскольку ведёт к восприятию того, что называется правдой. **Психизм** действует на уровне, на котором возникают и передаются эмоциональные отклики. Ритуальные жесты, обслуживающие особые коллективные цели, действуют на уровне **физической активности**. В чём проявляются жесты: в офисной работе, в движениях на сборочном конвейере, во всех традиционных и легализованных видах бизнеса, в деятельности правительства и в спорте. Всё это является ритуалами, призванными поддерживать культуру-целое функционирующей, как подобает организованной системе. Эта система укоренена в определённом типе (или уровне) сознания, который стремится к увековечиванию и экспорту.

В первобытной культуре-целом, мышление является, по-существу, слугой жизни. Мышление стабилизирует энергию жизни и повышает действенность основных жизненных стимулов: стимула к выживанию, стимула к достижению оптимальных условий существования, делающих возможным поддержание сущностных характеристик вида, и стимул к расширению в пространстве (завоевание) и во времени (потомство). Когда достигается стадия цивилизации, мышление отбирает всё больше и больше энергии у жизненной силы и психизма. Однако когда однонаправленная и исключительная концентрация на развитии количественного и аналитического мышления ставит измерения и форму выше содержания, результат оказывается бесплодным, — вполне «изящным» в своей простоте и наглядной универсальности (идеал современной науки), — возможно, но тем не менее бесплодным.

Всё то, что было изложено (начав издалека) выше, может быть применимо к музыке, а лучше сказать, к целенаправленному использованию звука культурой-целым. Я сказал «звук», но не «музыка», поскольку термин музыка следует использовать только применительно к коммуникации на уровне коллективного психизма культуры. Но даже тогда слово **музыка**, как правило, не означает того, что оно означает, по крайней мере, для относительно образованных музыкантов и любителей музыки нашего евроамериканского общества. Музыка первобытных сообществ не является музыкой в нашем смысле слова; это есть магия тона. Для того чтобы понять, что означает магия тона, мы должны постараться обнаружить в себе эмпатический вид психического резонанса сознанию первобытных человеческих существ и их инстинктивному отклику на звук как силу творения и коммуникации.

---

1 см. мою недавнюю книгу **«Ритм целостности»**, 1980.

2 По вполне понятным причинам, учитывая академическую ментальность западного мира, Тойнби настаивал на том, что «общество» не следует называть организмом. Он рассматривал общество только как «сеть взаимоотношений». Однако физическое тело тоже является сетью взаимоотношений между клетками, и мы можем сильно ошибаться, думая, что клетки лишены сознания и наделены хотя бы некоторой степенью независимости.

Глава 2. Звук как носитель волны тона

Как объективный и измеримый феномен, звук производится и передаётся через вибрацию материи на молекулярном уровне. В наши дни утверждается, что вибрации, воспринимаемые человеческими существами как звуки, простираются от низких частот в 16 вибраций в секунду — до высоких, в 25 000 вибраций. Эти звуковые вибрации исходят из материального источника, достаточно эластичного для колебаний, и передаются они посредством сжатых волн, воздействующих на молекулы передающего посредника. Воздух является оптимальным посредником акустического феномена, но вода и твёрдые вещества также могут передавать звуковые волны уху или любой другой части организма — тоже реагирующей на них и передающей звуковому центру, который способен волны интерпретировать и, во многих случаях, догадываться о природе их источника. Приведение источника звука в движение требует больших энергетических затрат. Высвобождение энергии становится возможным посредством состояния напряжённости в источнике звука.

Согласно самым современным открытиям науки, а также множеству древних интерпретаций природных явлений, движение присутствует во всём, но скорость движения — т. е. частота полной оксилляции (периода) движения — может значительно варьироваться. Движение молекул намного медленнее движения атомов или атомных частиц. Вибрации, на которые реагируют наши глаза, — а сознание их интерпретирует (визуальным центром) как свет, — намного более стремительны, чем те, которые интерпретируются нашим слуховым центром как звук; они простираются от нижней точки в 450 миллиардов вибраций в секунду — до высокой интенсивности в 750 миллиардов вибраций. В то время как звук имеет молекулярную основу, свет (и не только) представляет собой эффект колебательных движений атомных частиц. Мыслить звук, радио волны, свет и рентгеновские лучи разными уровнями (или «октавами») частот, опираясь на простые числа, интеллектуально и аналитически вполне правомерно, но имеет мало смысла, если речь идёт о человеческом сознании и жизненно-важных реакциях. Ультразвук существует вне пределов диапазона восприятия нашего уха или слухового центра, но даже если его частота была бы значительно увеличена, он никогда не стал бы

цветом. Связь между звуком и цветом, которую чувствуют некоторые люди, происходит от их субъективной психической реакции на звук и цвет, но она не имеет ничего общего с объективным периодическим движением, передающимся сознанию двумя абсолютно разными способами восприятия, - каждый из способов относится к определённому виду нервной деятельности и органической реакции.

В наиболее древних космологиях, имеющих метафизические основания, — т. е. обращённых к трансцендентной, духовной сфере бытия, предшествующей материальному существованию и становлению, — высвобождение звука считается причиной «осаждения» Форм духовной сферы (ноуменов и архетипов) вниз, в предметную, воспринимаемую и измеряемую материю и составляет основания для экзистенциального бытия. Индуистская метафизика и космология говорят об изначальном творческом Звуке Ом, как о силе, порождающей множество миров бытия.[1] В Книге Бытия Элохим (Бог в ипостаси создателя вселенной — Элохим — во множественном числе) ***сказал:*** «Да будет свет: и стал свет». ***Сказанное*** относится к высвобождению творческой силы, которую следует мыслить как Звук, в его духовном или духовно-эманирующем аспекте. ***Результатом*** божественного сказывания явился свет. Звук, таким образом, предшествует свету.[2]

Метафизически, Звук относится к высвобождению силы, поскольку, как таковой, Звук вводит божественную Идею в материальную, предметную манифестацию. С другой стороны, на ранней стадии процесса творения, к которой относится фрагмент 1:3 Книги Бытия (т. е. до появления Солнца и Луны), слово **свет** символизирует сознательный ум, действующий в терминах дуальности: наиболее существенным и изначальным дуализмом человеческого опыта является дуализм света и темноты. Таким образом, в то время как свет символизирует возможность появления объективного сознания, Звук относится к действию творческой воли.

Обычно мы осознаём свет только до той степени, до которой он отражается в какой-либо материальной субстанции, включая атмосферу. Отражённый свет заставляет нас осознавать внешний мир объектов протяжённым в пространстве. Подобным образом, то, что мы называем звуком (звук как молекулярная вибрация материи), мы должны понимать как отражение динамического потока энергии от материи, создающей вибрацию. Эта энергия является силой творческой воли, по-

скольку она производит существенное качественное влияние на молекулярную субстанцию, например, воздух, который, в свою очередь, передаёт толчок резонирующему механизму человеческого уха.

В древней Индии предполагалось, что звук существует в двух формах. Физически воспринимаемые звуковые вибрации именовались **ахатта**. Неслышимый, духовный вид Звука, с которым, в особом состоянии, может резонировать нематериальный аспект человеческого сознания, назывался **анахатта**. Звук анахатта следует понимать как силу божественной воли, приводящую в движение протоматерию хаоса («тёмные воды пространства» Книги Бытия, первичный материал средневековых алхимиков). Этот творческий Звук заставляет материю закручиваться в вихри движения.

Атомы вращаются, и планеты вращаются тоже. Космический звук это сила, порождающая вращательное движение всякой сферической формы существования.[3] Как творческая, духовно-эманирующая сила, она должна рассматриваться как нисходящее движение, поскольку мы инстинктивно считаем материю тяжёлым, инертным, сопротивляющимся, и самым нижним, аспектом бытия. Материя должна приводиться в движение «более высокими» силами. В своём изначальном виде космический Звук является такой силой. На биологическом уровне, Звук можно соотнести с тем, что активизирует человеческую нервную деятельность, то есть с выражением воли. Через использование этой силы воля человеческого существа может воздействовать на сокращение мускулов и производить физические действия. Существует организменная (биологическая и подсознательная) воля, которую мы называем инстинктом — и сознательная, самопобуждающая и самонаправляющая воля. Между этими двумя уровнями воли есть ещё то, что мы называем эмоциями (буквально: движение наружу — a moving out). Эмоции также работают как необходимый стимул, вызывающий любые мускульные движения, несмотря на то, что мы, как правило, не осознаём таких влияний (подсознания). Управляемая различными видами эмоций, личность делает жесты и совершает инстинктивные или обусловленные действия.

Способность музыки пробуждать эмоции — или, говоря точнее, пробуждать чувства, стимулирующие эмоции — вполне очевидна даже для западной культуры,

которая полностью интеллектуализировала музыку.[4] Эта сила музыки обстоятельно подчёркивалась и обсуждалась во многих древних книгах Китая, Индии и пифагорейской Греции. А также мы знаем энергии звука исцеляющие, придающие силы организму. — Говоря «организм», я подразумеваю ментальную и эмоциональную части личности в совокупности с физическим телом человека.[5]

Воля и Звук, однако, имеют промежуточный характер. В традиционном оккультизме и магии подчёркивается, что за волей стоит желание. За волей стоит не только желание и биологические, психологические нужды, требующие удовлетворения, но и идеи, предполагающие их реализацию. Воля и Звук являются транспортными средствами для конкретизации и экстериоризации потребностей, эмоций, идей и субъективных состояний существования или сознания в целом. Воля и Звук являются **носителями волн**, вводящих в состояние актуализации и действенной манифестации того, что скрыто в потенциальности. Воля и Звук — чего бы носителями они ни оказывались — придают этому особый характер, который затрагивает подразумеваемую **цель** и скрытое **значение**. Этот характер насыщает звуки качеством **тона**. Подобным образом, деятельность воли несёт физическому механизму тела то, что мы называем решением двигаться в определённом направлении; приближаясь или отдаляясь относительно цели.

Поскольку воля и Звук являются посредниками, они могут использоваться, как в деструктивных (или катаболических), так и в конструктивных (анаболических) целях. Звук может убивать с тем же успехом, как и исцелять. Некоторые школы японского военного искусства обучают своих учеников издавать глубокий, очень интенсивный крик, который предназначен для убийства противника. Этот звук является голосовым **тоном**. Это тон, а не просто звук, поскольку он несёт определённое значение и цель. Он проектирует и сообщает сознанию, на физически-биологическом уровне, волю к убийству. Этот голосовой тон наделён, разумеется, магической силой.

Слово **тон** имеет несколько значений, которые, ради ясности, следует дифференцировать. В музыкальной теории термином тон определяется интервал — т. е. отношение между двумя последовательными шагами по некой абстрактной лестнице высот, называемой гаммой. Между окончаниями этой лестницы распо-

лагаются тоны и полутоны; иногда выделяются также и четверть тоны. Иногда мы говорим об определённом тоне музыкального инструмента: низкие и высокие, громкие и тихие тоны. В этих случаях тон соотносится с частотой и интенсивностью звуков. Слово **тон** содержит также не музыкальное значение. Можно говорить о тоне (тонусе) мускулатуры человека или о тоне морали определённого общества. В фармацевтике некоторые субстанции называют тониками. В этих случаях тон соотносится со способностью организма, личности или целого общества, к мобилизации своей энергии в ответ на вызов; или просто для адекватного поддержания себя в ряде обстоятельств. Тогда тон является почти синонимом силы (potency). Состояние напряжения подразумевается необходимым условием: струна скрипки должна быть натянута, чтобы производить тоны. В расслабленном состоянии тон неизбежно утрачивается, в чём бы то ни было.

Метафизически, коренным является натяжение (tension) между духом и материей, или натяжение между Принципом Единства и Принципом Множественности, — в таких терминах я излагал это в «Философии Целостности».[6] Вселенная является продуктом творческого высвобождения силы, порождённой этим натяжением. В терминах чистой энергии, этим творческим высвобождением является Звук. Он сообщает, или приносит, инертному пространству хаоса (чистой материи) сопереживающее качество и цель духа, как выражение Принципа Единства, который религии персонифицируют как Бога. Поэтому звук проявляется в сознании духовно озарённых существ как Основной Тон. Это Тон Единой Жизни, которая наполняет всю вселенную. Единая Жизнь — поскольку она осуществляет цель Принципа Единства, или как говорят мистики, «Единого».

Эта Единая Жизнь имеет сущностную характеристику движения. Она действует в выражении того, что мы переживаем как изменение. Человеческое сознание на ранней стадии развития, сбитое с толку сложностью и очевидной непредсказуемостью событий, регистрируемых органами чувств, интерпретирует изменения как эффект беспорядочного движения, как произвол судьбы. Однако постепенно — когда ум научается запоминать, устанавливать взаимосвязи и находить порядок в последовательности и одновременном свершении природных явлений, повторяющихся событий, — изменение приобретает для него характер

периодичности. Зрелый ум, не говоря об освещённом уме мудреца, осознаёт, что вся жизнь циклична. Движение циклично (или колебательно), поскольку оно происходит от беспрерывного ритмического взаимодействия двух противоположных и комплементарных принципов равной силы, один из которых нарастает — в то время как убывает второй.

Циклическое движение определяется повторяющимися сериями основных взаимоотношений. Циклическое движение, особенно переживаемое (или предполагаемое) как целенаправленное и осмысленное, понимается как процесс. На любом уровне действия процесс имеет начало и конец — и, в этих границах, может быть идентифицирован и определён ряд фаз. Чем более процесс сложен, тем более многочисленны фазы. Повторяющиеся серии фаз устанавливают структуру циклического процесса — проявляется **архетип** процесса.

В западной музыке такая архетипическая структура называется гаммой. Музыкальная гамма является повторяющейся серией нот, содержащихся в границах октавы. Два звука состоят во взаимоотношении октавы, когда частота (количество вибраций в секунду) одной из них, вдвое больше (или меньше) другой. Эти два звука **в терминах структуры гаммы** считаются одной и той же нотой; они являются началом последовательности — им даётся одинаковое имя. Таким образом, музыкант рассматривает оба звука как **одну и ту же ноту**, но на двух уровнях октавы. Между ними есть другие ноты, каждая из которых представляет собой определённую фазу циклического процесса изменений, и взаимоотношения между всеми этими нотами поддерживают тот же структурный характер: один за другим идут октавные уровни.

Системы гаммовой организации могут быть подобными в различающихся, ныне существующих, музыкальных культурах. Но подобный не означает идентичный. В следующих главах будут рассмотрены гаммы нашей западной музыки и подобные виды музыкальной организации неевропейских культур — особенно азиатских. Основные различия присутствуют не только в форме таких повторяющихся последовательностей, но в духе, в котором они рассматриваются и используются при создании музыки, — и прежде всего, существуют различия **в качестве и сущностном характере** звуков её составляющих.

Существует фундаментальное различие между **тоном** (в динамическом, витальном, магическом, и/или сакральном смысле слова) и музыкальной **нотой** как частью гаммы (по отношению к другим нотам). К сожалению, музыканты используют слова **тон** и **нота** как взаимозаменяемые синонимы и не осознают между ними разницы, так как традиционные западные композиторы, педагоги музыкальных школ и консерваторий придают этому различию минимум внимания. Следовательно, это очень существенно — ясно определить эти термины. **Звук**, **тон** и **нота** имеют особое значение, даже если относятся к одному слуховому явлению. Каждое понятие представляет собой особенный отклик на музыкальное событие — особый способ чувствовать и мыслить услышанное.

Звук (в своём неметафизическом смысле) просто относится к передаче колебательного движения и его восприятия слуховым центром мозга после того, как он отрезонирован различными частями уха. Тон это звук, который передаёт (или может передавать) важную информацию сознанию слушателя, поскольку он «наполнен» и передаёт (или способен передавать) особую природу и характер источника звука. Таким образом, тон является смыслопередающим звуком. Тон имеет значение сам по себе, как отдельное явление, доступное для восприятия живого существа, наделённого некоторой степенью сознания. Музыкальная **нота** — напротив, не имеет значения сама по себе. Она имеет значение **только в соотношении с другими нотами**. Ту же ноту можно сыграть на нескольких инструментах, производящих весьма различные фактические звуки. Значение ноты абстрактно, поскольку по существу она не привязана к какой-либо определённой высоте, тембру (качеству звука), интенсивности или способу продуцирования. Нота может быть транспонирована (т. е. её частота может быть условно изменена) на другой уровень вибрации без того, чтобы её музыкальное значение так уж сильно изменилось: **лишь бы** отношения с остальными нотами оставались теми же. Нота ещё более абстрактна при её рассмотрении, как одной из сонмы нот, записанных в музыкальной партитуре — в партитуре, которая, может быть, никогда не будет исполнена (т. е. не актуализируется в слышимые звуки, воспринимаемые ухом), и всё же, она, по крайней мере для образованного музыканта, **является** музыкой.

С шестнадцатого века западная музыка стала прорастать из практики применения системы организации **нот**, которую мы называем тональностью. Архаическая музыка и определённые виды предсовременной, неевропейской музыки сакрально-магического характера и целенаправленности — наоборот, исходно были основаны на организации **тонов**, которые самостоятельно, так же, как в циклической коллективной компоновке, передают витальное значение, или действуют как трансформирующий посредник.

Когда музыка рассматривается как искусство и переживается в терминах эстетических ценностей — в терминах формы, баланса, рациональной пропорции и чувственного удовольствия, — она, по-существу, является организацией нот. Принцип организации, конкретизированный как прототипичная последовательность нот (вернее: череда интервалов между нотами), мы называем сегодня музыкальными гаммами. Гамма является последовательностью взаимоотношений между нотами гаммы (абстрактными точками) и интервалами, полученными пропорциональным делением величин их частот.

Тоны архаической музыки, однако, не были результатом математической пропорции; они были тесно и неразрывно связаны с богами, природными духами, космическими элементами, биопсихическими состояниями животных и человека, и очень часто, с определёнными сезонами или точным временем суток. Такая мифологическая и виталистическая связь придала каждому тону передаваемое значение, делая тон сущностью с особым характером или качеством бытия. Вдобавок к своей специфической природе и индивидуальным качествам, тон приобрёл **функциональный** характер как участник организма звуков, называемого на санскрите ***грама***.

Изначально слово *грама* употреблялось в значении *деревня*; вся древняя жизнь и культура Индии была основана на деревенском сообществе, основной единице социальной организации. Внутри деревенского сообщества каждое человеческое существо и каждая семья исполняли определённую функцию. Каждая, существовавшая в то время, каста и подкаста (теоретически, поначалу ненаследственная) представляла собой биопсихическую функцию, отражающую один из базовых аспектов космического порядка. Подобным образом, каждый тон грамы

— вероятно, сначала их было пять, затем семь — выполнял особую функцию в этом прототипическом музыкальном целом, микрокосме вселенной. Но, — и это существенно, — эти тоны были связаны, символически говоря, соединительной тканью, наполнением. Грама была целым, объединяющим все вибрирующие энергии точно так же, как деревня была целым, объединяющим дома и семьи. В обоих случаях: всегда происходит циркуляция имеющих силу активностей.

Исполнители этих древних магических и (позже) сакральных гимнов уделяли способу извлечения тона столько же внимания, сколько и качествам самого тона — подобно тому, как истинно любящий считает способ своего приближения к возлюбленной не менее важным, чем акт любви. Для наиболее полного понимания разницы, между таким подходом к музыке и нашим (западным) подходом, мы должны рассмотреть оригинальное и философское значение слов **магический** и **сакральный**. К сожалению, когда мы используем эти слова сегодня, их значения часто рассматриваются с материалистической точки зрения. Мы должны осознавать, насколько фундаментально различны — магическое и эстетическое; а также видеть, как избежать путаницы между религиозным и сакральным. Эти различия сегодня важны для понимания более, чем в любое другое время последней тысячи лет, поскольку «революция в сознании», на которую уповала авангардная музыка, может быть конструктивно оценена только при осознании того, что она представляет собой попытку, пусть и не совершенную, оживить переживания человеческих существ, которые они *некогда* испытывали по отношению к магическому и сакральному.

---

1 Говоря о космическом, духовном или метафизическом аспекте, я буду писать слово Звук с заглавной буквы. По отношению к вибрации молекулярной материи, я буду использовать это же слово со строчной буквы.

2 Человеческое существо может издавать звуки посредством своего голоса, но не может генерировать свет; возможно по этой причине звук рассматривается как первичный тип волно-передающей вибрации. Менее антропоморфную картину представляет современный йог Бабу Хари Дасс, который сказал: «Сначала появляется точка; потом она преобразуется в звук; звук преобразуется в свет». Суфийское высказывание также гласит: «Творение становится существующим от саут (saut) [звук], и от **саут** распространяется весь

свет». Обе цитаты взяты из **«Книги Радуги»** (San Francisco: The Fine Arts Museum, 1975), стр.134.

3 Если существуют периодические изменения во вращении земли, – как заявляют сторонники теории смены полюсов (см. «Смена полюса» Дж.Вайта [New York: Anchor Books, 1983], – разумное объяснение этих изменений может быть найдено в периодическом действовании некоего центрального галактического Звука (поскольку Земля, вращаясь вокруг солнца, движется в галактическом пространстве тоже по кругу) скорее, чем в тысячелетних видоизменениях некоторых внешних характеристик земной поверхности (например, огромной ледяной шапки Антарктиды) или в движении континентальных плит.

4 Изменения атомной структуры могут быть также закономерным результатом деятельности внутриядерной энергии, о которой так до сих пор ничего и не известно современной науке, в то время как упоминания о ней присутствуют во многих древних книгах. Например, в великом индийском эпосе **Рамаяна**, в котором таинственные лучи, уничтожающие целую армию, – лучи, направленные с летающих транспортных средств – описаны достаточно ясно. В «Тайной доктрине» Е.П.Блаватской, мистическая сила, которая, кажется, была открыта американским изобретателем Дж.В.Келли лишь одно столетие назад, обсуждается весьма подробно. Один из сторонников Келли, миссис Блумфильд-Мур, наиболее интересно описала некоторые из его открытий и теорий. Как предположила Блаватская, использование подобной силы руками современных учёных, технологов и военного руководства, может быть чрезвычайно губительным и ведущим к результатам ещё более разрушительным, нежели глобальная ядерная война, ужасающая любого человека, но которую пока никому не удалось вытравить из человеческого менталитета. Мы должны отличать эмоции от чувств. Чувства относятся к реакции организма-как-целого (в некоторых случаях только тела или психики, но чаще всего вовлекаются оба) на жизненную ситуацию; человек может чувствовать себя уставшим, грустным, незащищённым, подавленным или возбуждённым, радостным и уверенным. - Эмоции являются волнами истекающей энергии, направленной на какую-либо личность, объект или ситуацию. Таким образом, желание, любовь, гнев, ревность, обида и страх - являются эмоциями. Эмоции предполагают физическое или психическое движение.

5 Смотри Главу 4, касающуюся пифагорейского использования тонов; и Приложения I и III по китайской музыке и происхождению европейской музыки.

6 Смотри мою книгу «Ритм целостности».

Глава 3. Магическое и сакральное

Часть первая

Магия есть целенаправленное действие воли, сфокусированное на определённой форме и ориентированное на определённую сущность или существо; для первобытного (магически-ориентированного) сознания все виды существования, все существа, являются живыми. Все они — специализированные формы, взятые от Единой Жизни для исполнения определённой функции. Магически действующий шаман способен резонировать сущностному характеру, или качеству, этой функции и, посредством этого резонанса, открывать её Имя. Каждая специализированная форма, взятая от Единой Жизни, имеет своё Имя — или, с точки зрения более зрелого человеческого мышления, свой архетип.

Следовательно, магия это исполнение (per form — через форму, лат.), позволяющее магу контролировать живое существо посредством звучания его Имени. В некоторых случаях контроль невозможен, поскольку существо (природный дух, бог, или один из богов первобытного племенного сообщества) слишком могущественно. Тем не менее, маг может вызвать эту сущность и заставить её принять конкретную физическую или психически воспринимаемую форму и принудить выслушать свою просьбу или требование. Он может, предложив свою лучшую пищу или угодное жертвоприношение, убедить сущность проявить благорасположение или открыть интересующую его тайну.

Магическое действие подразумевает установление коммуникации. В тоновой магии коммуникация может быть интерпретирована в терминах резонанса. Феномен материального резонанса, в своём самом простом аспекте, можно легко продемонстрировать, поместив некоторое количество песчинок на металлическую тарелку, которой сообщаются звуковые вибрации скрипичной струны. Песчинки будут формироваться в геометрические фигуры, изменяющиеся с изменением частоты (количества вибраций в секунду) звука. Подобно этому, известно, что певец способен расколоть пустой фужер, производя вокальный звук точно на той же частоте (высотность), на которой звучит вибрация фужерного стекла.

Звук является основным средством для передачи магической воли. Магические тоны могут быть чрезвычайно сильны во взаимодействии с физическими движениями тела, составляющими особые ритуалы и магические танцы. В ритуальном танце имитируются характерные движения животных или (в более развитых культурах-целых) периодические движения планет вокруг солнца. Имитация является самой простой формой магической деятельности; тот, кто подражает — становится тем, кому подражает. Так же и на ментальном уровне: тот, кто воображает — становится тем, что воображает. Всякий раз, когда индивидуальная или коллективная воля действует через форму, чья постоянная повторяемость побуждает, или даже заставляет, человека сознательно или бессознательно имитировать эту форму, можно говорить о магии.

Магия не является исключительно архаическим понятием; это наиболее часто используемая практика в любой период развития общества, в том числе нашего, западного общества. Основная разница между архаической и современной магией заключается в уровне, на котором действует магическая воля, и в уровне сознания людей, на которых обращено воздействие этой воли; дополнительные различия — в типе звуков, Именах, повторяющихся движениях (ритуалах), используемых для передачи сообщения, которое воля направляет на своего адресата. К счастью, воля современных магов обычно не очень остро сфокусирована, цель её слишком размыта, обречена на малоэффективность, — за исключением глубоко внедрённого в жизнь ритуализованного промывания мозгов, нацеленного на преднамеренное ослабление физиологической и психологической способности реципиента сопротивляться внушениям, не позволяя разрушать свою идентичность (Имя) и, исполняемую в обществе, определённую функцию (как индивидуальности).

Первобытные общества в начальной стадии действуют на уровне анимизма. Во время анимистической стадии развития культуры (строго говоря — это протокультура) человеческие существа наделяют квазиперсональным характером любое повторяющееся природное действие. Эти сущности являются относительно дружелюбными или враждебными по своей сути. Человеческие существа вынуж-

дены просить их помощи или, пытаясь задобрить, сглаживать их атаки. Любая человеческая деятельность является магической по сути — включая все биологические функции, которые либо помогают, либо мешают основным потребностям выживания и экспансии. Стихийные силы природы (персонифицированные как духи) — и вообще всё, что влияет на процесс жизни, роста, сохранения видов, населяющих территорию вместе с человеком, — должно быть умиротворено, или использовано через магию. Магические формы коммуникации возможны благодаря огромному разнообразию звуков. Строгий голос богов шторма сообщает первобытному человеку о приближении стихийной манифестации сверхчеловеческой силы. Крики животных, каждый вид (или «род») которых имеет свой собственный, характерный крик, свидетельствует не только о присутствии животного, но также и о его настроении. Эти звуки не случайны; через них существа, производящие звуки, сообщаются с другими живыми существами в сфере жизни. Звуки пугают и предупреждают; они призывают к коллективной деятельности. Реакция на такие сообщения (или её отсутствие) часто определяют грань между жизнью и смертью.

Человеческие существа сталкиваются с двумя основными видами природных звуков: стихийными и животными. Поскольку эти природные звуки передают потенциальное или фактическое сообщение, они являются **тонами** в полном значении слова. Они имеют магическую силу. Резонируя с ними, человеческие существа приходят к узнаванию Имени определённого животного или стихийной силы — силы ветра, шторма, проливного дождя, бурлящей реки и т. д.

Первобытный человек стремится имитировать стихийные тоны, используя перкуссионные или духовые инструменты. Эти тоны магически воспроизводят всеохватывающую жизнь территории, на которой человек родился и к которой он остаётся коллективно (понуждением) привязан. Однако самая значительная магия заключена в человеческом голосе, с его экстраординарной способностью имитировать (и таким образом заклинать) крики большинства видов животных, лишённых этой способности. Животные могут общаться только с представителями своего вида и сообщать биологические чувственные ответы на жизненные ситуации; человек (говоря обобщённо) может не только показывать свою собственную

боль, страдание или радость через голосовые тоны, он может заставить животное отвечать ему или даже подчиниться его голосу.

На первобытной стадии развития человеческая деятельность инстинктивна и принудительна. Мышление полностью находится на службе биологических стимулов; оно действует как принцип адаптации к окружающей среде и изменяющимся ритмам природы. Новая стадия наступает в силу того, что человеческие существа обретают способность интерпретировать повторяющиеся изменения как широкомасштабные, циклически повторяющиеся, **процессы,** — легче всего наблюдаются ежегодные изменения погодных условий и рост, созревание и распад сезонных видов растительности. Этот ежегодный цикл соотносится с расположением луны и звёзд в ночном небе, с изменениями высоты солнца над горизонтом (и связанной с этим температурой), с периодическим смещением закатов и восходов по отношению к фиксированным природным объектам на горизонте.

Тогда, вместе с сельским хозяйством и скотоводством, рождается астрология. Скотоводство зависит от магического процесса одомашнивания животных для укрепления шансов на выживание. Наступает виталистическая эпоха человеческого развития. Это может происходить спонтанно или постепенно, по мере того, как первобытные племена выходят из джунглей и лесов на открытые равнины, ставшие потенциально плодородными под воздействием разливов крупных рек. Однако появление выдающихся человеческих существ в первобытных племенах может нести ответственность за первоначальное и продолжительное развитие некоторых чрезвычайно динамичных и быстрорастущих культур-целых. Традиции многих великих культур — таких как египетская, индийская, месопотамская и китайская — отсылают нас к очень древним расам божественных учителей и царей, научивших людей сельскому хозяйству и основам музыки, архитектуры и искусств.

С точки зрения современного аналитического интеллекта (только с одной, **определённой,** точки зрения допускающей возможность полного её изменения в будущем) трудно назвать это «истиной», поскольку фундаментальной виталистической манерой передачи коллективного опыта существования, от поколения к

поколению, был **миф**. На виталистической стадии развития, формирование и поддержание культуры опирается на передачу через символы и мифы того, чем является знание и мудрость. Символы (как таковые) это квинтэссенция коллективного человеческого опыта. Мифы являются символическими формами, которые придаются процессам жизни; и самые важные процессы концентрируются в серии событий, относящихся к живому опыту одного или более персонажей, ставших символами этих процессов.

Существовали ли реально эти человеческие существа или боги, переживали ли они реально все символические события мифа — не имеет значения для мифологически действующего сознания людей, живущих на виталистической стадии развития культуры. Наречие **реально** имеет огромное значение лишь для современного ума, работающего на высоких скоростях и вынужденного накапливать то, что мы назвали данными; жил ли Иисус «реально», был ли распят, воскрес ли, разговаривал ли со своими учениками после смерти? — такие вещи кажутся нам очень важными для «познания». Но виталистическое сознание мало заботится о такого рода «знании». Поскольку оно настроено и резонирует сущностной природе архетипического Человека, его сознание установило — своим собственным способом, который **не** приемлем для учёного, — что в определённых обстоятельствах, символизируемых временем и местом рождения Иисуса, для любого человеческого существа есть возможность подражать Христу, то есть **исполнить миф Христа**.

Какое значение тогда имеет тот факт, проходил ли Иисус через все события, описанные в Евангелиях или нет? Имеет значение просто жить согласно мистерии мудрости, показанной мифом Христа и его символами. Знать о том, что Иисус существовал реально и был распят в Иерусалиме, может быть необходимо для того, чтобы передать и выразить высшее значение жизни Христа ради ума **индивидуальности**, мыслящей в терминах фактов и конкретных биографий; но на виталистическом уровне сознания, большого интереса к индивидуальным, всегда недолговечным, персонам не существует. Имеет значение сохранение (через бесконечное повторение) процесса жизни в своей сущностной природе и исходных формах, которые миф проявляет в вечных символах. Символы вечны в том смыс-

ле, что их значение и ценность не разрушаются под воздействием изменений, случающихся в ходе цикла жизни, к которому относится символ. Они имеют неизменное значение в терминах этого определённого циклического жизненного процесса — непреходящее (эоническое) значение.

Несмотря на то, что сила передачи (людям культуры) живого качества и потенции их образа жизни является неотъемлемой частью великих мифов культуры, эта сила сообщения должна периодически оживляться исполнением **сакральных** ритуалов. Сакральный ритуал может рассматриваться как магическое исполнение, но это есть магия особого вида. В критический момент цикла, в момент изменения, она переформулирует в терминах человека то, что творческая сила жизни породила в начале цикла. Эта сила жизни, превосходящая обычное понимание человеческих существ, мифологизируется в творческих актах богов. Всё, что обращено к этому и способно через символы вновь пробудить эту творческую деятельность богов — является сакральным.

Посредством исполнения сакрального ритуала, прямо или косвенно относящегося к мифу творения, люди принимают участие в вибрациях творческой силы богов. Каждая культура имеет свой собственный миф творения. Так, иудео-христианская культура основана на Книге Бытия, несмотря на то, что современные астрофизики пытаются заменить её нарратив своим собственным космогоническим мифом. Даже если он построен высокоинтеллектуальным, аналитическим умом, — как логическая конструкция из аккуратно накопленных «фактов», — астрономическая история Большого Взрыва, запустившего некий процесс (расширения), является мифом. Миф объединяет в последовательность ядерных и физических явлений большое количество интерпретированных данных, которые являются релевантными **только** при одном допущении — очень большом допущении! — что «законы природы» всегда и везде остаются такими, какими предстают перед нами в результате сегодняшних (безусловно, ограниченных) наблюдений. Этот миф указывает на стадию ментального развития западной цивилизации точно так же, как более древние религиозные космологии демонстрировали состояние соз-

нания с довлеющей чувственной реакцией на природу, жизнь и социальные процессы более ранних культур-целых.

В своей книге «Сакральное и Профанное», Мирча Элиаде (французский антрополог, преподающий в Соединённых Штатах), впечатляюще раскрывает значение сакрального в первобытных культурах.[1] Эта сакральная деятельность богов чрезвычайно активна в начале всех циклов существования, хотя реально не прекращается никогда, поскольку она осуществляется только мгновениями особого свойства — из тех, что возможны исключительно в настоящем. Тот, кто мыслит в терминах исторического времени, должен сказать, что Бог действует **творчески** раз и навсегда (единожды) при сотворении мира, даже если согласно христианскому мифу, Он также действовал раз и навсегда (Новый завет), **искупительно**, — в форме Христа. В виталистических культурах сезонный цикл вегетации символизируется солярным мифом, столь часто обсуждаемым антропологами последние сто лет (около того). Этот миф был представляем в древних Мистериях, сакральный характер которых не подлежал сомнению в течение всего великого периода афинской культуры. Всё, исходно относящееся к нему, было сакральным, поскольку он был пронизан резонансом творческой деятельности богов.

Сакральные действия человека, всё существование которого посвящено богам (или Богу), и чьё существо является чистым каналом для их (или Его) творческой силы, являются магическими по своему потенциально трансформирующему эффекту. Однако, они более чем магические, поскольку человеческая форма, как и сознание, с мифологической точки зрения, полностью подчинены божественной власти. Бог действует **через** человеческое существо, и эта деятельность происходит сейчас, поскольку деятельность Бога непреходяща. Таким образом, каждый сезон и каждый сакральный ритуал не повторяет это божественное действие; это нисходит то самое действие (как оно есть), из неизменного царства Бога — в царство беспрестанно изменяющейся событийности.

Каждый момент является творческим началом для того, кто живёт в категориях сакрального, пребывая в постоянной с ним сонастройке. Таким образом, для сознания идеального католического священника, в эру всеобщей веры в миф Христа, Месса, которую он проводил каждый день, **была** актом искупительного

жертвоприношения Христа. Сила Христа была действующей в освящённом Хлебе. Причастие воздействовало на психику, — и это было сакральным опытом человеческого существа, ходящего под Богом.

Везде, где многообразие живых существ взаимодействует (в знаменитой дарвиновской борьбе за выживание), работают различные способы магической активности. Каждый живой организм борется за кислород, питание и пространство для жизни, которое он инстинктивно пытается расширять. Кооперация может быть лучшим способом выживания и расширения, но стимулом всё равно остаётся выживание и расширение за счёт превосходящей силы. Магия — а одна из современных форм магии это технология — основана на использовании силы, полученной тем или иным образом, посредством сфокусированной воли. Исполнение сакрального акта, однако, имеет место на ином уровне бытия. Он требует предшествующей переполяризации и преобразования сознания. Человеческое существо участвует в исполнении, но уже не является деятелем. Оно является божественной силой творения и трансформации в акте; оно является человеческой формой, стяжавшей бога. На коллективном, культурном уровне, собравшиеся люди, прямо или косвенно участвующие в сакральном ритуале, выглядят играющими миф актёрами; однако, это миф осуществляет свою игру, внутри каждого вовлечённого участника.

С интеллектуальной точки зрения современных антропологов и этнологов, миф разрабатывался воображением множества индивидуумов постепенно; но для человеческих существ виталистической стадии, создатель мифа является лишь инструментом, резонирующим силе творческого голоса племенного бога. Богоизливающиеся творческие импульсы часто принимают форму видения в инспирированном сознании создателя мифа. И тем не менее, они адресованы всему племени. Мифы оперируют на уровне коллективного психизма сообщества человеческих существ, поскольку эти существа неразрывно укоренены в общей почве и, фактически, функционируют как биопсихический организм. Этот организм, культура-целое, развивает сознательное ощущение единства через свой миф почти так же, как человеческое существо развивает чувство «я» через действующий на-

бор своих реакций на давление ближайшего окружения и на фактор стечения обстоятельств, — то есть вырабатывает определённый характер.

Великий миф культуры-целого представляет собой его коллективное эго, его особый способ интерпретации своего глубокого и непреодолимого чувства собственной особой природы и функции во вселенной. Развитие такого, отличного от других, исключительного чувства является формированием мифа эго. Сомневаться в древнем обществе в ценности и психической силе мифа, — это вызывало такой же эффект, как если в нашем современном обществе посягнуть на эго растущего ребёнка, стремясь ограничить, всячески ослабить или истребить вовсе. Культура, не получающая поддержки и энергии от веры в свои мифы, становится инвалидом, психически. Когда завоёванный народ отказывается от своих мифов, он отказывается и от своей психической потенции. Если вера в миф удерживается под внешним давлением, миф приобретает новое качество, получая напряжённую черту и горечь в характере завоёванного народа. Похожим образом, в современном обществе, функционирующем фактически в терминах силы, с учётом разнообразия персональных эго, молодёжь — чьё эго оказалось обессилено серьёзными потрясениями — часто не в состоянии действовать в жизнеутверждающей и психически здоровой манере.

---

1 New York: Harcourt, Brace, 1959.

Часть вторая

Всё вышеизложенное релевантно эволюции музыки. В период длинной эпохи, когда человечество существовало, чувствовало и мыслило анимистически, первобытные общества были скорее протокультурными, нежели обществами культуры. Они использовали магию тона, но не развивали музыку. Разница между этими двумя способами применения звуков фундаментальна.

Тон является прямым опытом, а музыка это миф. Переживание тона является магическим в том смысле, что оно устанавливает витальную модальность коммуникации между живыми существами. Способность слышать природные звуки, крики животных или голоса других человеческих существ, необходима, — сбой может стоить жизни. Услышанные звуки передают информацию, а знание Имён делает возможным использование магической силы в постоянной борьбе за выживание и экспансию. Магия тона оперирует через сознательное использование имитирующих звуков, несложных мантр, по-существу, являющихся последовательностями Имён — Имён космических объектов или божественных существ, управляющих различными сферами, или уровнями, сверхфизической, «астральной» реальности. Если используется бой барабанов, то он должен стимулировать или разрушать энергии жизни, исцелять и придавать воину новую силу, отпугивая врага.

Только вместе с действительно культурной организацией, единичные тоны упорядочиваются в конкретные самобытные последовательности (обычно в пределах октавы). Организация тона циклична. Она функционирует внутри определённых рамок. Тоны организованы в ***грама*** точно так же, как семейные хижины организованы в деревни. Деревня является мифом в том смысле, что коллективно переживаемая форма существования имеет определённую силу — даже, если эта сила на первых порах может означать лишь общую защиту в таящем опасность окружении. Грама также является мифом. Некое количество, наполненных силой, тонов организуются функционально, приобретая характер коллектива.

Грама не является абстрактной системой; это организованное объединение тонов, каждый из которых наполнен психической силой. Грама сакральна. Подобно тому, как звук по своей природе является творческой силой богов, — грама относится к мифу творения культуры. Через звук боги магически сообщают свою волю материи хаоса, и материя принимает определённую форму. Когда первобытные культы пропитываются виталистическим духом, способствующим распространению сельского хозяйства и скотоводства, организация тонов также принимает виталистический характер. Концепция идентичности тонов октавы в своей первоначальной форме, возможно, была мифологическим выражением циклической природы жизненного процесса — от одной весны/лета до следующей. Однако два звука, разделённые октавным интервалом, **не** являются одинаковым тоном; они являются, как мы помним, одинаковой нотой. Музыкальные культуры дали им одинаковые имена, затенив их фактическую разницу. Как одинаковые ноты, они заняли равноценные места и выполняют тождественные функции в **циклически повторяющихся последовательностях**. Важно отметить, что когда музыка рассматривается как искусство, звук, определяемый как нота внутри гаммы, имеет только **музыкальный** характер и функцию по-отношению к другим нотам, в то время как в виталистических культурах, и культурах всё ещё базирующихся на виталистических чувственных реакциях, грама является организованным объединением тонов, каждый из которых обладает витальной, магической, преображающей творческой силой. Вся грама, как таковая, укрепляет и поддерживает силу каждого своего тона.

Грама, будучи организмом функциональных тонов, имеет определённые границы; каждое целое ограничено. Однако не нужно думать, что тоновый организм простирается внутри октавы — т. е. в пределах математической пропорции 2:1. По-видимому, инстинктивное ощущение того, что разделённые октавой звуки одинаковы, может проистекать из того факта, что мужчина и женщина, как правило, поют мелодию через октаву. Они могут вместе следовать мелодии, но не в унисон. Ощущение идентичности двух звуков октавного интервала может быть природным, однако природа, в данном случае, означает лишь биологическое естество — естество, в котором поляризация носит сексуальный характер и жизнь увековечивает себя, поколение за поколением, во взаимодействии мужского и

женского. Поколение становится ограничивающим фактором в процессе циклически повторяющейся деятельности. Но на метабиологическом уровне существования, таким ограничивающим фактором может быть пропорция 3:2 (производящая интервал, называемый квинта) или 4:3 (кварта), или даже 3:1 (дуодецима).

Музыка является мифом в том смысле, что она основывается на последовательности повторяющихся взаимоотношений: каждая последовательность, фактически составляет мистическую драму, по-существу, похожую на солярный миф. Герой солярного мифа должен преодолеть серию испытаний, — и они представляют собой разработку символических взаимоотношений с чудовищами, врагами и стихийными силами. Каждый тон архетипической грамы может быть интерпретирован как определённая фаза сакрального процесса развития сознания и силы, от одного уровня до следующего. Музыкальный солярный герой переходит из одной сферы в другую, и достигнув конца трансформации — седьмого шага, «ведущего тона» Инициации, — он становится способен слышать «музыку сфер», вновь преодолевать последовательность испытаний, требующую полного напряжения, — уже ничто не в силах уничтожить его существо. В греческой культуре это называли «гармонией», но, в терминах европейской культуры, нам лучше это именовать «мелодией души».

Музыка это миф, в котором тоны — актёры, наполняющие свои роли обновляюще-разрушительной, трансформирующе-возрождающей силой Единой Жизни, сакральным Тоном космического бытия, действующего, как на макрокосмическом, так и на микрокосмическом уровне. Сакральный тон различается по основным его качествам, каждое из которых потенциально представляет собой архетипическую форму, что, на уровне культурного психизма, интерпретируется как бог или богиня. Количество этих качеств варьируется, но числа три, пять, семь, двенадцать и двадцать два, по-видимому, имеют фундаментальное значение и сакральную власть. Музыка имеет дело с взаимоотношениями этих качеств, с музыкальным эквивалентом динамического развивающего аспекта этих взаимоотношений, то есть с мелодией. Магия тона главным образом имеет отношение к качеству тонов как они есть, а также к присущей им способности нести значение.

Когда коммуникация, главным образом, необходима для передачи информации, магия тона становится речью.

Речь может быть сакральной, если она передаёт информацию, данную божественным существом. Существо инициирует объединяющий культуру-целое общественный процесс, обучая народ способам труда, мысли и чувствования в соответствии с ритмами природы; или так, как в мифе Христа, показавшего существование метафизической «природы», в которой насильственный и агрессивный характер жизни в биосфере заменяется гармоническим сотрудничеством и духовной любовью. На более позднем (поствиталистическом) этапе культурного развития, речь считается сакральной при рецитации сакральных текстов. Они включают в себя наставления и жития божественного существа на земле. Переданное ими знание — откровение, услышанное свыше (шрути на санскрите). События жизни формируют великий миф, мистериальную драму, на которой основывается культура. Официальная речь культуры берёт начало от декламации сакральных текстов; народная речь вышла из архаичной магической практики использования гласных и согласных при обмене повседневной информацией, необходимой для выживания путём совместной деятельности.

Сакральное узаконивание событий жизни божественного существа требует жестов и специфических слов, наполненных эмоциональной силой. Затем, эмоциональная напряжённость описываемых событий порождает сильное повышение вокальных интонаций, модифицируя монотонность повествования. Когда интенсивность и высота монотона повышается до вибраций восторга или понижается в отчаянии и скорби, формируется зона колеблющихся частот, которая приводит к условному (т. е. символическому) определению трёх уровней тона. Эти три уровня тона, возможно, являются источником двух традиционных тетрахордов музыкальной системы древней Греции; каждый тетрахорд включает в себя четыре тоновых уровня: один ниже и другие выше центрального монотона, или мезы. Средний тон мог быть центрирован вокруг фа-диез (относительно западной до-мажорной гаммы); нисходящий тетрахорд мог достигать нижнего до (фа-ми-ре-до), восходящий — верхнего до (соль-ля-си-до).

В рамках нашего разговора я не заинтересован выходить на арену бесконечной дискуссии, касающейся происхождения и первой манифестации греческой музыки. То, о чём я говорил выше, относится не к музыке как форме искусства, а к сакральному использованию вокальных тонов. Когда музыкальные инструменты стали всё чаще и чаще использоваться, — вначале в качестве аккомпанемента вокальным тонам в ритуальных представлениях мифов, исполняемых в Мистериях, затем как независимые источники тонов и, в конце концов, музыкальных нот — музыка стала **искусством**. Источники этого искусства и народны, и религиозны, хотя заметим, что народное чаще всего получает свой исходный музыкальный материал из религиозного. Религиозная музыка, однако, не является тем же самым, что сакрально-магическое использование тонов. Сакральное и религиозное различаются, несмотря на то, что очень трудно сказать порой, где одно становится другим. Переход от сакрального к религиозному происходит в результате изменения сознания, которое, в свою очередь, изменяется, если чувство индивидуальности порождает и питает сильные, центробежные социальные течения, связанные с промышленностью, ростом городов и городов-государств. Тогда происходит формирование «великих религий» на руинах осквернённых (поскольку они более не переживаемы витально и не считаются истинными) мифов и Мистерий. Эти религии несут, по-существу, внекультурное и квазиуниверсальное сообщение, необходимое для того, чтобы каким-то образом связывать (religere — лат.) человеческие существа, потерявшие почву под ногами и ставшие неспособными функционировать в больших и сложных сообществах, структурированных преимущественно умом аналитическим, рациональным, абстрактным, — умом, захваченным количественными категориями вместо качественных.

Глава 4. Число и квантификация тоновых взаимоотношений

Часть первая

Протагор (500?-411 до н. э.) сказал, что **«человек — мера всех вещей».** Более существенным, для нашего нынешнего разговора, было бы заявление, что человек, во всяком случае, является существом, измеряющим все вещи. В основании теории относительности Эйнштейна лежит отношение различных критериев и времени как инструментов измерений. Такое доверие к измерениям указывает на базисную веру в числа и подчинение ума количественным понятиям. Современная западная цивилизация поклоняется количествам, не слишком проявляя уважение к качествам. Она управляется цифрами, — тираническое правление лишь модифицировано идеалом, так называемой, демократии. Наука предпочитает опираться на статистику, в политике определяющим является народное голосование — распределение избирателей и их поддержки, а в бизнесе существенны только ожидаемые количественные результаты производства и получаемой выгоды.

В музыке также доминируют числа и измерения, количество и длина музыкальных произведений. Качество исполнения музыкального произведения оценивается согласно количественно определяемой точности (по высоте и длительности) воспроизводимых звуков, а также соотношений с остальными — предыдущими, одновременно звучащими и последующими звуками. Тут следовало бы говорить о нотах, а не о звуках, ибо классическая западная музыка существует независимо от звука; место её существования — музыкальная партитура, то есть пространственная система взаимоотношений между нотами, которые фактически являются лишь **потенциальной возможностью** звука.

Одним из великих заблуждений западного общества является путаница вокруг потенциальности и актуальности. Управление числа есть управление потенциальности. Десять единиц потенциально сильнее одной; и тем не менее, большинство актуальных решений принимаются очень малым числом значимых и эффективных индивидуумов, более ценных качественно, — так как они являются (до

некоторой степени) передним краем человеческой эволюции. Количество начинает доминировать, когда существа, призванные действовать во имя **определённого качества организации,** более не в состоянии осуществлять предназначенное им судьбой — исполнять свою дхарму.

Проблема в том, как определить и оценить ход развития существа призванного. Определение в терминах биологической наследственности и социального наследования правомерно лишь отчасти. То, что мы называем образованием, должно быть процессом, при помощи которого человеческое существо узнаёт об истинных потребностях своего общества и культуры, выявляет свою способность к эффективному участию в удовлетворении этих потребностей и, таким образом, выявляет то, к чему он призван — своё призвание. Однако общество, опирающееся на ценности количества и измерения (тесты и статистика) обесцвечивает глубокое, интуитивное чувство индивидуального призвания, возникающее именно в качественных категориях. В обществе американских индейцев каждый молодой человек (по крайне мере, каждый юноша мужского пола) уходил в необжитую местность и постился там до тех пор, пока не получал видения, открывавшего тайну его сакрального Имени. Западная культура состоит из откалиброванных и безымянных индивидуумов, граждан, которые являются всего лишь учтёнными числительными в мире разнообразных статистических исследований.

Подобным образом, западная музыка является чрезвычайно сложной организацией безликих нот, составляющих партитуру — то есть музыкальное произведение. Все ноты партитуры взаимосвязаны, но эти взаимосвязи определяются в терминах интервалов (числовых пропорций), а не в терминах качества и значения звуков, которые бы рассматривались как тоны, обладающие неотъемлемым качеством — способностью передавать сообщение.

Вероятно, невозможно установить, когда понятие числа — точного измерения и пропорций — было введено и стало доминировать в сакрально-магических формулах и ритуальном извлечении звуков. Традиционно считается: в течение VI века до н. э.; и начало приписывается Пифагору. Однако такому великому человеку, каким, без сомнения, был Пифагор, вряд ли следует приписывать ответственность за столь важное изменение во всеобщем развитии. Безусловно, немало пу-

тешествуя, он мог узнать в святилищах Египта и Халдеи многое из того, чему впоследствии учил небольшую группу греческой аристократии. Он говорил также, что получил большую часть своего знания из орфических мистерий, однако где зародилась орфическая традиция — не вполне ясно. Можно предположить, что она происходит не из Фракии и даже не из Халдеи, а из древнего центра тайного знания в северо-западной Индии. Брахманическая традиция утверждает, что халдейская культура, по крайней мере в своём наиболее эзотерическом аспекте, явилась результатом западной миграции индийцев, во времена правления лунной династии. С другой стороны, западные историки полагают, что древняя культура долины реки Инд была колонией более древних халдеев. И всё же, кажется очевидным, что Шумеры пришли с севера. — Они были приемниками вавилонских народов.

Пифагор был одним из великих пионеров (если не самым великим в средиземноморском мире) развития нового уровня человеческого мышления. Он деперсонализировал богов и показал — не столько вместо них, сколько **вне** и **через** них — космические принципы как основание всех форм существования. Но одно только это развитие не отрицало построенные мифические модели психической силы и, основанного на опыте, знания. Пифагорейские принципы просто придавали новый характер психическим энергиям сакральных ритуалов ближневосточной орфической традиции. Пифагор предполагал сделать как можно более сознательным, более предметным и более точным, использование этих энергий человеческими существами, которые стремятся действовать как индивидуумы, обладающие относительной интеллектуальной свободой и личной независимостью. Такое новое ощущение индивидуальности и интеллектуальной свободы усиливалось в социокультурных и политических условиях, определивших появление городов-государств.

Пифагор был таким же реформатором, как и его современник Гаутама Будда. Оба передали своим немногочисленным последователям новый подход, который упразднил главные сомнения предшествующих поколений. Сомнения возникли тогда, когда старые племенные и виталистические культы греческого мира и индийского общества, жёстко контролируемого браминами, утратили, в основ-

ном, свою действенность и авторитет. Когда ученики великих реформаторов начали распространять заимствованные у своих учителей знания, их подход показался широкой публике новым; однако принципы, на которых он был основан, вероятно, уже долгое время были хорошо известны посвящённым и адептам, жившим в уединённых местах или на защищённых храмовых территориях. Эти законы были известны в Индии, в шумерской и вавилонской культурах — по меньшей мере, уже 25 веков, согласно брахманической хронологии, — то есть со времён начала Кали Юги.

Кали Югу принято рассматривать, как эпоху духовной темноты, однако можно понимать этот длинный период гораздо многозначительней: как период беременности новым человечеством. Этот процесс очень продолжителен и труден; он требует развития ясного и непредвзятого мышления, постоянно отрывающегося от инстинктивных принуждений биологических стимулов и коллективно принятых (неоспоримых) правил и табу в культурах. Все культуры сознают своё исключительное право — оно ревностно отстаивается! — право исконной привязки к определённой территории и образу жизни, продиктованному этой территорией.

И Пифагор, и Будда, были универсалистами. Когда Пифагор говорил о числах, он не имел в виду чистые арифметические абстракции, но **универсалии** — т. е. сущности (реальности) бытия, превосходящие культурно-мифологические персонификации, локальную обусловленность и любые прерогативы отдельного класса или касты, которые имеют значение и силу только в терминах определённой культуры-целого. Подобным образом, когда Будда говорил о Нирване, он имел в виду состояние сознания не привязанного более и, в частности, не обусловленного верованиями и ритуалами древней ведической Индии, довлеющими над умами его современников. Он пытался распространить прямое понимание того, что во всех людях существует сила ума, и она способна распознать и разрушить любую привязанность и идентификацию с любой формой желания — особенно с желанием индивидуальной, ограниченной и отдельной самости. Таким образом, он пытался пробудить универсальное состояние сознания и бытия.

Большинство учеников этих великих реформаторов не понимало, что сформулированное их учителями — это практика, или способ, освобождения ума из-под власти привилегированных каст и их традиционных методов, передававшихся из поколения в поколение устно (при этом, семьи ревностно охраняли свои секреты). То, чему учил Будда, мог использовать каждый; и если человек внезапно понимал это, его или её сознание могло быть незамедлительно освобождено. Когда Пифагор использовал монохорд[1], чтобы с точностью показать ценность и значение взаимоотношений между тонами гимна, он предлагал метод постижения тоновых взаимоотношений каждому, уловившему смысл экспериментирования; в то время как до него, тоны и их модуляции могли использовать только некоторые из обученных поэтов-музыкантов, строго соблюдавших правила, восходящие к древним магическим и сакральным традициям.

Пифагор был очень осторожен, обучая этим универсальным принципам звука, и в том, в частности, как использовать звуковые взаимоотношения (открытые при помощи монохорда) для пробуждения духовных и исцеляющих энергий. Его школа в Кротоне действовала на трёх уровнях, которые соответствуют трём степеням масонства. На первой ступени, а она могла быть достигнута только после прохождения строгих испытаний характера и моральной силы, **acoustici** учила осознавать и применять различные музыкальные пропорции, демонстрируя их при помощи монохорда. На второй ступени — **mathematici** должна была иметь дело со спецификой индивидуального очищения и ментального самоконтроля. Предположительно, претендент второй ступени осознавал природу изменённого уровня сознания, служившего основой для новой духовно-ментальной реформы. На третьей ступени — эзотерической — учили тайным процессам психической трансмутации и, вероятно, контролю над силами, необходимыми для выполнения «великой работы» совершенствования, а также для целительства, ибо Пифагор, как нам известно, подчёркивал терапевтическую силу звуков, когда они становятся тонами — то есть становятся способны передавать сострадательную энергию и волю очищающего тона, изначально настроенного на ритмы универсальной силы жизни (см. Приложение 1). Значителен тот факт, что Пифагор стремился освободить музыку от ограничений традиционных практик, основанных на мифологиче-

ском типе сознания. Музыка, которую открывал он, высвобождала силу из ума, но ума как космической формирующей силы.

Остаётся неясным, использовал ли Пифагор то, что мы называем греческими ладами. Поскольку соответствующие им имена — такие как дорийский, фригийский, лидийский — подсказывают, что лады были основаны на исполнении сакрально-магических церемоний определёнными расами людей. Это были последовательности взаимоотношений между вокальными тонами, почти всегда связанными со словом. При использовании музыкальных инструментов, их тоны были тесно связаны с сакральными интонациями божественных Имён и силами стихий. Инструментальные мелодии достигли полной независимости от слова лишь в более поздний период, возможно, в Греции IV-го столетия (вполне вероятно, что некоторые из них использовались прежде в народных танцах или при имитации пения птиц, криков животных и звука грома). В Индии большое внимание уделяется Кришне, играющем на флейте, однако невозможно установить, когда появилась эта линия мифа, ибо поклонение юному Кришне началось много позже появления Будды — когда древний индуизм восстановил своё былое влияние. Мифический Орфей также изображается играющим на лире (предположительно, аккомпанирующим сакрально-магическим гимнам).

Значение гаммы Пифагора заключалось в том, что она не имела особой связи с локальными ритуальными событиями. Мелодическая последовательность тонов могла исполняться в любом месте и в любое время, поскольку она имела универсальное обоснование, а не просто мифический и культурный характер. Но она была основана не только на универсальных и наблюдаемых фактах. Всем известно, что можно легко установить точность звуков и их последовательных взаимоотношений, измеряя длину вибрирующей струны. Через этот акт измерения могут быть поняты (и неизменно применяться для возникающих потребностей) формирующие процессы сферы космического ума — ума причины и гармонии — индивидуумов, если они стремятся освободить себя от коллективного давления.

Когда, через путешествия и торговлю, локальные условия теряют большую часть своего фундаментального значения и коренной силы, мифы, культы и са-

кральные церемонии культуры лишаются биопсихической эффективности, сила причин, ставших очевидными, постепенно замещает магические основания виталистической эпохи. Это медленный процесс, которому может сущностно резонировать только «творческое меньшинство» (используя выражение Арнольда Тойнби). Новые ментальные понятия принимают форму теорий, которым могут учить официально, однако, официальное обучение не отличается от основной практики людей радикально. Следовательно, происходит путаница.

Пифагорейская гамма не является ладом, ибо лад это продукт определённых условий, принадлежащих сфере культуры и мифа. Пифагорейская гамма является необусловленной, архетипической манифестацией космических принципов. Число и пропорции, в понимании Пифагора, принадлежат сфере архетипов. Для того чтобы эффективно действовать в этой сфере, человеку необходимо развивать ум, в основе своей, свободный от диктата биологических энергий, обусловленности и обособленности культурного мифа. Музыка, зачатая архетипическим умом, по крайней мере потенциально, становится универсальным, надкультурным, языком.

---

1 Монохорд представляет собой струну, натянутую между двумя колками над изготовленной специальным образом измерительной линейкой, имеющей подвижный лад, скользящий по пазу в грифе. Передвигая лад, можно легко измерить длину вибрирующей струны точно. Начав с определённой точки струны, скажем от 2 дюймов, и последовательно перебирая величины в четыре, шесть, восемь, десять и двенадцать дюймов длины струны, можно получить **нисходящую** Гармоническую Последовательность. Если взять всю длину струны, затем её половину, одну треть, четверть, одну пятую и т. д. — таким образом получится **восходящая** Гармоническая Последовательность. Значение этих последовательностей будет обсуждаться в Главе 7.

Часть вторая

Разница между гаммами и ладами фундаментальна, хотя едва уловима и имеет дело с теорией музыки больше, чем со звуками и интервалами, воспринимаемыми слухом. В архаические времена, когда шаманы и жрецы исполняли магические формулы и заклинания, используемые ими тоновые взаимоотношения (интервалы) могли вполне совпадать с теми, что были в пифагорейской гамме; **но они не измерялись!** Воспроизводимые человеческим голосом, они **не могли** быть измерены. Если они математически совпадали, точность была бессознательной и инстинктивной. Шаманские песнопения подобны птичьим, а точнее — напоминают стоны и крики кошки в акте совокупления, в напряжённом мелодическом развитии. Шамана не заботила вероятность звучания «неправильных» нот. Он обучался путём устной передачи и имитации правильного способа песнопений (rita — санскр.) для того, чтобы получить действенный результат; а память архаического человека была, без сомнения, замечательной. Певец мог помнить не только слова длинного эпического нарратива, но и традиционный способ интонирования слов и плавных переходов от тона к тону, детально сохраняя сложные ритмические паттерны. Безусловно, современные певцы тоже запоминают длинные партии в операх, и дирижёры оркестров держат в уме огромный багаж сложных оркестровых партитур. Однако их способность к запоминанию не принадлежит тому же уровню сознания. Магические результаты сильно отличаются от интеллектуальных и **эстетических** реакций.

Подобным образом можно мыслить архетипы; по крайней мере, двумя различными способами. Типично интеллектуальная личность рассматривает архетипы как абстракции, как набор характеристик, извлечённых (или абстрагированных) из большого числа конкретных данных. Он или она мыслит архетип как продукт ментального действия, к которому человеческий ум, кажется, имеет уникальную способность. Число пять, можно сказать, абстракция универсального человеческого опыта: иметь пять пальцев на каждой руке. Число один это абстракция опыта существа, отделённого от чего бы то ни было, и наличие характеристик, присущих исключительно этому существу, определяет базовое чувство существования «Я». Расширяя эту идею, можно сказать, что нечто одно в собственном

опыте не имеет дубликатов, но может стать источником вечно-повторяющегося процесса репродуцирования.

С другой стороны, для Пифагора, Платона и философов, мистиков и космологов древности, архетипы принадлежали реальности превосходящей и (в терминах циклического времени) предшествующей человеческому мышлению. Архетипы рассматривались обычно как результат творческой деятельности божественного ума. Они составляли фундамент, на котором строились все конкретные формы и модальности существования; хотя термин **фундамент** не совсем точен, поскольку обычно мы думаем о фундаменте, как о чём-то твёрдом и незыблемом, в то время как архетип лучше уподобить семени, насыщенному скрытой силой жизни — силой трансформировать себя в растения и деревья через зарождение и развитие.

Таким образом, первоначально архетипы не рассматривались как абстракции, происходящие из множества похожих или аналогичных частностей. Каждый архетип понимался как семя-источник множества форм и модальностей существования, обладающих теми же самыми характеристиками.

Архетип, как я использую этот термин, является сосредоточием творческой энергии, но в то же время, идеальной структурой, устанавливающей определённую совокупность взаимоотношений всех компонентов. Слово структура, в своём нематериальном значении, указывает на особый механизм, или паттерн, организации, посредством которого материальные объекты составляют множество частей всеохватывающего целого.[1]

В этом смысле, пифагорейская гамма является архетипом. Это структура, придающая определённую форму взаимоотношениям между своими компонентами; но эти компоненты являются не абстракциями, или только музыкальными нотами, а тонами, наполненными потенцией архетипа. Тоны стали нотами в классической европейской музыке, поскольку потенция творческого человеческого мышления, **настроенного на гармонию и ритм вселенной** (т. е. на постулируемый божественный источник, на «Единого»), была отвергнута и заменена интеллектуальной и формалистической способностью к организации.

Уход от творческих и трансформирующих архетипов к интеллектуальной организации по абстрактным моделям, определил относительный провал греческой культуры. Европа получила такой (кармический) результат в качестве наследства. После появления сложной структуры полифонии и принятия строгой системы записи нот и единиц их длительностей, в европейской музыке была разработана система тональностей, с до-мажорной гаммой в качестве прототипа. Характер и значение этого развития будет обсуждаться в следующей главе.

Интересная параллель (разумеется, ограниченная) может быть проведена между Пифагором и Фрэнсисом Бэконом — человеком, утвердившим научный метод. Оба они стремились предоставить универсально правомерное основание знанию и практическому применению этого знания. Пифагор жил в начале классической эпохи греческой культуры, эпохи, которая, в конце концов, потеряла уважение к культам, начинавшим распространение в восточно-средиземноморских областях. Великий век афинского возвышения был ознаменован очарованием разума, чувством Прекрасного и Истинного. Добро почиталось не слишком, хотя Пифагор, судя по текстам его современников, подчёркивал необходимость жить чистой жизнью, основанной на любви, добродетели и гармонии любых взаимоотношений. Фрэнсис Бэкон жил во времена, когда англичане и европейцы стремились распространить новые данные, привнесённые Коперником в гуманитарное знание, свободное от догматизма разоблачённых доктрин средневековой церкви. Бэконовский эмпиризм (в его «Новум Органум») был методом достижения объективного и рационального знания о мире через опыт человека и бесконечное многообразие его взаимоотношений.

Дело в том, что классическая Греция была основана на разуме и гармонических пропорциях. Истина могла быть доказана любой разумной личностью, использовавшей измерения должным образом. Красота была *опространствованием* гармонии. То, что греки подразумевали под словом гармония в музыке, было то, что мы называем мелодией, ибо греческая музыка была по существу мелодической (точнее, монадической), а пифагорейские понятия имели дело с линией последовательности тонов, хотя нет уверенности в том, что «музыка сфер» не могла относиться к гармонической полифонии.

Использование Пифагором монохорда, для проверки точности взаимоотношений (интервалов) между двумя или более тонами, было и эмпирическим, и рациональным. Наряду с тем, что оно основывалось на строгом и объективном наблюдении, оно было также наглядным методом заставить ученика мыслить в терминах космических принципов. Когда такое мышление пропитывалось и динамизировалось волей к Добру, оно освещалось исцеляющей силой — силой гармонизации психической природы человеческих существ, которые, частично преодолев зависимость от коллективного культурного психизма, были напряжены и эмоционально обескуражены.

Практика исцеления (или «возвращения к целому») было важной частью того, чему учил Пифагор в Кротоне. Но исцеление может достигаться несколькими способами. В архаические времена шаман исцелял возвращением больного к источнику силы, коллективному психизму его или её племени. Жрец виталистических культов исцелял, призывая бога или богиню, которому он, вместе с больным человеком, поклонялся как первоисточнику могучего потока Единой Жизни. С Пифагором исцеление стало гармонизацией диссонансов в частично индивидуализированной (а значит, относительно изолированной) и психически не вполне устойчивой личности.

Исцеляющей силой, которую использовал Пифагор, был Звук как таковой — звук, используемый, как сила гармонизации. Гармонизация, в греческом смысле слова, означает иметь дело с беспрерывным процессом изменений (чем и является сама жизнь), поэтому важно сделать эти изменения резонирующими ритмическому потоку вселенских изменений. Вселенная не рассматривалась как статичное целое, но скорее, — это подчёркивал Гераклит — как динамический процесс ритмического формирования и трансформирования. Пифагор, по-видимому, подчёркивал формирующие аспекты, в то время как Гераклит ставил акцент на трансформирующей фазе, символизируемой огнём.

Основное допущение, которое Пифагор внушал коллективному уму доклассической Греции, заключалось в том, что придающий форму всем вещам процесс действует через число. Формирующий процесс, действующий через число, как формулировал Пифагор, не был магическим или божественным действием, но

проявлялся благодаря самой пропорции и, более абстрактно, — благодаря её причине. Это действие может быть понято человеческим умом и применяться в простом акте измерения.

Опасным, или потенциально негативным, аспектом такого подхода к существованию является тенденция к замещению качественных ценностей количественными понятиями и методами. Такая тенденция усиливает важность материи и материальных тел, поскольку они могут быть легко измерены, в то время как психически-духовные сущности не поддаются количественному анализу. В музыке, трансформация сакрально-магических тонов в абстрактные ноты, являющиеся лишь границами интервалов, становится возможной, как только некто-извлекающий-тон становится квазиматематическим теоретиком или технологом, стремящимся к точности и механическому (т. е. измерительному) совершенству. Греческая триада Добра, Истины и Красоты может принимать форму: этики, науки и эстетики; но если научное знание растёт благодаря успеху специалистов, стремящихся лишь к измерению всего на свете, не оглядываясь на гуманитарные последствия, а искусство подчёркивает понятие формы, невзирая на точность содержания и значения, — этика как развитие межличностных взаимоотношений на основе всеобъемлющей гармонии — имеет тенденцию к выхолащиванию или превращению в сентиментальность, под нажимом патернализма священнослужителей или моралистов.

Тогда возникают два основных понятия: знание ради бо́льшего знания (невзирая на то, что будет означать его применение), и искусство ради искусства; что, в более широком смысле слова, является формализмом. Музыканты начинают говорить о «чистой музыке», свободной от связи с поэзией или от какой-либо ассоциации с конкретными событиями или явлениями. Тогда возникает проблема в определении предмета коммуникации музыки. Мы вернёмся к этому вопросу в следующих главах.

---

1 В наше время слово **архетип** ассоциируется в умах многих людей с тем значением, в котором его использовал К.Г.Юнг, глубинный психолог. Однако, Юнг, по-видимому, колебался в выборе между двумя способами размышления об архетипах.

Первоначально он определял архетипы как мощные сосредоточения человеческого опыта в «коллективном бессознательном», где они существуют как непостижимые сущности, с которыми мы должны считаться во время «процесса индивидуации». С другой стороны, в своих поздних работах, Юнг, по-видимому, рассматривал архетипы как предсуществующие психическим структурам, но их характеризующие и присущие человеческому виду. Возможно, более позднее понимание получило развитие в уме Юнга, когда он изучал алхимию и переинтерпретировал её утверждения в психологических терминах. Юнг неистово отказывался называться метафизиком, и всё же, его представление о психике имеет метафизический характер. Для древних греков, слово **Psyche** относилось только к очевидному, эмоциональному уровню души; её высший эмоциональный и архетипический уровень назывался **nous**, от чего происходит прилагательное **noetic** (духовный; интеллектуальный; англ.).

Глава 5. Пространственная ориентация опыта Тона: музыкальная нотация и форма

Часть первая

В первобытных обществах передача знания совершалась через подражание движениям — жестам и голосовым звукам. Говорить — значит совершать движения органов тела, связанных с речью. Движение (активность) — это всегда первичный факт человеческого существования; ребёнок и ученик учатся, имитируя жесты и звуки голоса. Слова (исходно являющиеся Именами сущностей), интонации и особая манера, в которой производитель тона делает переходы от одного слова к другому, передаются устно. На более поздней стадии культурного развития делается попытка записать базовые элементы приобретённого сакрально-магического знания для мнемонической поддержки. Записываются буквы и символические формы, относящиеся к именам сущностей, богов или приходящих на помощь стихийных сил. Появляются графические знаки, фиксирующие начальную и конечную интонацию имён. Таким образом, вызываемая сила может беспрепятственно и эффективно ответить на запрос.

Эти символические знаки, в конечном итоге, стали записывать на одной или обеих сторонах линии (вертикальной или горизонтальной); но, очевидно, только в средние века в Европе стали использовать три или четыре, а затем и пять, линий для записи мелодической последовательности вокальных тонов, с целью сделать наглядным относительный спуск и подъём высоты этих последовательных тонов. Первое использование нотного стана может быть датировано приблизительно 900-ми годами н. э., а изобретение четырёхлинейного нотного стана приписывается одиннадцатому столетию и Гвидо д'Ареццо. Современный нотный стан, состоящий из пяти линий, появляется позже, — вероятно, с развитием полифонии.

Когда шаман исполнял магические заклинания, когда певец или священник древних культов декламировал «слово о деяниях» культурных героев или возглашал наставления божественной личности, — все они обрели необходимое зна-

ние о тонах, ритмах и интонациях через устную передачу от отца к сыну или в течение длинного периода начального обучения. Даже когда мужчины и женщины племени пели монофонические гимны, которые слышали с раннего детства, они делали это в духе единодушной настройки на психическую силу, которая связывала их в органическое целое. Священники и монахи раннего средневековья, несмотря на то, что они были объединены в своём религиозном рвении, имели различное происхождение и разный опыт детства. Поскольку полифоническая музыка развивалась и приобретала более профанный (относительно религиозной музыки) характер, и поскольку крестовые походы ввели множество новых культурных элементов, таких как появление трубадуров (их песням подражали), — передача музыки стала предполагать более конкретный характер. Введение в музыкальное представление всё более значимой и независимой инструментальной части подчёркивало, в дальнейшем, взаимосвязь между последовательностью тонов и им соответствующими физическими движениями при извлечении звука на музыкальных инструментах.

Поскольку переход от одного тона к другому производился посредством перемещения в пространстве, было естественным это символически отображать, как расстояние между двумя нотами относительно неподвижных линий, показывающих стандартный уровень высоты. Последовательность тонов, некогда составлявших сосредоточение энергии внутри континуума вибраций в «живом времени», теперь могла быть визуализирована в пространстве. Живое время — это время, при котором циклическое повторение имеет оккультную или духовную силу, а в случае первобытной фольклорной музыки, связано с пластическими движениями мобилизующего психического характера.

Пространство музыкальной партитуры измеряемо не только в единицах расстояния между маленькими чёрными точками на бумаге, внутри нотного стана; оно измеряется также тактовой чертой, контролирующей темпоритм движения. Записанная музыка становится, таким образом, заключённой в чётко ограниченное пространство. Тоны лишаются потенции, становясь абстрактными нотами, не имеющими другого значения, кроме значения точной последовательности: предшествования или следования остальным нотам в пространстве музыкаль-

ной партитуры. А партитура, как я уже говорил, **является** музыкой только для музыкантов, обученных наилучшим образом. Когда композитор записал полную партитуру музыкального произведения, его главная задача выполнена; затем начинается работа исполнителя, который ретранслирует пространство во время, и абстрактные ноты в актуальные тоны — или, по крайней мере, в проявленные точные звуки.

Заключение музыки в конкретное пространство зафиксированной партитуры является логическим результатом приложения чисел и измерений к тому, что некогда являлось магическим или сакральным звучанием, зависящим от качеств живых существ, стихийных сил и богов. Но музыка могла быть заключена в конкретное пространство разными способами, исходя из текущих процессов, происходивших в Европе.

Для того чтобы понимать, что мог бы означать альтернативный процесс, необходимо осознать, что существует два способа ощущения пространства: пустого вместилища, в котором отдельные и независимые сущности двигаются и связываются электромагнитными и гравитационными силами — или полноты бытия, содержащей области различной степени насыщенности, дифференциации и локализации, которые в нашем восприятии существуют как разные, даже как отдельные, сущности. Евроамериканская культура приняла первый способ понимания пространства. Будем надеяться, что культура будущего примет второй. Это не будет новым способом мышления о пространстве, ибо такой способ мышления уже существовал — он, в очень древние времена, инстинктивно (или интуитивно) уже пребывал в умах посвящённых.

В те времена, когда чувственные представления подсказывали, что Единая жизнь полностью заполняет пространство, — всё проживающее в нём мыслилось как определённый дифференцированный аспект Единой Жизни. Это было уплотнённое пространство. Сегодня мы начинаем думать о материи, как о сжатой энергии, а о межзвёздном и межгалактическом пространстве, как об океане энергии, вибрирующей с невероятными скоростями. Классическая европейская (ньютоновская) концепция пустого пространства или метафизическая концепция пространства, присущая человеческому сознанию как первичная модель восприятия — за-

мещается осознанием того, что пространство по факту является наполненностью, недифференцированной изначально энергетической субстанцией. Пространство, в этом смысле, является предельной реальностью — или лучше сказать, одним из двух аспектов оной. Другим аспектом является движение, которое содержит время как субстрат изменений, или (как могут сказать некоторые философы) абстракцию универсального человеческого опыта изменений.

Основная дилемма тут в следующем: мыслить о движении совершенно *отдельных сущностей* **в** пространстве? — или о ритмических движениях **пространства**, *производимых сущностями*, которые хотя и кажутся нам отдельными, фактически, являются лишь дифференцированными областями пространства, временным уплотнением энергии? Это может показаться метафизической проблемой, почти не имеющей отношения к музыке и другим видам искусства, но, в действительности, это самая фундаментальная проблема, с которой должна столкнуться культура и её художники (не без участия, конечно, организаторов и лидеров общества).

Было время, когда в древней Греции, по крайней мере, несколькими великими мыслителями и художниками был принят второй вариант (т. е. сущности как ритмические движения пространства); Пифагор, возможно, был первым из них. Но этот способ мышления, похоже, быстро исчез. Он был открыт вновь в формах искусства Д. Хэмбиджа, который в 1920 году написал книгу «Динамическая симметрия», содержащую много плодотворных идей; а впоследствии развил их в маленьком журнале «Диагональ»[1]. Некоторые американские художники, в частности Говард Джайлс и Эмиль Бистром, (применяли и) учили понятиям динамической симметрии, в конце 20-х — начале 30-х г.г., и я писал об этом в своей книге «Искусство как высвобождение энергии».[2]

---

1 Другой работой Д. Хэмбиджа является «Парфенон и другие греческие храмы: их динамическая симметрия» (1924). Обе работы были опубликованы издательством Йельского Университета.

2 Написанная в 1928 году, эта книга не публиковалась долгое время, оставаясь довольно не зрелой и по духу и по языку; но некоторые основные идеи были переформулированы в недавней работе «Культура, кризис и творчество» (Wheaton, Ill.: Quest Books, 1977).

Часть вторая

К проблеме формы может быть применено **умение различать:** двигающиеся **сущности** в пустом пространстве и движения самого **пространства**, разбивающего себя на дифференцированные вихри энергии. Обычно художник думает о расположении форм и цветовых пятен внутри пространства, отделённого той или иной рамкой. Формы как таковые проецируются умом художника и переносятся на пустое, чистое пространство холста. С точки зрения динамической симметрии, формы должны рождаться из разделения на части выхваченного пространства.[1] Сначала пространство представляется как полнота потенциальных форм. А затем оно разделяется согласно универсальным принципам пропорции — в этих рамках рисунок разворачивает своё значение.

Изображённые формы, следовательно, содержат значения на двух уровнях: на космическом, геометрическом, уровне, и на персональном, экспрессивном (символически-толковательном) уровне. С этой точки зрения человеческое существо представляется не только определённой личностью, но также и пространством, определяющимся человеческой формой — архетипом Человека — внутри поля жизни (биосферы) земли, и на сверхфизических уровнях — внутри сферы метабиологической (ментальной, психической, духовной) деятельности. Проще говоря, любое движение или жест может рассматриваться как космическое движение, обусловленное архетипическим ритмом или, особенно в случае человеческих существ, как **экзистенциальная** модель активности, характеризованная определённой природой объекта (живого существа), то есть его или её эмоциями (биопсихическими реакциями).

Это относится и к движениям вокальных мускулов, производящих тоны, в том числе, в криках животных. Последние имеют почти исключительно архетипический характер, поскольку среди представителей определённого вида фауны почти не встречается сильных вариаций: каждый вид имеет единую архетипическую биодинамическую структуру. Однако человеческие существа функционируют в терминах различных культур, локально обусловленных расовыми особенностя-

ми. Каждая культура составляет коллективное целое со своими собственными характерными вокальными тонами. Гласные, согласные, интонации, акцентировка и высота голоса, являются характерными формами экзистенциального движения. Поскольку человеческие существа индивидуализируются, их вокальные тоны всё более дифференцируются: они могут содержать окраску личной эмоции.

И всё же, под маской коллективных (культурных) и личных эмоциональных различий, сохраняется человеческое архетипическое качество тона. Оно представляет собой универсальное основание человеческих вокальных тонов — архетипическую форму человеческих существ как производителей тона. — В этом же смысле, человеческий скелет и организация биологических функций вида homo sapiens представляет собой архетипический «паттерн Человека», к которому часто обращены эзотерические доктрины.

Согласно таким доктринам, однако, Человек (рассматриваемый архетипически) является комбинацией всех видов животных. В человеческом существе природа всех животных скрыта отчасти в экзистенциальном виде, отчасти в трансцендентном. Человек, в более широком смысле, является микрокосмом вселенной и отражением, или конденсатом, полноты космоса — «образом и подобием» Элохима (одно из имён Бога, — в древнееврейском языке слово имеет множественное число), который силой творения *многого-в-одном*, сообщает через Звук свою волю океану потенциальной энергии и недифференцированной материи предкосмического хаоса.

Когда Пифагор говорил о «музыке сфер», без сомнения, он опирался на сложную природу этого творческого космогонического Звука (который в Индии назван **nada;** и в нескольких неполных состояниях — **vach**). Кажется, что в сравнительно недавних религиозных мифологиях, о которых мы имеем сведения (по последним датировкам: от трёх до четырёх тысячелетий давности), творческий Звук, согласно сказанному там, имеет семичастную природу.

Это означает, что творческий акт, в космическом смысле, осуществляется на семи уровнях. Каждый уровень, составляющий отдельную сферу деятельности, особенно адаптирован к действию одного аспекта, или модальности бытия. Эти

семь уровней изначально считались уровнями дифференциации исходного, или лучше сказать, исходящего, высвобождения кинетической энергии — акта творения. Первый из этих уровней, однако, относится к состоянию чистого метакосмического единства: субъективному состоянию, которое «предшествует» творческому акту, если вообще можно говорить о предшествовании в преддверии существования времени.[2]

Высвобождению энергии сопутствует то, что мы называем началом времени. Высвобождение действует в и через перегнившие продукты распада — кармические остатки или гумус прошлой вселенной — «тёмные воды пространства», упоминаемые в Книге Бытия. Эта недифференцированная предкосмическая материя оказывает огромное сопротивление творческому движению. Вследствие сопротивления (или инерции), полноценный отклик этой материи на творческую волю «занимает время». Скорость, с которой действует космический процесс — время, которое требуется для совершения полного изменения — зависит, следовательно, от отношения между силой творческого акта (или в человеческих терминах, силы воли) и сопротивления к изменению (инерции) материала, который должен быть реорганизован.

В эзотерической философии музыки, уровень творческой активности символизируется октавным взаимоотношением — интервалом между двумя вибрациями, с частотной пропорцией 1:2. Семь уровней, следовательно, коррелируют к семи октавам — архетипическому «спектру» звука, которому соответствует полная клавиатура фортепиано. Мы вернёмся к концепции уровней звука и октав в следующих главах, но прежде мы должны обратиться к важной проблеме, которая долгое время игнорировалась. Мы должны подумать о Звуке двумя способами: как о нисходящем и как о восходящем типе энергии.

Одним из основных мифов, обнаруженных в недавних великих религиях, особенно в христианско-гностическом мистицизме, является миф о «странствовании души». Душа оставляет сферу чистого божественного единства с тем, чтобы снизойти в материю, где она приобретает человеческий характер; затем она должна подняться из состояния зависимости от невежества материальных условий и вернуться к состоянию совершенного единения с Богом. В более космиче-

ском смысле, это странствование души относится к принципу **инволюции** энергии в множественность материальных форм (или организованных сфер деятельности) и последующей **эволюции** формально определённых жизненных энергий к состоянию «Совершенства», в котором все сущностные аспекты того, что было высвобождено (или создано) в начале цикла бытия, актуализируется и осуществляется в гармонических взаимоотношениях — во взаимном проникновении. Это осуществление возможно лишь внутри «совершенной формы», в которой вибрирует полнота пространства.

Эта совершенная форма является высшей манифестацией Красоты. Она проявляет Истинные пропорции космического и человеческого бытия; а осознание и созерцание этой совершенной формы побуждает человеческие существа относиться друг к другу в духе гармонии, в них проявленной. Это жизнь Добра — жизнь наполненности и гармонических взаимоотношений, жизнь божественной любви (агапэ) или, для греков пифагорейской и платоновской эпох, жизнь идеальной дружбы.

В следующей главе будут обсуждаться нисходящий (или инволюционный) и восходящий (или эволюционный) аспекты звука и то, в чём я уверен: попытка Пифагора заключалась в увязке этих аспектов в рамках свёрнутой семеричной музыкальной формы, известной нам как пифагорейская гамма — архетипический образ «музыки сфер». Но прежде, я хотел бы подчеркнуть, что понятию музыкальной формы может придаваться два значения. Можно говорить: о форме **в** музыке — или **о** форме определённого музыкального произведения. Форма **в** музыке относится к качеству организации и слаженности (в смысле внутренней необходимости) потока звуков во времени. Форма музыкальн**ого** произведен**ия** — развивающийся культурный продукт, относящийся к стилю определённого периода и характеру коллективного разума культуры на этот момент.

Этот коллективный культурный ум развивается. Мы можем рассматривать классический период развития культуры как её «цветение», в том смысле, что наиболее характерные особенности культуры достигают в этот период пика своей формалистической и конкретной устойчивости; но то, что является наиболее характерным, является наиболее самостоятельным и уникальным (exclusivistic). Та-

ким образом, например, в XVI и XVII вв., музыкальные произведения приобрели форму мотета, фуги, сюиты и, в конце концов, сонаты: все они облекли в конкретную музыкальную форму (и символизировали) определённый характер европейской культуры. Фугу, сонатную форму и симфонию можно считать попытками развития совершенной формы при ограничивающем, и особом, характере коллективного ума культуры и её базового мировоззрения (Weltanschauung, нем.)

Для коллективного ума западной цивилизации форма является паттерном развития, отражающим пустоту пространства. По сути, она вытекает из централизованной системы организации, называемой нами **тональностью**, и из применения этой системы к музыкальным нотам, абстрактный характер которых делает возможным произвольное транспонирование, но мешает тем самым витальному течению энергии звука между нотами. Ноты соотносятся друг с другом только благодаря математическим звуковым пропорциям. Они действуют в пустом пространстве, как сеть точных геометрических взаимоотношений. Формы, которые они очерчивают в классической и барочной музыке, похожи на арабески, нарисованные на белой стене.

Эти формы лучше всего видны, если взглянуть на музыкальную партитуру с целью анализа. Партитура является музыкой, и её развитие легче проследить и оценить глазами и умом, нежели физически пережить через слух. Мы можем говорить о «музыкальном произведении» или «пьесах», делая акцент на пространстве как факторе. Выражение «архитектура это застывшая музыка» может быть перефразировано в обратном порядке: музыкальное произведение это архитектурная конструкция узнаваемой формы. Нельзя сказать, что классическая музыка не имеет силы. Она имеет силу психизма европейской культуры-целого — интенсивно динамический и «фаустовский» вид силы, используя популяризированный Освальдом Шпенглером (в «Закате Европы»), термин.

Европейская культура является продуктом общества, действовавшего на двух уровнях — один был обусловлен географией европейского субконтинента, другой динамизирован интенсивным, постоянным преследованием универсальных ценностей и мировой гегемонии. Это стремление, кипевшее вдоль европейской береговой линии, создавало постоянную притягательность морских приклю-

чений. Мы говорим о «семи морях», однако фактически, существует только один океан. — Пифагор знал это. Также вероятно, он осознавал, что земля является шаром, вращающимся вокруг солнца. Любая культура, принявшая такое знание, должна, тем или иным способом, быть движима стремлением к универсальности.

Эта движущая сила является огнём ума, пытающегося высвободиться из-под локальных и расовых ограничений, из-под гнёта психизма определённой культуры-целого. Эта воля к свободе, однако, имеет тенденцию действовать поначалу как воля к завоеванию, воля к разрушению локальных и относительно статичных форм культурной организации. Эта воля оправдывает разрушение поддержанием идеала постоянной трансформации. Разрастание промышленности было результатом желания сжигать больше материала, бо́льшего перечня веществ для трансформации и «универсализации», вплоть до радиоактивной атомной энергии. Предельный выбор обозначился между: с одной стороны, сокращением всех видов форм в недифференцированный океан высвобожденной энергии от радиоактивных веществ и полученного тепла и, с другой стороны, — организацией «совершенной формы», в которой все элементы соотносятся в духе взаимопроникновения чувств и умов. Это выбор между редукционизмом и полнотой бытия, между неблагозвучием и музыкой сфер.

---

1 Открытия Хэмбиджа привели его к глубокой философии, однако, очень мало людей — на которых его учение оказало влияние — удержались от чисто технического, практического применения его философии к дизайну.

2 См. «Тайную доктрину» Е.П.Блаватской, I:432.

Глава 6. Нисходящие и восходящие музыкальные последовательности.

В книгах, посвящённых музыке древней Греции, обычно утверждается (без комментирования), что тетрахорд, составляющий, по-видимому, оригинальную организацию греческой музыки имел нисходящий ход; его тоны перечисляются от высокой ступени к более низким. В нескольких работах о музыке, — летом 1917 года мне довелось прочитать несколько таких работ, — я обнаружил короткие утверждения, иногда просто замечания, что стандартные музыкальные последовательности (или гаммы) **всех** древних культур были нисходящими — от высоких звуков к низким.

Отсюда следуют глубокие и обширные выводы, указывающие нам на факт, что человеческое осознавание звука претерпело, со времён древней Греции, полную инверсию. И всё же музыкологами и историками этому факту не уделялось подобающего серьёзного внимания. Это заставляет меня сомневаться в достоверности и глубине понимания музыкального прошлого этими исследователями.

Станет ли кто-либо сегодня пропевать или проигрывать гаммы, начиная с высоких звуков и опускаясь к низким? Разве не полностью укоренено чувствование и мышление восходящих гамм в современном музыкальном сознании? Что могло послужить причиной такой инверсии в музыкальном сознании?

В примитивных обществах и древних расах, продолжающих хранить традиции до наших дней, использование нисходящих музыкальных последовательностей привычно и необходимо. Приблизительно в 1900 году французский писатель Пьер Лоти описал услышанный им мелодический крик значительной длительности, исполненный баскáми по успешном завершении контрабандной экспедиции через французско-испанскую границу. Недавно баскская женщина исполнила этот замечательный «крик» для меня. Она начала с тихого высокого тона и постепенно спустилась к низкому. Научилась она этому в детстве, и я узнал от неё, что целое сообщество, мужчины и женщины, традиционно использовали этот крик в военных походах с целью устрашения противника. В японском военном ис-

кусстве, как известно, неистовый вопль воина способен убить, воздействуя на нервные центры противника. Подобные нисходящие гимны пропеваются врачевателями Навахо в целительских практиках. Во всех случаях мы видим, что традиционный процесс воспроизведения магических тонов начинается взрывным высвобождением энергии, возможно, перенося сверхфизическую силу вниз, в физическую проявленность.

В главе 2 мы говорили о неслышимом Звуке как колеблющейся силе, которая будучи мобилизованной и высвобожденной, несёт архетипические формы и творческие идеи в конкретное проявление. Звук в древних религиях и космологиях является творческой силой, энергией, присущей творческому Слову, Логосу. Он также является силой воли: мистическим образом становится возможным, чтобы идея (и, в частности, решение) побудила мышцы тела (мышцы конечностей, голосовых органов и глаз) двигаться в точном соответствии, требуемом для выражения идеи или решения.

Мы знаем, что движимая волей нервная система является заметным для нас посредником, обеспечивающим экстериоризацию решения в форме действия. Нам также известно, что эмоции экстериоризуются в актуальные движения — даже если эмоции и чувства не осознаются, — и мы уделяем много внимания психосоматическим процессам и органическим нарушениям, к которым они приводят. Но ведь когда мы говорим о прохождении электрохимических потоков по нервам, мы обладаем весьма поверхностным знанием о природе этих потоков. Древнее индийское или китайское понятие энергетического поля (эфирного тела), скрепляющего и поддерживающего всё пространство тела, включая ауру вокруг него, — вполне может быть аспектом творческого Звука, который нисходит, уровень за уровнем, в поле жизни земли и тонких тел всех живых организмов.

Такое схождение, являющееся **инволюцией** Звука в какую бы то ни было материальную организацию, сказывается в нём состоянием резонанса. Материальной организацией может быть живой организм, но это может быть и музыкальный инструмент, такой как скрипка, флейта или гонг. Когда человеческое тело производит вокальный тон или, когда гонг вибрирует от удара специально изготовленной из дерева колотушки, рождается физически слышимый звук. Но этот

звук — **ответ** человеческого тела или гонга на мускульное действие, которое является экстериоризацией решения передать информацию или состояние сознания извлечением слышимого тона. Физический звук является отражением в материи Звука неслышимого (потока воли в нервной системе) так же, как свет и цвет являются отражением солнечных лучей, падающих на атмосферу или материальный объект.

Вокальные и инструментальные звуки, которые мы слышим, являются лишь резонансом материи, включая молекулы воздуха, содержащиеся внутри резонирующих полостей человеческого организма или музыкального инструмента. Слышимые звуки производятся посредством этого резонансного **подъёма**. Они поднимаются симметрично последовательности (ступеней) **схождения** производящей Звук деятельности — т. е. энергии воли или эмоциональной энергии. Мы не слышим самого Звука, но только волновое движение резонирующего материала; и поскольку резонирующий материал обычно имеет очень сложную природу — отсюда то, что мы слышим, является в той же степени сложным комплексом вибраций. Почти все слышимые звуки являют собой комбинации вибраций. В акустике они называются частичными тонами. Один из тонов обычно доминирует в звуках, производимых музыкальным инструментом и человеческим голосом. Мы называем эту доминирующую вибрацию основной; а едва уловимые вибрации называются обертонами и гармониками.

Понятие основных тонов и обертонов не является, однако, ни главным, ни естественным (к удивлению большинства музыкантов). Анализ тона отделён от инстинктивности. Когда современный акустик слышит трубу и скрипку, извлекающие одну и ту же ноту, например, до (первой октавы), он или она может представлять себе эти два звука, как комбинацию одинаковых преобладающих вибраций и разных обертоновых характеристик звучания тонов трубы и скрипки. Акустик это слышит именно так, потому что он или она были обучены такому подходу. Обычный человек будет испытывать не анализируемое чувство-реакцию на звучание этих инструментов, поскольку звуки эти, возможно, ассоциируются с приятным или неприятным прошлым опытом. Разница между двумя реакциями будет более очевидной, если мы сравним слух разведчика индейского племени,

пробирающегося через тёмный лес впереди своего отряда, — с акустиком, изучающим крики животных в безопасности зоопарка. Индейский разведчик слушает тоны живых существ, распознавая — какова природа и темперамент животных, издающих звуки; акустик применяет свой тренированный интеллект с целью больше узнать о составляющих звуки волнах.

Звуковые волны, анализируемые акустиком, возникают из вибраций материальной субстанции. Будь то музыкальный инструмент или голосовые связки и резонаторы тела, производящие вокальные звуки, музыкальная субстанция, как правило, не однородна; следовательно, её вибрации, как и форма звуковой волны, сложны. Вторичная волновая рябь (wavelets) оказывает влияние на основную волну, производя обертоны или гармоники, характерные для природы инструмента или, порождающего звуки, тела. Этот характерный набор вибраций, производимых инструментом или голосом, составляет его тембр: с разной интенсивностью сопутствующие тону призвуки, в определённых пропорциях их взаимоотношений.

Нечто потрясает и не имеет простого объяснения: все обертоны вибрируют пропорционально основной вибрации согласно арифметической последовательности простых отношений. Прототип всех таких последовательностей — ряд целых чисел (т. н., целых): 1, 2, 3, 4, 5 и так далее. Частота всех вибраций (обертонов), определяющих определённый тембр (или качество), находится в том же отношении к частоте базовой вибрации, как любое целое к единице. Определённый музыкальный инструмент может производить обертоны 3, 5, 6, 7; некоторые другие могут подчёркивать обертоны 2, 4, 5. Но обертоны не могут вибрировать в степени 2.45 или 5.17 вибраций относительно основного тона. Возможны только частоты, представленные целыми числами — если основной тон 1. Почему это так, если обертоны это лишь производные сложной природы резонирующих материалов инструмента?

Это напоминает вопрос: почему все снежинки имеют шестигранную кристаллическую организацию? Все виды и формы экзистенциальной деятельности (и космического движения) воплощают простые гармонические взаимоотношения. Наука о гармониках пытается показать, что эти взаимоотношения являются

структурными основаниями, на которых строятся, как сложные материальные целые вселенной, так и микрокосмические живые существа. Греческие философы говорили о таких структурных основаниях как об архетипах, составляющих один из аспектов божественного ума. Коренной вопрос вот в чём: первичны ли эти архетипические формы или геометрические структуры по отношению к экзистенциальной деятельности — материи и жизни, для которых они являются универсальными и сущностными формами или моделями?; или они являются продуктом человеческого ума, извлечённым из принципов организации множественности совместного (и передаваемого) человеческого опыта и имеют универсальную обоснованность? Если верна вторая альтернатива, значит человеческий ум накладывает на земную природу и вселенную свою организацию, существующую исключительно в уме человека. Материальные субстанции, которые не **абсолютно** соответствуют архетипическим моделям, наука учитывает в «коэффициенте неэффективности», присутствующем в любом эксперименте, или в некоем принципе неопределённости, который является результатом эффекта наблюдателя, всегда влияющего на объект своих наблюдений. Если же верить в первичность архетипов и их существование в царстве незамутнённого разума, то неточности в измерениях и актуальных формах — это разной степени отпадения от архетипических структур и пропорциональных форм, они интерпретируются как результат отклонений (от совершенства архетипов), которые привносит произвол центробежной силы в любой материальной деятельности и (на высшем уровне человеческого существования) межличностных взаимоотношений.

Этот вопрос имеет практическое значение для музыкальных понятий и философии музыки. Разница между нисходящими и восходящими последовательностями звуков должна касаться не только источника последовательности, но и характера того, что следует одно за другим — то есть нисходит или восходит. Если Звук является нисхождением энергии, космически высвобождаемой в божественном творческом акте, или человечески — в волевом решении или эмоциональном импульсе, — он является и носителем послания (информации или коммуникации) в материальной форме (инструментальной, природной или созданной человеком), организованной для более или менее адекватной передачи этого послания. Поскольку инструмент резонирует воздействию энергии Звука (и отвечает ему, бла-

годаря сознанию) — **резонанс является тоном**. Этот вокальный, инструментальный или стихийный тон является **комбинацией** Звука, нисходящего (или воплощающего себя) в резонирующую природу — то есть характер — самого инструмента. Тон передаётся человеческому уху в виде звуковой волны.

Поскольку он отражается от материала, вошедшего в резонанс, теоретически, энергия Звука должна следовать восходящей структуре гармоник или обертонов, симметричной нисходящей. Это идеальное направление есть гармоническая последовательность. Но поскольку то, что мы слышим, является резонансом материального инструмента, этот резонанс накладывает свой отпечаток на отражаемую энергию Звука; он подчёркивает только те сегменты гармонической последовательности, в которых энергия резонансного тона сконденсирована (форманта). Результатом является конкретный тембр (или качество тона) голоса или музыкального инструмента.

Последовательности тонов и обертонов, производимые вибрациями материальных тел не могут быть ни полными, ни бесконечными последовательностями. Биологический (вокальный) организм или созданный человеком инструмент, способные вибрировать в ответ на импульс нервной системы или физическое воздействие, высвобождает из двигающей его энергии всё, что только возможно. Характер или качество этого высвобождения в большой мере определяется природой и формой вибрирующего тела. Тон является комбинацией относительно небольшого числа гармоник различной интенсивности. Концепция полного гармонического ряда, представленная последовательностью нот на нотном стане, является абстракцией, или интеллектуальной интерпретацией (в западной музыкальной терминологии), не воспринимаемого слухом процесса — схождения потока космической или человеческой энергии (Звука), исходящей из одного общего источника, Единого.

Метафизически, этот поток энергии высвобождается творческой деятельностью «Единого», Творческим Словом (Verbum или Логос). Древние индийские философы называли его **Нада Брахман** и символизировали мистическим словом Ом. В человеческом смысле, энергия является волей или биопсихическим состоянием, ищущем экстериоризации (эмоцией). Поток энергии является видом движе-

ния. Пифагор и другие философы учили тому, что движение действует согласно принципу числа. Этот принцип наиболее наглядно проявляется в последовательностях целых чисел — прототипе всех арифметических последовательностей. Поскольку Звук является силой, передающей исходную идею или решение материальному веществу и телам, способным актуализировать её более или менее эффективно, звуковая энергия действует согласно принципам числа, т. е. в единицах арифметических последовательностей. Она нисходит сквозь уровни материальной организации до тех пор, пока не достигает подходящего уровня инструмента (или тела), который сможет эффективно резонировать, имея желание актуализировать творческую волю или решение. Движение это — схождение; но более подходящий термин — **экстериоризация.**

В «Возрождении индийской музыки» и в других ранних работах, говоря о нисходящих гармонических последовательностях, я говорил также о «духовных Тонах» и последовательностях «субтонов».[1] Сейчас это кажется запутывающим и неуместным. Более важно понимание того, что нисходящее движение Звука (которое не слышит человеческое ухо) является процессом **дифференциации**, ибо в своём источнике Звук имеет унитарный характер. Это приводит к выводу: когда архаические народы инстинктивно организовывали тоновые последовательности своих магических гимнов и мантр в нисходящей прогрессии, их сакрально-магическое музыкальное сознание **отражало** процесс исхождения Звука из своего унитарного источника, дифференцирующегося в материальных телах и инструментах,— в некотором количестве их основных тонов. Эти тоны составляли архаическую грама — возможно, легендарную Гандхара грама, которую мудрец и музыкант Нарада услышал в небесном царстве.

Нисходящий тетрахорд, на котором основывалась древняя греческая музыка, указывает на то же ощущение нисходящей музыкальной прогрессии, появившейся, возможно, до Пифагора, в орфических гимнах. Пифагорейское понятие тетрактиса связано с мистическими свойствами числа 4, даже если оно было также применимо к основным музыкальным интервалам — октаве, квинте, кварте и целому тону.

Пифагор имел дело, прежде всего, с понятиями числа и пропорциональной формы, т. е. с взаимоотношениями чисел и их визуальной манифестацией в геометрических формах. Он не касался тембра, или качества тонов, производимых материальными телами, а скорее учил развитию *интеллекта основ* — архетипического ума, взаимодействующего с числом и формой. Такое развитие стало исторически императивным, помогая человеческим существам преодолеть свою вовлечённость в биопсихическую реальность инстинктов, эмоций и коллективных культов, символов и мифов, персонифицирующих силы природы и космические процессы. Пифагор стремился **демистифицировать** музыку. Эта реформа была попыткой заменить богов числом и пропорцией. В этом процессе, однако, было интеллектуализировано и опространствено то, что могло бы оставаться прямым опытом переживания нисходящей энергии Звука. Если сам Пифагор и использовал исцеляющую силу Звука эффективно, то это обеспечивалось адекватным вокальным и инструментальным воплощением Звука в слышимом резонансе материи.

Музыка нисходящих последовательностей тонов указывает на то, что музыканты, по крайней мере подсознательно, могут быть настроены просто на «поток» Звука. Их психика до сих пор открыта **прямому** влиянию его нисходящей энергии. Вслед за этим, музыка теряет эту настройку; вместо этого, она имеет дело с тонами, производимыми сложными голосовыми органами и резонансными полостями человеческого тела, и, всё больше, музыкальными инструментами, способными делать свой резонанс Звуку «ещё богаче». Музыканты, как правило, мыслят в измеряемых единицах точных взаимоотношений между тонами — то есть величинами интервалов.

В музыке любая последовательность звуков (например, мелодия) может рассматриваться с двух различных точек зрения: как последовательность отдельных **звуков** различной высоты — или как последовательность восходящих и нисходящих **интервалов** (секунда, терция, квинта и проч.). Интервал определяется математическим отношением между величинами частот двух тонов.

Когда музыканты или акустики говорят о гармонических последовательностях основных тонов и обертонов, они могут опираться на индивидуальные ноты

последовательности C^1, C^2, G^2, C^3, E^3, G^3, E^{b3}, C^4 (вверху указана октава) — или на интервалы между ними, т. е. октаву (от C^1 к C^2), квинту (от C^2 к G^2), кварту (от G^2 к C^3), большую терцию (от C^3 к E^3), малую терцию (от E^3 к G^3) и т. д. В первом случае внимание фокусируется на каждой ноте, как на вибрирующей единице; во втором — на отношении между двумя последовательными нотами.

За этими двумя подходами (оба касаются музыки как искусства, оформленного определённой культурой) всегда, однако, присутствует возможность переживания Звука как непрерывного потока творческой и трансформирующей силы. В этом континууме одиночные тоны возникают и исчезают, как временные фокальные точки, вокруг которых формируются и взаимопроникают поля звуковой энергии. Подобным образом, расстояния между этими фокализованными тонами, вместо того, чтобы пониматься как точно измеренные интервалы, могут быть испытаны как множество дифференцированных аспектов полноты вибрирующего пространства. Это пространство может быть переживаемо как плерома взаимопроникающих и взаимодействующих тонов, безмерный и разнообразный резонанс оркестра космического бытия творческой, а затем формоподдерживающей, трансформирующей и дезинтегрирующей воли Бога как Единого источника проявленного существования.

Человек, в своём отражающем аспекте, также может быть источником истинного звука. Он может звучать в физически конкретной форме — через слова, вызванные динамической образно-порождающей энергией — основным тоном культуры в становлении. Он может действовать как сакрально-магический поэт или бард. Он может использовать Звук в качестве носителя волны для того, чтобы сообщить возрождающий ответ на новую потребность человека.

---

1 Понятие «подтонов», фактическое существование которых отвергается многими экспериментаторами и теоретиками, возможно, происходит из работы Жан-Филиппа Рамо (1725).

Глава 7. Гармонический ряд

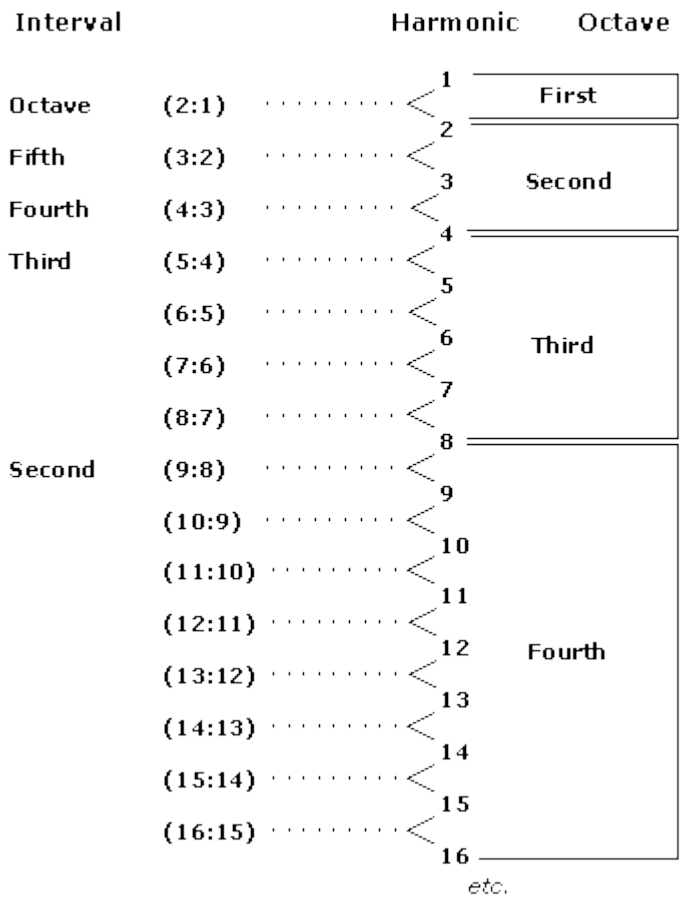
Часть первая

Рассмотрим гармонический ряд **как последовательность** основных тонов и обертонов, каждый из которых имеет строго определённую частоту: это арифметическая последовательность. Архетипическим арифметическим рядом является последовательность целых чисел, 1, 2, 3, 4, 5 и т. д. Такая последовательность формируется бесконечно повторяющимся добавлением к себе числа один. Однако ни один инструментальный или вокальный основной тон реально не производит полную и бесконечную последовательность гармоник, и все производимые им обертоны вибрируют с неодинаковой интенсивностью.

Таким образом, гармонический ряд — архетипическая модель. Он является либо процессом, согласно которому космогенная энергия Звука действует, как излучающая или эманирующая сила творческого духовного источника, шаг за шагом нисходящая в постепенно сжимающиеся поля объективного и материального существования, — либо понятием идеальным, абстрагированным из опыта слышания **некоторых** обертонов, когда ряд основных тонов различается слухом в вибрациях материальных инструментов (включая человеческие вокальные органы).

В этом смысле, гармонический ряд является мифом — мифом числа, переведённым в музыкальные термины. Он основывается на соединении двух факторов: арифметической прогрессии целых чисел и геометрической прогрессии, которая сначала, по-видимому, принимает форму последовательности октавных интервалов (см. схему 1). Октава это музыкальная интерпретация отношения двух к одному (2:1); две ноты находятся в октавном отношении, когда частота повышенной на октаву ноты ровно вдвое больше нижней.[1] Последовательность октавных звуков следует геометрической прогрессии, и частоты звуков могут быть выражены по экспоненте: 2, 2^2, 2^3, 2^4, 2^5 и т. д. (или 2, 4, 8, 16, 32 и т. д.).

Figure 1
The Harmonic Series



Любая последовательность повторяющихся **интервалов** — геометрическая последовательность. Все последовательности можно сопоставить с последовательностями других интервалов. Квинтовый интервал (3:2) считается особенно важным в течение последних пяти тысячелетий, а последовательность двенадцати квинт включает в себя чуть больше семи октав. Можно сопоставить также двенадцать кварт и пять октав. Значение этих сопоставлений будет рассматриваться в этой главе позже. Сопоставление других последовательностей интервалов может также быть значимым; но, конечно, не буквально всех.

Арифметические последовательности имеют отношение к передаче **силы**, которая, будучи высвобожденной творческим источником, становится дифференцированной. Например, в правительстве или крупной корпорации, сила (в руках исполнительной верхушки) нисходит через несколько уровней управления, прежде

де чем достигнет сферы конкретных, материальных результатов. В музыке это уровень фактической вибрации резонирующего инструмента или голоса. С другой стороны, геометрическая последовательность относится к **сознанию**, поскольку подразумевается, что сознание является продуктом взаимоотношений между самостью и другими. Оно развивается через постепенное усложнение взаимоотношений. Сознание расширяется посредством включения всё более увеличивающегося числа дифференцированных отношений; в музыке — растущим числом различных интервалов.

Таким образом, в паттерне гармонической последовательности тонов и обертонов, отношение между двумя последовательными гармониками — **интервал** между ними — уменьшается в масштабе; пропорции 2:1, 3:2, 4:3, 5:4 и т. д., становятся всё меньше и меньше. С другой стороны, если мы сфокусируемся на геометрической последовательности октав, начинающейся с основного тона, мы увидим, что каждая следующая октава содержит больше обертонов, чем предыдущая. Таким образом, число обертонов возрастает в каждой октаве, а интервалы между обертонами становятся меньше (см. схему 1). К восьмой октаве интервалы между последовательными обертонами оказываются так малы, что человеческое ухо уже не в состоянии их различать отчётливо; гармоническая последовательность становится растущим континуумом звуковых вибраций.

Первая октава не содержит промежуточных гармоник; вторая содержит одну; третья — три; четвёртая — семь; пятая (от 16 до 32) — пятнадцать; шестая (от 32 до 64) — тридцать одну; седьмая (от 64 до 128) — шестьдесят три. Последний интервал седьмой октавы является выражением отношения 128:127; этот интервал мал настолько, что ухо не может отличить его от следующего — 129:128. Последний интервал пятой октавы (отношение 32:31) использовался в Греции как особый энгармонический интервал. Он составлял немногим более четверти тона современной западной гаммы. Пифагорейская запятая — возникающий излишек при наложении двенадцати квинт на музыкальное пространство семи октав — составляет чуть менее одной восьмой тона.

Октава, разделённая на равные, приближенные к значению «запятой», интервалы содержала бы 48 восьмых тона. Нет инструментов, кроме электронных,

которые были бы удобны для фиксации частот столь мелких интервалов. Итак, в практических целях музыкальной практики используются всего семь октав вибраций — чему приблизительно соответствует охват фортепианной клавиатуры (т. е. от около 27-ми - до 2456-ти вибраций в секунду; плюс добавленные три полутона на вершине клавиатуры).

Традиционный эзотерический взгляд на мир разделяет вселенную на семь уровней бытия. Самый нижний — это мир физической материи, основание всей деятельности и всех изменений, которые мы воспринимаем органами чувств. Это уровень, на котором резонанс материальных объектов (и инструментов) к нисходящему потоку силы, высвобожденной творческим воле-излучающим источником, становится слышим как тон — т. е. проявлен как сложная вибрация материального тела или вокального органа.

Этот тон предназначается для сообщения цели первоначального источника: цель заключается в высвобождении этой творческой или трансформирующей силы. Однако слышимый тон содержит не только этот оригинальный творческий или информационный замысел, подразумеваемый в **нисходящей** силе Звука, он обусловлен и отражает физические ограничения и особые характеристики резонирующего инструмента. Эти характеристики являются результатом молекулярной природы и формы инструмента. Из-за них **восходящий** гармонический ряд, производимый слышимыми резонирующими тонами (основными тонами) никогда не бывает совершенной арифметической последовательностью обертонов. Только некоторые из этих обертонов могут быть слышны, и некоторые из них окажутся интенсивней прочих, а некоторые потеряются для нашего уха. Слышимый результат — специфический тембр (или качество) тона.

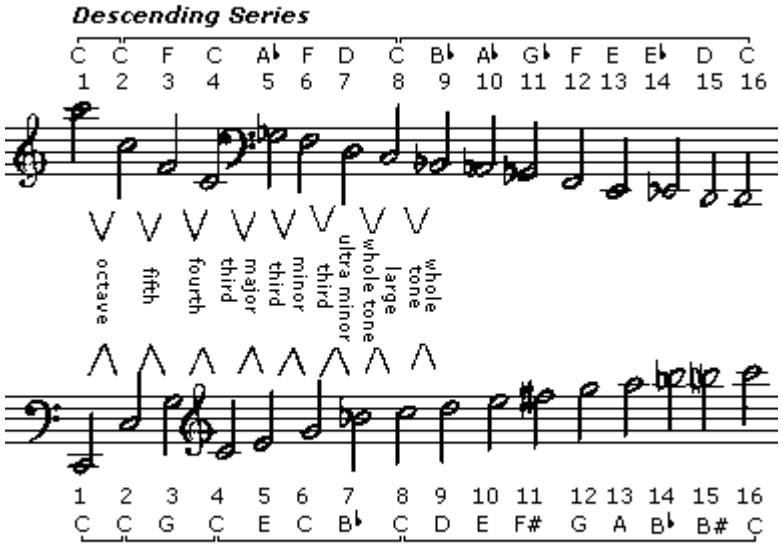
Таким образом, мы никогда не услышим полную (теоретически она бесконечна) последовательность равно насыщенных обертонов в любых инструментальных или вокальных тонах, поскольку все слышимые нами звуки производятся вибрацией материальных объектов. Более того, фактически мы слышим не **Звук**, а **резонанс,** вызванный в материальном инструменте воздействием неслышимых потоков энергии и воли или психической деятельности (эмоции). Тем не менее, восходящая последовательность обертонов, неполная и неровная, симметрична

последовательности нисходящей. Обертоны могут быть лишь составными частями идеальной арифметической последовательности, в которой самым важным является основной тон инструмента.

Это утверждение может показаться спорным и не вполне логичным, но оно не покажется таковым современному физику, мыслящему в терминах квантов (т. е. дискретного высвобождения энергии) и определённых орбит, по которым должны обращаться, двигающиеся вокруг протона, электроны. Гармоническая последовательность, таким образом, должна быть неотъемлемым структурным фактором, **как** динамического процесса высвобождения нисходящего Звука (или силы воли), **так и** восходящих обертонов, порождаемых симметричным резонансным отражением материального инструмента на воздействие Звукового потока.

Восходящие и нисходящие последовательности (в принципе) симметричны, если рассматриваются как последовательности неизменно убывающих **интервалов** (октавы, квинты, кварты, большой и малой терции и т. д.). Но если они рассматриваются как музыкальные **ноты** западной гаммы, то обнаруживается, что ноты нисходящего ряда не совпадают с нотами восходящего (см. схему 2). Мы видим, что восходящая прогрессия, начинающаяся с ноты **C** как основного тона, на месте третьего частичного тона произведёт **G**; а нисходящая последовательность, начинаясь с той же ноты **C,** производит (на том же шаге) **F**.

Figure 2.



The octave notes, C, are the same in both series, but all notes are different.

Гармонический ряд как последовательность интервалов подобен лестнице, расстояние между ступенями которой с высотой уменьшается. Приставляя такую лестницу к белой стене (чтобы на ней отметить положение ступеней), вы можете получить две последовательности отметок: а) с меньшими расстояниями между ступенями вверху стены; и вариант б) — если лестницу перевернуть — уменьшенные расстояния внизу.

Эти взаимоотношения могут быть продемонстрированы аудиально при помощи монохорда, дидактического инструмента в учении Пифагора. Если последовательно извлечь звук всей струны монохорда, затем половины, затем одной трети, одной четверти, одной пятой и т. д., то можно услышать **восходящую** последовательность гармоник; это обусловлено физическим фактом — полная струна колеблется не только целиком, но кратные её части тоже вибрируют, — таким образом, вибрации половины струны, трети, четверти, и одной пятой тоже, по крайней мере, в теории могут нами восприниматься.

С другой стороны, если рука задаёт вибрацию струны точно на отметке один дюйм длины струны монохорда, затем два дюйма, три дюйма, четыре, пять, шесть дюймов и т. д. — производится нисходящая прогрессия звуков, которая может дать слушателю символический опыт следования за нисходящим творческим и волевым Звуком. Это исключительно **символический** опыт, поскольку никакая

часть нисходящего ряда гармоник не бывает слышна. То, что кажется «субтонами», является комбинацией тонов (или результирующими тонами). Это есть сложный феномен нашего слуха, который акустики правомерно считают субъективным, так как его причина, по-видимому, заключена во внутреннем ухе — а именно в индивидуальной способности, с которой в улитке уха вибрируют 25000 тончайших волосков сенсорных клеток. Комбинированные тоны, однако, производятся только в случае, если слышны два или более громких тона. В сложных и негармонических тонах, таких как тоны японского гонга или церковных колоколов, такие низкие комбинированные тоны обычно очень сильны. При определённых условиях они могут быть услышаны и на фортепиано.[2]

---

1 Здесь и далее, **октава** относится к интервалу, **октавный звук** к обертону.

2 Частота комбинированного тона — это разница (или сумма) частот двух громких тонов, или она кратна частотам тонов. Комбинированные тоны обычно ниже, чем оригинальные тоны, но могут быть и выше. Два тона с частотой 1200 и 500 могут произвести дифференциальный тон частотой 700 или суммированный тон частотой 1700, а также другие комбинации (см. введение в комбинированные тоны Гарвардского словаря музыки, стр. 185).

Часть вторая

Семь уровней бытия и символизм числа

Согласно великим религиям последних пяти тысячелетий, и большинству метафизических систем, обращавшихся к вопросу происхождения вселенной (или, в объемлющем смысле, — о происхождении всего существующего) — всё имеет начало в единстве. Религиозное сознание обычно персонифицирует понятие единства как Бога. Метафизики говорят о «Едином». Шанкарачарья, основатель индийской метафизической системы Адвайта (т. е. не-дуальный), говорит об «Одном без второго». Великая (и на самом деле непостижимая) проблема метафизики и религиозной космогонии состоит в том, чтобы объяснить или интерпретировать переход от единства к дуальности, и от дуальности к квазибесконечной множественности существ, действующих во вселенной. Религии говорят о желании Бога творить, об изначальном Эросе, который подвигает Единого продуцировать из своего единства, — возможно, наподобие зеркального изображения — второй образ. Индийские метафизики интерпретируют такой процесс дублирования, отражения, как создание великой иллюзии, не исчерпываемой Майи — как основы для всего существующего. Гармонический ряд основных тонов и обертонов предоставляет возможность прикоснуться к законам очень важного, но доступного для опыта, осознания отношения между чистым единством (Один) и двойственностью (второй), исследуя уникальный и до конца непостижимый мистический характер октавы в музыке.

Замечателен тот факт, что два звука, разделённые октавой, имеют одинаковое имя, несмотря на то, что частота одного вдвое больше другого. Для нашего уха они имеют одинаковую природу. Они являются одинаковыми **нотами**, несмотря на очевидность того, что они не являются одинаковыми **звуками**. Вопрос: **обусловлено** ли культурой наше ощущение двух звуков октавного интервала как одной ноты, или же это ощущение их тождественности **врождённое** — т. е. укоренённое в интуитивном понимании природы метафизически-духовного процесса,

который есть не что иное, как основной процесс космического существования и первичная манифестация того, что мы называем жизнью?

Несмотря на то, что гармонический ряд это арифметическая последовательность, архетипом всех подобных последовательностей является ряд целых чисел, создаваемый бесконечным прибавлением к себе числа один. Слово **прибавление**, в данном случае, может вводить в заблуждение. Философски, эта последовательность относится к самовоспроизведению, самоумножению, или самоотражению, Единого. Все числа рождаются из единицы. Процесс рождения начинается с особого акта самодубликации. Дуальность возникает из единства: Один производит Другого, который тождествен ему самому — зеркальный образ (как он есть); и всё же, Он остаётся самим собой уже в новой роли. Этот процесс дублирования может повторяться; его повторение производит геометрическую последовательность: два, повторяясь, производит четыре, удваиваясь, даёт восемь; восемь повторяется в шестнадцати и т. д.

Эта последовательность может рассматриваться как повторяющийся процесс отражения, дающий череду зеркальных образов. При этом акустически — последовательность производит октавные звуки. Они не просто отражают друг друга, поскольку каждый является источником последовательности обертонов: каждая новая октава гармонического ряда содержит обертонов больше, чем предыдущая. Каждая новая октава символизирует уровень бытия — ещё один шаг отдаления от изначального единства: акустически — от основного тона, философски — от Единого.

Некоторые из индийских религий говорят о Едином, как о Шиве, а о «втором», как о шакти Шивы — его силе, персонифицированной в женском двойнике — Шакти, возлюбленной. Из тантрической космогонии: однажды Шива создал Шакти и, заключив с ней союз, отстранился (как таковой), оставаясь только мистической силой вне космической манифестации всего того, чему Шакти дала рождение. Мать, произведшая на свет ребёнка, становится управляющим процесса порождений и его результатов. Она управляет миром конкретных и многочисленных сущностей — всеми последующими поколениями, каждое из которых появляется, как отражение первичной матери. Любая из матерей (как и каждый из последую-

щих октавных звуков числа два) так же управляет и руководит своим собственным потомством и своим собственным уровнем бытия.

Исходный процесс удвоения Одного в двоих имеет своим источником высвобождение силы Единого. Это то, что религии интерпретируют как «желание» Бога творить, саморазвёртываться или как экстериоризацию огромных потенциальных возможностей его вечного бытия: Единого, возжелавшего стать многим. Выражаясь безлично, это желание манифестируется движением, наблюдаемым по всей вселенной. Движение присутствует везде. Материя это невероятно стремительное движение субатомных частиц, которые сами по себе являются не чем иным, как крохотными движущимися вихрями. Вся жизнь является самораскрытием Бога в ритмическом и самоумножающемся движении. В своём исходном духовном аспекте, это движение является Звуком — сходящей силой Единого в множественность, нисходящим гармоническим рядом.

Является ли это нисхождение бесконечным? Интеллект не может найти ни одной рациональной причины для окончания процесса самоумножения. Гармонический ряд, проистекающий из Единого основного тона, теоретически может продолжаться до бесконечности. Однако бесконечность — это лишь интеллектуальная концепция; не более чем отрицание ограничения. Существование может мыслиться только в терминах **целых**, а все целые должны иметь метафизические, если не физические, ограничения или границы.

Таким образом, октава символизирует и определяет **целостность** звука — границы, внутри которых движение как творческий фактор циклически действует. Метафизически, октава является наиболее фундаментальным целым, поскольку она берёт начало **в первом акте самоудвоения**, из которого проистекают все последующие репликации. Однако движение творческого высвобождения силы Единого не останавливается на числе два. Сила высвобождения, **действующая через** число два, производит число три, символически — ребёнка. Новые взаимоотношения устанавливаются между материнским принципом и принципом ребёнка. Это отношение так же воспроизводит себя, порождая в музыке последовательность квинт (пропорция 3:2) — новый лимитирующий и циклический фактор.

Геометрические последовательности октав и квинт — взаимодействуют; и наступает момент, когда обе последовательности достигают почти одинаковой вибрационной частоты: двенадцать квинт простираются не намного дальше семи октав — разницу составляет величина пифагорейской запятой. Что это означает, станет ясно, когда мы поймём характер квинтового интервала и опознаем внутренний отклик, который он обычно вызывает в человеческом существе. Однако чтобы сделать это, мы прежде должны в деталях ознакомиться со сферой космической и психической деятельности и сознания, представляемой каждой следующей октавой гармонического ряда. Мы будем обсуждать последовательность абстрактных чисел и пропорций, гармонический ряд как архетипический паттерн, который может быть интерпретирован нумерологически, в восходящем или нисходящем порядке, то есть — как того потребует ход рассуждения.

Первая октава

Первая октава, рассматриваемая в терминах **нисходящего** гармонического ряда, относится к докосмической сфере бытия. Человеческий ум не может концептуализировать или сформулировать качество этой сферы, и само слово **сфера**, очевидно, неадекватно для описания, поскольку ещё нет существования пространства. Сказать, что это сфера *неизменного* бытия, также не вполне корректно, поскольку до поры не существует и время. Человеческий ум может представлять себе это только чистой пустотой, *ничто*; и всё же, в этой пустоте скрыта потенциальная возможность всего существования. Движение присуще этому, но только в том смысле, в каком желание Бога заключает в себе причину движения. В человеке этому соответствует эмоциональность, неизбежно ведущая к объективному мышечному движению. Первая октава в нисходящей последовательности символизирует чисто субъективные взаимоотношения Единого и *другого*, то есть Его образа. В терминологии тантрических систем, первая октава символизирует мистическую любовь Шивы и Шакти до того, как возникли какие-либо формы существования. Это сфера желания Бога видеть себя отражённым в разнообразии потенциально творческих и индивидуализированных центров.

Первая октава восходящего гармонического ряда — способность затрагиваться и отражать нисходящий поток воли (эмоции или творческой силы) от ма-

териального инструмента, накладывающего на поток конкретную, очерченную и слышимую, реальность — символизирует любовный двуполый сексуальный союз как отражение божественной любви Шивы и Шакти. Желание Бога к самораскрытию становится динамической силой, которую мы называем жизнью. Жизнь действует **в и через** любовников. Два сексуально комплементарных тела являются лишь инструментами, которые жизнь вводит в резонансную вибрацию, чтобы увековечить одну из своих особых форм (или способов деятельности и сознания), которую мы категоризируем как *человек разумный*. Современный биолог мог бы, следовательно, сказать, что в сексе и инстинктивной любви (страсть вожделения) тела двух любовников являются лишь пригодными устройствами для сохранения генов.[1]

То, что мы называем жизнью, является, следовательно, симметричным отражением процесса, следуя которому, творческое высвобождение энергии из докосмического союза Единого и его образа вводит в вибрацию физический организм. Прежде сексуальной дифференциации, происходящей в биологической эволюции, жизнь сохранялась через *митоз* — прямое деление клетки. Когда воспроизводство становится сексуальным, два комплементарных фактора временно соединяются, чтобы произвести *третьего*. Однако у некоторых биологических видов, женская особь после оплодотворения убивает (и съедает) мужскую. Если мы переведём это на язык музыкального символизма, второй неполный тон (partial — октавный звук от основного тона) один остаётся активным и даёт рождение числу три.

И действительно, существуют примеры, когда этот октавный звук (часто ошибочно считающийся первым обертоном) мы слышим, фактически, вместо основного тона. В любом случае этот октавный звук (число два гармонического ряда) соответствует матери: она управляет домом, а также является источником потомства. Прототип всех детей символизируется числом три в последовательности целых чисел. В древних племенных, и во многих более современных системах семьи и социальной организации, первый сын олицетворяет число три. Однако в космическом устройстве, тройка содержит глубочайший характер и значение.

Число три является результатом действия Единого **через** образ и дублирование числа два. Число три представляет собой желание экстериоризировать всё, что присуще Одному, порождая первый результат того, что уже не является лишь зеркальным образом. Число три — источник потенциально квазибесконечной последовательности, собственной (иной, но всё же комплементарной) реализации всего, что было скрыто и подразумевалось в Одном. Если число два (метафизически) является проективным отражением Одного, то число три является проекцией любви Одного к этому отражению. Это есть желание экстериоризации Одного, действующее как **воля**, первая манифестация космического движения.

Вторая октава

Вторая октава начинается с числа два. Если мы говорим о гармоническом ряде как о **нисходящем** потоке творческой энергии, исходящей от Бога, вторая октава представляет собой сферу манифестации принципов, согласно которым строится космос. В первой октаве, дуальность была скрытой; во второй октаве она явна. Первая октава является ноуменом пространства как поля потенциальной деятельности. Потенциальность присутствует здесь из-за желания Одного по отношению ко второму; но этот второй является зеркальным образом Одного. Один и второй тождественны. Вряд ли мы можем говорить о взаимоотношениях, поскольку тождественность всё же не является соотнёсённостью. Тем не менее, отличие второго от Одного здесь присутствует, подразумевается. Два это Один — в том смысле, что наделён силой быть источником безмерно многообразного потомства. Имя этой силы — Звук, Нада Брахман. Сила имеет двойственную природу, и вторая октава разделяется числом три на два неравных интервала: квинту (отношение 3:2) и кварту (отношение 4:3).[2]

Мы можем сформулировать это другим образом: любовь как субъективное желание унитарно; творческая сила биполярна и действует через взаимодействие двух принципов: расширение и ограничение. Интервал квинты экспансивен; кварта ограничивает, поскольку должна балансировать и нейтрализовывать центробежную силу квинты с тем, чтобы число четыре могло стать точным удвоением числа два. Такой точный процесс удвоения отражает докосмическую, изначальную любовь Одного ко второму — производя геометрическую последовательность

октав. Каждый новый октавный звук начинает новый уровень космической манифестации, давая, таким образом, рождение новому ритму деятельности и сознания.

Поскольку центробежная сила квинты репрезентирует волю к самоэкстериоризации, сила сделать потенциальное актуальным, а скрытое явным — является космогоническим, творческим умом. Квинта символизирует электризованность, кварта — магнетизм. Вторая октава, содержащая и квинту, и кварту, является сферой, в которой электромагнетизм является изначальной формой движения. На более низком и человеческом (психологическом) уровне это несомненно присутствует как дуализм ума и чувств.

В китайской философии два принципа, инь и ян, утверждают изначальный дуализм движения в круге Дао; однако, ян и инь равны в той же мере, в какой они друг другу противоположны. В музыке квинта и кварта не являются равными интервалами, несмотря на то, что они также заключены в круговой и циклический паттерн, октаву. Но вспомним: двенадцать квинт немногим более протяжённы, чем семь октав. Таким образом, вселенная творческого ума складывается спиралью, а не кругом; здесь нет ницшеанского вечного возвращения, нет беспрерывного повторения. Даже если октавы гармонического ряда повторяют себя, содержимое октав потенциально расширяется бесконечно — каждая новая октава содержит большее количество обертонов, чем предыдущая. Также расширяется и *разветвление* — многообразие доподлинной силы, исходящей от основного тона, Одного.

Поскольку интервал кварты символизирует ограничение, он балансирует центробежное, открытое качество квинты. Двенадцать квинт плюс двенадцать кварт покрывают музыкальное пространство двенадцати октав. Однако земным человеческим существам не дана возможность слышать все двенадцать октав звука.

Гармонический ряд, рассматриваемый просто как геометрическая последовательность октав, относится к отражению (уровень за уровнем) того, что означает первая октава — желания Единого стать многим. Геометрические последовательности квинт и кварт символически относятся к развитию сознания многих; а

сознание колеблется между двумя полюсами: творческой экспансией и получением удовольствия от бытия. В индийской философии это наслаждение от бытия называется ананда. Это слово обычно переводится — блаженство, однако, в действительности означает возвращение множества к Единому — поскольку Единый может пониматься и переживаться через возвращение от *многих* сознания единого. Таким образом, возвращающийся единый — не тот самый изначальный Единый, но его отражение в октавном звуке. Именно поэтому тантристы поклоняются материнской силе (числу два, или звуку октавы), считая, что Единый (невидимый Отец) недостижим никаким образом. Квартовый интервал, таким образом, символизирует возвращение к матери. На человеческом уровне, такое возвращение может компенсировать психологическое поражение и невроз или может означать, что негативные аспекты ума — эгоцентрическое честолюбие и гордыня — преодолеваются отказом от эго. В идеале, эго капитулирует перед безличным космическим принципом материнства, но чаще оно уступает персонификации этого принципа, женщине, которая становится символом универсальной материнской власти космической Махашакти (Великая Мать).[3]

Метафизически и метакосмически, в нисходящем гармоническом ряду число три относится только к идее будущей вселенной — то есть к тому, что Е.П. Блаватская в **«Тайной доктрине»** называет «космической идеацией». Вторая октава имеет дело с двумя великими ноуменами проявленного бытия. Третья октава, между гармониками четыре и восемь, является сферой архетипов, в которых число три оперирует через октавный звук (своё отражение) как число шесть. Каждая гармоника, с частотой большей, чем предыдущая вдвое, вновь утверждает характер и функцию предшествовавшей, но уже на более конкретном уровне бытия. Числа двенадцать и двадцать четыре являются, следовательно, новыми манифестациями творческого воображения и будут символизироваться числом три. Эти манифестации актуализируют потенциальные возможности, символически заложенные в четвёртой и пятой октавах гармонического ряда.

---

1 См. **Lifetide**, Lyall Watson (New York: Simon & Schuster, 1979).

2 Эти термины, квинта и кварта, не вполне удачны и могут вводить в заблуждение. Они так названы просто исходя из того факта, что в знакомой нам восходящей диатонической гамме (до, ре, ми, фа, соль, ля, си), **F**, которая заканчивает интервал кварты (от **C** к **F**), является четвёртой нотой по счёту. **G** является пятой, и поэтому интервал **C**-**G** называется квинтой.

3 Этот процесс является основанием пути поклонения (*бхакти марга* на санскрите). Менее известный, более эзотерический путь символизируется прямым отношением между числом Один и числом три. Он предполагает прямую передачу силы Одного – который есть Звук (или творческое движение) – уму, представленному числом три (в нисходящем гармоническом ряду). Однако, этот ум не есть результат взвешивающей, классифицирующей и обобщающей деятельности мозга; это ум, действующий как формирующая сила, через творческое воображение и концентрированную волю (*крийяшакти и иччхашакти* — на санскрите). Этот процесс может быть назван *ракти*, от египетского корня ра, т. е. силы духовного солнца (иногда называемого *ра-оракти*). Этот путь может быть назван путём аватара, если понимать, что кроме мифологизированных великих аватаров индуистской традиции, которые представляют планетарные или космические функции, существует множество аватаров, наполненных различными видами сообщений, которые они формулируют в словах, деяниях или других формах духо-вдохновлённого творчества. Этот аватарный путь может быть, таким образом, символизирован отношением 3:1. В диатонической музыкальной системе это отношение определяет интервал дуодецима.

Часть третья

Третья октава

Третья октава гармонического ряда содержит четыре уменьшающихся интервала. Каждый из двух интервалов второй октавы теперь разделяется на два меньших. Квинта разделяется на две терции (большую и малую), кварта — на два интервала, которые могут быть названы уменьшённой терцией и большой секундой (целый тон).

В **нисходящем** гармоническом ряду третью октаву можно считать сферой архетипов. Это сфера, где основные формы, модели для квазибесконечного многообразия физических воплощений, визуализируются посредством творческого воображения. Она относится к четырём великим *волевым* замыслам жизни: воля быть определённой сущностью, воля поддерживать свою форму, воля её расширять и воспроизводить. В эволюции человеческого сознания третья октава представляет собой уровень, на котором процессы ума (интервал квинты) и процессы чувственной природы (интервал кварты) приобретают **личностную форму**.

Седьмая гармоника попадает на третью октаву, а число семь приоритетно выделяется в оккультной философии, в астрологии и геометрии. Однако, семь космических сил, или «лучей», упоминаемых в эзотерических философиях не следует ассоциировать ни с одним из обертонов. Они относятся к семи аспектам исходной унитарной силы Единого. В музыке они представлены семью Основными тонами (в некоторых случаях пятью), которые в своём единстве составляют основание большинства музыкальных культур. В восьмой главе обсуждается вопрос этих основных тонов и их роли в формировании гамм.

В гармоническом ряду, число семь репрезентирует архетипический источник или символ жизненных процессов, включающий иррациональный, или трансцендентный, фактор. Этот фактор становится всё более непрерывным в следующих октавах гармонического ряда, проявляя себя как числа: пятнадцать, тридцать один, шестьдесят три и т. д. В конце любого цикла наступает период перехода, который непременно содержит элемент неопределённости — непреодолимое же-

лание завершения (возвращения к матери) или необъяснимый и иррациональный импульс — переступить собственные пределы и потерять себя в волне процесса перерождения на новом уровне бытия.

Четвёртая октава

Четвёртая октава простирается от восьмой до шестнадцатой гармоники. Восемь является солярным числом. В индийской мифологии солнце, Сурья, передвигается в колеснице, ведомой восьмёркой белых лошадей. Число одиннадцать также имеет солярный характер, поскольку отмеряет цикл солнечных пятен. Этот цикл, согласно эзотерической традиции, является пульсирующим ритмом солнечной энергии, циркулирующей в солнечной системе; астрофизики называют эту распространяющуюся энергию солнечным ветром. В гностическом символизме, тройная восьмёрка (888) является числом Христа, который есть — согласно высказыванию Рудольфа Штейнера (учёного, философа и провидца) — солнечный архангел, даровавший свою духовную субстанцию нашей планете. Четвёртая октава, в таком случае, символически представляет сферу, в которой нисходящие духовные силы примиряются с восходящими биологическими энергиями; с целью полностью исполнить свою сущностную роль.

Одиннадцатый обертон восходящего гармонического ряда, начинающегося с **C**, — приблизительно **F**-диез (см. схему 1). В западной тональной системе интервал **C** — **F**-диез является тритоном (содержит три целых тона).

В Европе, во времена средневековья, тритон называли дьяволом в музыке и считали крайне диссонансным. В сонате Ференца Листа, написанной в 1839 г. и приуроченной к лекции о жизни и творчестве Данте, тритон постоянно звучит в своём нисходящем аспекте, который в нисходящем гармоническом ряду, лучше записывать как **C** к **G**-бемоль. Этот интервал, по-видимому, символизировал в уме композитора схождение в ад. Со времён Листа этот интервал стал использоваться чаще, поскольку он очень хорош для выражения сильного драматического чувства.

Последним обертоном четвёртой октавы является пятнадцатая гармоника; пятнадцатая карта Таро репрезентирует дьявола — то, что оккультисты называют

слепцом, символом скрытой тайны. Сатана является анаграммой Санат Кумара, который, в эзотерической философии Индии, подобно Прометею, отдаёт человечеству огонь самосознания и независимой индивидуальной самости. Этот дар (число 15) ведёт в восходящем гармоническом ряду в сферу пятой октавы.

Пятая, шестая и седьмая октавы

Число пять (и пятиконечная звезда) является символом **индивидуализированного** человека. Пятая октава начинается с числа шестнадцать, которое является двойкой в четвёртой степени (2^4 или 2 X 2 X 2 X 2). С точки зрения нисхождения духоизлучающей энергии в поле материальности, этот уровень отмечает полное погружение (incorporation) материнских сил, числа два. Это уровень духа, вовлечённого в материальную организацию существования в плотных (вещественных) телах. С точки зрения восходящей эволюции резонанса материи — т. е. возможности действовать в ответ на влияние образосоздающей способности и воли — пятая октава отмечает первую стадию процесса индивидуализации. Это стадия, на которой формируются культуры-целые; их ментально-эмоциональные поля обеспечивают **коллективные** модели в качестве постаментов, на которых могут возникать торжественные дворцы индивидуальной энергетики и сознания человека.

Что затем происходит с индивидуумом? И каковым становится качество его или её действий? Эти вопросы символически относятся к числу пятнадцать. Переход от пятнадцати к шестнадцати обуславливает ответ, который приводит либо к божественной матери (вечному женскому существу, ведущему человека к индивидуальному росту), либо к тёмной матери (привязывающей человека к сфере страсти и греха, гордыни и тщеславия).

В первом случае духовно-индивидуальная личность достигает уровня шестой октавы, начинающейся числом тридцать два, двойкой в пятой степени. Эзотерическая философия считает число тридцать два путём к мудрости; настоящая мудрость может быть достигнута только через интуицию. Интуиция это способ сверхчувственного восприятия, духовного «в*и*дения». Интеллектуальный ум взвешивает, обсуждает и доказывает то, что явно может иметь место, и он прихо-

дит лишь к тем выводам, которые в уме уже содержались в свёрнутом состоянии. А интуиция прямо воспринимает то, что **есть**. Это многим более-чем-знание — это понимание. Таким образом, понимание символически относится к числу тридцать три (высшая ступень масонства). Понимание часто ведёт к символическому Распятию, которое следует понимать, как освобождение души от памяти её привязанности к материи. Число сорок, как и сорок недель беременности, символизирует приготовление к перерождению.

Отношение 32:31 отмеряет самый маленький интервал в греческой музыке, энгармоническую четверть тона. Седьмая октава начинается числом шестьдесят четыре, и её интервалы уже трудно воспринимать или рассматривать как ступени мелодической последовательности или аккордовой комбинации. В конце седьмой октавы гармоники 127 и 128 едва ли могут быть различимы на слух. Обсуждать дальнейшую дифференциацию резонансной энергии, исходящей из материальной инструментальности, не представляется поэтому возможным.

В этой точке (седьмая степень двойки) октавный звук воспроизводится на частоте, которой уже достигла геометрическая последовательность двенадцати равных квинт, имеющая крошечное продолжение за этой частотой — маленькую запятую. Эта пифагорейская запятая (существуют и другие виды запятых в теории греческой музыки) — совсем маленький интервал, на величину которого двенадцать квинт больше таки, чем семь октав — составляет менее одной восьмой целого тона. Если последовательность октав и квинт начинается с числа два, частота завершения октавной последовательности ровна 256,00 (два в восьмой степени), в то время как завершение последовательности квинт — 259,48.

Ум против природы

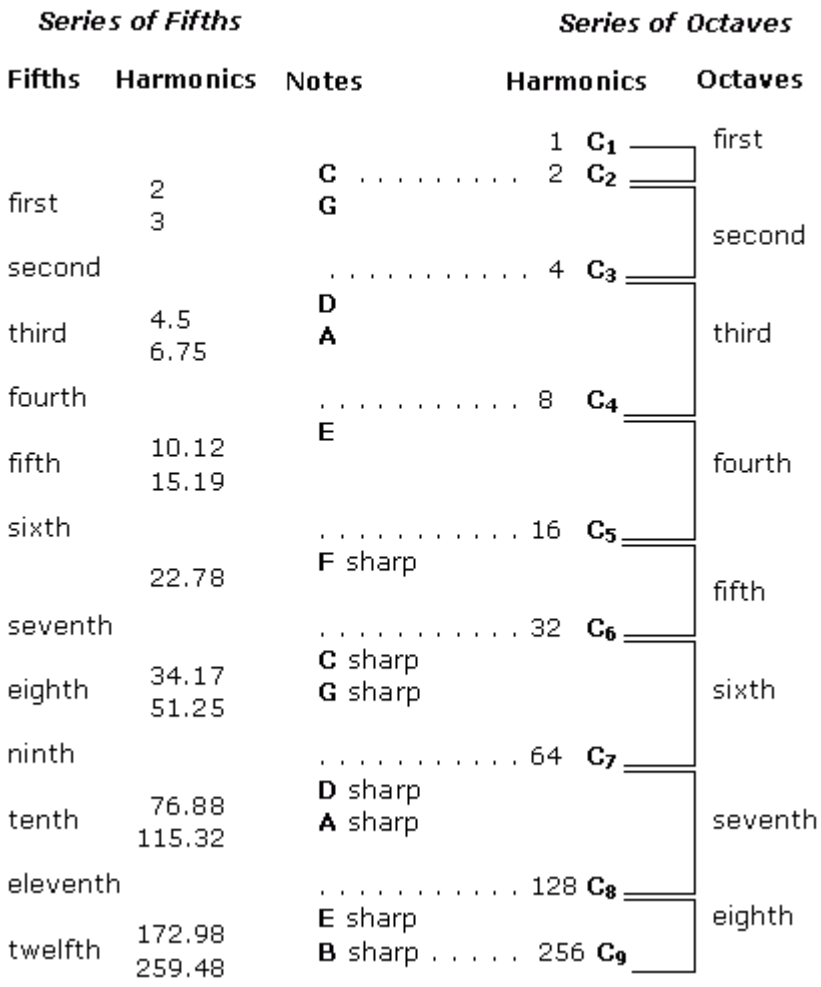
Взаимоотношения между последовательностями семи октав и двенадцати квинт аналогичны взаимоотношениям природы и ума. Существуют похожие традиционные взаимоотношения между сельским хозяйством (глубокое погружение человека в сезонную деятельность природы) и промышленностью (использованием машин и процессов, идущих под общим управлением стихии огня).[1] Натураль-

ное интонирование в музыке относится к интервалам гармонического ряда и семи октавам их вибраций. Тоны, производимые голосом и рукотворными музыкальными инструментами, содержат гармоники «по природе». (Гонги, колокола и, например, машины производят негармонические звуки и, для выплавки и формирования их металлических частей, требуют огня).

Последовательность полных квинт — также последовательность природных интервалов (гармоническое отношение 3:2), но кроме исходного тона, тоны последовательности производят обертоны, которые не усиливают друг друга; они не относятся к целым числам (см. схему 3).

Последовательность семи **октав** является **и** арифметической **и** геометрической. Её общая структура геометрическая, поскольку она является последовательностью равных интервалов, однако все её единицы — части более содержательной последовательности, арифметической, для которой прототипом является последовательность целых чисел. Последовательности равных квинт, кварт, терций и т. д. являются **только** геометрическими; каждая из них, следовательно, представляет собой развитие только одного из аспектов природы — точнее сказать, космоса как целого. Если квинту коррелировать к уму, тогда ум становится всего лишь одним из аспектов природы. Однако, ум это важнейшая и самая основная функция КОСМОСА.

Figure 3



Этот космический сверхинтеллектуальный ум является основанием всех ментальных процессов. Это корень ментальной деятельности, ноумен всех ментальных феноменов. Это ум, всё ещё полностью нераздельный с божественной любовью. В символизме двенадцати учеников Иисуса, он представлен Иоанном Возлюбленным, который репрезентирует чистое ментальное выражение человеческого сознания, развившееся в течение полного цикла эволюции (символизируемого в астрологии эрой Рыб).

Двенадцатая квинта последовательности символизирует Иуду, предателя, поскольку он воплощает волю выхода за пределы природы; двенадцатая квинта выходит за пределы октавного звука, который завершает последовательность семи октав. Это выход всего лишь на величину пифагорейской запятой. Иуда представляет собой то, что немецкий историк Освальд Шпенглер называл «духом Фауста», неугомонной неудовлетворённостью любым природным осуществлени-

ем — отсюда, вечный поиск запредельного. Его самоуничтожение через повешение на дереве — а древо принадлежит природе — имеет музыкальный аналог в создании равной темперации, что означает сокращение каждой из двенадцати полных квинт на одну двенадцатую часть *запятой*, чтобы последняя нота двенадцатикратной последовательности подрезанных квинт точно совпала с вибрацией октавного звука гармонического ряда природы. Сам факт, что каждый из двенадцати апостолов принял долю участия в грехе Иуды — грехе эгоцентрической гордости и духовного честолюбия, — предполагает принцип равного темперирования в действии.

Когда последовательность двенадцати квинт была редуцирована до объёма октавы, образовалась (и сразу была введена) хроматическая гамма. Фортепианная клавиатура, с её белыми и чёрными клавишами, является хроматической гаммой в наиболее фиксированной и темперированной форме. Пианист не может от неё отклониться. Он или она, однако, имеет возможность смешивать резонансы металлических струн (или позволять им взаимопроникать) покрытыми фетром молоточками фортепиано, особым образом (перкуссивно) производя сложные негармонические тоны, напоминающие иногда тоны гонга.

Великие гонги буддийских стран являются вибрирующими символами корня космического существования — для буддистов это ум Будды. Типичный буддийский монумент (ступа) имеет форму колокола — резонатора, готового вибрировать, как канал нисхождения духовной силы, воплощающей высшее милосердие ко всем живым существам. Великие колокола христианских соборов, призывающие людей к богослужению, — акту слияния с божественной любовью — также были и остаются манифестацией этой фундаментальной реальности ума, проникнутого любовью.

Прекрасный бахаистский храм, недалеко от Чикаго, имеет форму огромного, девятигранного колокола, призывающего верующих к рождению новой эры. Это должна быть эра силы; и астрологический символ Водолея (чаще всего) неверно понимается, так как основное его значение это нисхождение космической силы, высвобожденной умом, — если этот ум будет сонастроен уму Будды и христианской любви. Число этой грядущей эры — девять. Число девять — это число

три во второй степени. Это второе число в геометрической последовательности целых чисел, основанной не на удвоении, а на утроении, т. е. 1, 3, 9, 27, 81, 243 и т. д. — последовательность интервалов дуодециум (**C** 1-й октавы, **G** 2-й октавы, **D** 3-й октавы, **A** 4-й октавы — и т. д.).[2]

Интервал от **C** к **G**, редуцированный до границ октавы (см. в 8 гл.), является квинтой; интервал от **C** к **D** — целый тон. В следующей главе будет обсуждаться вопрос о том, каким образом эти интервалы формируют основание пифагорейской гаммы, и что означает семитоновая (диатоническая) гамма философски и космогонически.

---

1 См. Радьяр, «Мы можем начать сначала – вместе» (Garberville, Ca.: Seed Center, 1974).

2 Это может быть символически названо аватарной, прямой последовательностью манифестации Единого.

Глава 8. Семеричный цикл тона и психоактивные модальности (проистекающие из его основных тонов)

Часть первая

Музыка древней Греции, как и ведическая музыка Индии, была глубоко связана с декламацией и ритмами поэзии или сакральных текстов. Греческое слово **mousike** означало, по-видимому, музыкально интонированное произнесение текстов. Во времена Гомера (VIII или IX век до н. э. согласно современной хронологии) такому музицированию предавались представители всех классов — от профессиональных менестрелей до персон, обладающих социальной значимостью — под собственный аккомпанемент на лире или (позднее) кифаре. Существовала музыка для общественных танцев, для сельскохозяйственных празднеств, а также для исполнения Мистерий. Использовались деревянные духовые инструменты, свирели и авлосы*.

Используемые тоны, вероятно, организовывались на основе тетрахорда, то есть не на октавном принципе, — по крайней мере, так было в классическую эру развития греческой культуры (V век до н. э., во времена Пиндара и великих дней Афин). Однако можно сказать, что о греческой музыке до IV века неизвестно ничего определённого.

Только после смерти Александра Великого в 323 году до н. э., Аристоксен написал объёмистый труд по истории музыки с комментариями, но революция в музыке произошла до IV века до н. э.. Она освободила инструментальную музыку, сделав её независимой от поэзии. Классический период афинской культуры закончился со смертью Платона, приблизительно в 347 г. до н. э.

---

*древнегреческий тростевый музыкальный инструмент; изготавливался из хорошо подогнанной пары деревянных или костяных трубок цилиндрической и конической формы, с отверстиями для пальцев.

Широкую (но интересную) параллель можно обнаружить между завоеваниями Александра, с его попыткой создания греко-азиатской империи, с одной стороны (что привело к распространению греческих идей и искусства в северной Индии и, возможно, в Китае), и мечтами и деятельностью французского императора Наполеона, с другой. Две конгруэнтные эры закончились на этих двух завоевателях и распространителях культуры. Сократу в Греции находится параллель с французскими энциклопедистами XVIII столетия; эпоху Перикла можно соотнести с XVII веком в Европе. VI век, в котором жил и учил Пифагор, при такой картине соответствий, может быть сравним с периодом развития гуманизма и революции Коперника. Новая музыка (ars nova) XIV века отметила момент изменения средневекового церковного музицирования (богослужебного *плавного распева*) и попыткой его подчинить смеси неверно понятых пифагорейских понятий с **поздней** греческой ладовой музыкой, сохранённой византийской церковью.

Ценность такого параллелизма заключается в том, что говорить о европейской музыке на протяжении всей христианской эры так же бессмысленно и запутывающе-неопределённо, как говорить о всей греческой музыке с троянской войны до позднего периода эллинистической культуры в Александрии. Мы ничего не знаем об использовании тонов во время сакрально-магического периода греческой культуры, который длился, возможно, тысячу лет и свидетельствовал о перемещении племён с севера и их расселении не только на полуострове, но и по всему греческому архипелагу. Мы не имеем представления о том, какой тип музыки принёс мифический (но без сомнения, существовавший) Орфей в зарождающуюся греческую культуру. Также не знаем мы и о влиянии культур Египта и Крита на развитие ранней греческой культуры.

В период классической эпохи Афин, когда музыканты — т. е. не философы — писали о музыкальных ладах (семи ладах), эти лады всё ещё носили имена племён или местностей: дорийский, фригийский, лидийский. Много позже лады были классифицированы как компоненты более объемлющей музыкальной культуры и были включены в сюиты XVIII века, как тоны и ритмы из различных частей Европы.

Музыка, используемая в Мистериях и, в частности, в орфической традиции, либо не упоминается в опубликованных трактатах, либо понимается неверно. Когда я столкнулся с высказыванием знаменитого музыколога Кэтлин Шлезингер, то я увидел, что раннее развитие музыки остаётся для неё совершенно непонятым. Она пишет:[1]

> С самых ранних времён, когда мир ещё был молод, Человек впитывал язык Природного Интонирования. Благодаря слуху он осознавал все природные звуки — ветер в деревьях, шум моря, жужжание и гул насекомых, пение птиц, и особенно наслаждался он тонами своего собственного голоса.
>
> Гармонические обертоны его голоса, к которым его ухо было чрезвычайно чувствительно, дали ему то, что мы называем мажорным ладом (восходящий гармонический ряд), в то время как минорный лад (обращённый гармонический ряд) пришёл к нему позже и вполне естественным образом, когда он стал пытаться создавать музыку, используя тростниковые дудочки и овсяные соломинки. Затем, когда Человек узнал, как высверливать отверстия **на расстоянии** в своём речном тростнике, — благодаря чему одна дудочка смогла дать множество звуков, — он натолкнулся на прекрасные Tropos гаммы. От этого стал он испытывать такой восторг, что эти гаммы окончательно сформировали язык мистерий древнего востока, связанный со всевозможными формами поклонения солнцу во все последующие века. Такими природными гаммами, и на таких простых дудочках, Иштар оплакивала Таммуза, и подобная музыка сопровождала дионисийские мистерии древней Греции.

Нет ни одного доказательства таких суждений, особенно что касается способа, которым был сформирован «язык мистерий древнего востока». Романтическая идея *природного* человека, случайно натолкнувшегося на принципы формы и музыкальной организации, как и затёртые представления о мотивациях удовольствия и чувственности в формировании средств культуры, устарели так же, как понятие социального договора или превознесение природы Жан-Жаком Руссо.

Безусловно верно, что умные орнаменты паутины или стройные паттерны роста раковин в океане, показывают существование внутреннего, инстинктивного чувства пропорции и формы, которое человеческое существо, живущее в природном состоянии, может приобрести. Однако, с развитием абстрактного ума и изобретательности, человек, возможно, теряет способности ко многим инстинктивным стремлениям; и вместе с тем, некоторые инстинкты, на биологическом уровне человеческой деятельности, остаются активны. Более того, никогда не следует отвергать возможность того, что некоторые более ранние группы человеческих существ могли научиться некоторым базовым принципам культурной организации у мудрецов более раннего человечества. Такой процесс (передачи) со временем мифологизируется, и «одарение» приписывают божественным существам.

Археологи и музыкологи не открывают истинного значения разрозненных данных, которые они пытаются собирать и интерпретировать, они сводят к минимуму разницу между вокальными и инструментальными тонами и не понимают сущностного значения Звука. Звук по своей сути является энергией творческой силы, и когда эта сила действует на уровне материи, это действие осуществляется семью основными способами. На каждый из этих способов реагирует только определённый тип материи. Этот материальный резонанс создаёт вырастание того, что я называю «Основным тоном» — т. е. одного из семи базовых качеств отклика на творческую силу.[2] Существует семь Основных тонов, поскольку передача силы происходит семью способами. Семь исходящих от творческого источника лучей являются действительными потоками Звука.

Первобытные культуры отождествляли семь Основных тонов (или символизировали их) с криками животных, поскольку архаические народы считали самостимулирующие (self-induced) действия — движения демонстрацией духовной силы, а животным дано умение перемещать в пространстве свои тела, в то время как растениям и минералам, например, камню, движение не под силу. Однако в то время как каждый животный вид может воспроизводить только одно тоновое качество — один Основной тон — человеческие существа способны вокализировать все семь Основных тонов. Все эти тоны постепенно стали гласными звуками речи. Речь изначально была магической и сакральной, поскольку через неё человек интуитивно может в полной мере резонировать единому передающему потоку твор-

ческого Звука. В пределах поля материальной деятельности он может уподобляться Богу (или всем творческим богам), действующему в момент творения; и этот момент, хотя и отражённый в том, что человек переживает как циклическое время, ощущается бесконечным «сейчас». Время всегда только настоящее; само по себе, оно никоим образом не обусловливается тем или иным прошлым.

Когда мы рассматривали граму как основу музыки древней Индии, мы ссылались на тот способ, которым инспирированные музыканты **чувствовали**, что семь аспектов творческой силы и семь потоков Звука связаны между собой. Грама была (и как принцип остаётся) паттерном взаимоотношений, связывающим семь Основных тонов в циклическом времени. Основные тоны не следует путать с тем, что различает ухо как тоны (и обертоны) в хроматическом звукоряде рукотворного инструмента. Они являются семью базовыми проявлениями Единой Жизни вселенной — семью типами резонанса и тонового качества. Каждый Основной тон, в таком случае, может считаться источником своей собственной гармонической последовательности обертонов.

Каждая из этих гармонических последовательностей различается согласно **распределению энергии материального резонанса** в особых областях резонирования (формантах), и всё же, все они следуют единому паттерну, гармоническому ряду. Все модальности материального резонанса **должны** следовать такой арифметической прогрессии, поскольку резонанс материи отражает сущностное единство творческой силы и разворачивается симметрично. В резонировании силе материальный инструмент (и человеческое или животное тело) ведёт себя **как целое**.

Гармонический ряд восходящих обертонов представляет собой самоумножение, или дифференциацию, целостности резонирующего инструмента или организма. Этот процесс самоумножения варьируется согласно прототипической категории, к которой принадлежит материальное целое, и, тем не менее, он может варьироваться лишь в рамках возможностей, универсально определённых гармоническим рядом. Если инструмент или организм является относительно простым целым по своей материальной организации, то тон, который он производит, является гармоническим тоном. Если же резонирующее целое является чрезвычайно сложным, то оно может производить негармонические тоны — такие

как тоны средневекового колокола, китайского или японского гонга, тон шума завода или большого города. В этих случаях гармонический анализ невозможен.

В древней музыке, и в большинстве неевропейских примеров, рассматриваются два типа музыкальных прогрессий. В общем смысле, я буду говорить о **гаммах**, которые являются базовыми системами организованных Основных тонов. **Лады** не только организуют последовательности обертонов одного основного тона, они также ассоциируются с другими рассуждениями, касающимися исполнения ладовых мелодий. Следующее рассуждение о гаммах и ладах заложит основу для понимания тональности, которая приблизительно с 1500 по 1900 гг. почти не вызывала возражений не только в качестве основания западной музыки, но и музыкального сознания западных народов.

---

1 Фундаментальной работой Кэтлин Шлезингер является книга «Греческий Авлос» (Лондон, 1939). В 1919 году австралийский композитор Элиза Хамильтон применила лады природного интонирования в композиторской музыке — для постановки «Сенса», презентованного в Лондоне. Мисс Шлезингер заявила, что лады применялись в древние времена повсеместно. Открытия и идеи Кэтлин Шлезингер не произвели особого впечатления на умы специалистов по греческой и индийской музыке, несмотря на огромный материал собственноручно ей собранных данных.

2 Я ставлю этот термин с заглавной буквы для того, чтобы отделить его от «основных тонов обертоновой последовательности»

Часть вторая

Организация Основных тонов

Звук как средство передачи творческой силы имеет семеричное действие. На человеческом уровне, эта творческая сила приобретает ограниченную форму воли, или желания, для выполнения действия — что приводит в движение (происходят сокращения) комплекс мышц, включая голосовые связки. Каждый из семи типов нисходящего движения Звука вызывает в материи характерный резонанс — один из семи Основных тонов. Коренной вопрос сокрыт в таинственной взаимосвязи этих семи Основных тонов. Они должны быть взаимосвязаны, поскольку являются дифференцированными аспектами единого Луча. Они разветвляются, поскольку каждый из них имеет особую функцию — особый стиль затрагивания резонирующей материи. Гамма как группа семи Основных тонов является функциональным целым — системой организации, то есть музыкальным организмом.

В философии чисел семёрка представляет собой возможные способы оперирования трёх принципов: каждого отдельно, парами и всех трёх вместе. Таким образом, числа один, два и три могут действовать семью способами; как 1, как 2 и как 3, как 1 + 2, 1 + 3, 2 + 3, и 1 + 2 + 3. Число три (вспомним принцип октав) является результатом удвоения, которое даёт не только число два, но и возможность числа три (1 + 2 = 3). Посредством добавления семи комбинаций к первым трём числам, мы получаем число двадцать четыре (дважды по 12).

В древней Греции семь Основных тонов, предположительно, назывались ***архе***. Каждый из них имел функцию для исполнения в организованном жизненном поле. Каждый архе, однако, мог действовать как источник или исходный тон лада, который имел дело с развёртыванием особой функции архе в семеричной гамме основных тонов (граме).

Как только творческий Звук входит в соприкосновение с потенциально резонирующей материей, он становится жизненной силой (в Индии — *прана*, в Ки-

тае — *чи*), и эта жизненная сила циркулирует через надис* человеческого организма. Космический Звук **Нада** в живой материи становится **Надис** и концентрируется в семи чакрах (кольцах или изгибах энергии в теле). Эзотерическая традиция ссылается на семь чакр, имея в виду три последовательности их центров. Одна из них, вдоль спинного хребта, является нисходящим путём (энергии Звука), который оканчивается в муладхаре - чакре в основании позвоночника (в нижней чакре; по словам адептов, здесь сосредоточена спящая сила кундалини, и подобно свёрнутой змее, она готова подниматься вверх из центра своих колец). Другая семеричная последовательность центров, чакр, симметрична первой и напрямую связана с энергетикой биологических органов (особенно эндокринных желёз) и их функцией. Третья группа расположена внутри головы и упоминается как *высшие чакры*.

С этими тремя последовательностями чакр могут быть связаны три грамы древней Индии. Гандхара грама, предположительно, относится к высшим чакрам, внутри головы. Мудрец-мистик, адепт Нарада, как сказывают, слышал эту граму в звучании голосов гандхарвов (неземных сущностей) в небесных сферах, но она неслышима для простых смертных, чьё сознание пока привязано к деятельности на биофизическом уровне существования.[1]

Таким образом, семь Основных тонов существуют как централизующие области тоновой потенции в человеческом существе. Они символизируются семью **сакральными** планетами и ассоциируются с чакрами. Они ассоциируются также с семью гласными звуками, которые символизируют семь аспектов жизненной силы в человеческом проявлении. Так христианские гностики, — которые не только однажды явили эзотерический аспект христианства, но (несмотря на преследования официальной церкви) никогда не прекращали делать это в течение всего периода европейской культуры (как суфии репрезентируют внутренний, духовный аспект ислама) — у них были свои гласные сакральные гимны и они их пропевали. Отголосок этих гимнов слышится в симфонической поэме Александра Скрябина

---

*меридианы в философии китайской акупунктуры.

«Прометей» («Поэме огня»), когда хор пропевает мистическое слово *OEAOOO*. Это слово следовало бы произносить всеми семью гласными звуками (из которых здесь мы видим только три: О, Е, А). Они упоминаются в «Тайной доктрине» Е.П. Блаватской, которая соотносит их с нисхождением группы прометеевых духовных существ с более высокого планетарного уровня в эфирную сферу земли. Эти существа одаривают животно-подобное человечество даром самосознания (объективного, или рефлексивного, сознания).

Древняя китайская музыка использовала пять или семь Основных тонов, называя их разными именами, которые могут быть переведены как **степени** или **начала**. Пять основных тонов были манифестациями пяти элементов (огня, воды, дерева, металла, земли), пяти цветов, пяти планет и пяти аспектов китайской культуры: правитель, его администрация, народ, бизнес и материальный продукт государства.

Для того чтобы установить определённую музыкальную систему, требуется разрешить проблему взаимоотношений между Основными тонами — т. е. проблему музыкальных интервалов — как разделяющих тоны, так и связывающих. В архаические времена эта проблема не поднималась, наверное. Обдуманный и сознательный выбор тонов должен был делаться только по мере вхождения (в музыкальное сознание) понятия числа и пропорции. Прежде музицирование было преимущественно спонтанным и инстинктивным. Музыкальная система, следовательно, строилась на основе принципов, определяемых конкретным характером культуры, даже если эти принципы провозглашались как универсальные.

Если считается, что последовательность целых чисел показывает универсальные принципы, то проблема выбора тонов решается отбором из множества возможностей, проявленных этой последовательностью. Взаимоотношения между Основными тонами должны быть измерены: они приобретают объективный характер интервалов между объектами, размещёнными в видимом пространстве. Пифагорейский монохорд — который мог быть использован в халдейских и египетских святилищах за много веков до Пифагора — является наиболее простым и характерным инструментом для отождествления звуков и чисел и для испытания

нисходящей и восходящей последовательностей тонов. В Китае уменьшающаяся и увеличивающаяся длина составных бамбуковых труб служила той же цели.

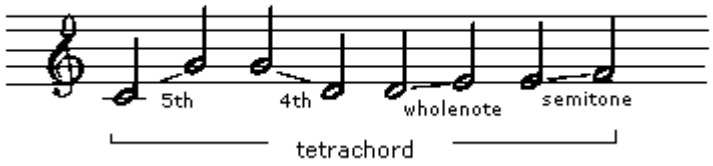
Здесь возможны две методики. Первая заключается в том, чтобы выбрать отрезок гармонического ряда, связанный двумя звуками в октавное отношение и использовать только обертоны в пределах этого октавного интервала. Этот вид натурального строя, по словам Кэтлин Шлезингер, повсеместно использовался до тех времён, когда теоретики сформулировали более интеллектуальную систему. Натуральный строй, с одной стороны, подразумевает превосходство инструментальной музыки, поскольку обертоны могут быть замерены только посредством рукотворных инструментов. И всё же, самым ранним воспроизведением продуманной последовательности тонов (например, в пропевании мантр), без сомнения, было пение человека. Верно и то, что специально тренированный человеческий голос может производить обертоны (как мы слышим в тибетском сакральном чтении гимнов), однако, настолько хорошо продуманное интонирование, кажется, относится к более позднему периоду; к тому же, эти обертоны не могут быть прямо и точно измерены. Более того, в пределах гаммы не существует двух одинаковых интервалов, производимых посредством такого отбора, поскольку отношения между двумя тонами, представленными двумя последовательными целыми числами, постоянно уменьшаются.

Во втором подходе взаимоотношения между первичными числами используются в качестве интервальных единиц гаммы (архетип взаимоотношений). Простые числа один, два, три и четыре составляют пифагорейский тетрактис, сакральный символ для греческого философа. Эти числа определяют октаву (отношение 2:1), квинту (3:2), кварту (4:3).

Музыканты, настраивающие свои инструменты (особенно такие, как лира), и исследователи, пытающиеся представить идеи Пифагора, обычно принимают как само собой разумеющееся, что методически правильным было бы начать с основного тона (скажем, с **C**), двигаться вверх на квинту к **G**, затем спускаться на кварту от **G** к **D**. Интервал C - D является целым тоном (отношение 9:8). Добавляя целый тон к D, достигается нота E, и между E и F остаётся полутон, — получается интервал C - F, то есть кварта (тетрахорд в восходящей гамме). Однако греческие

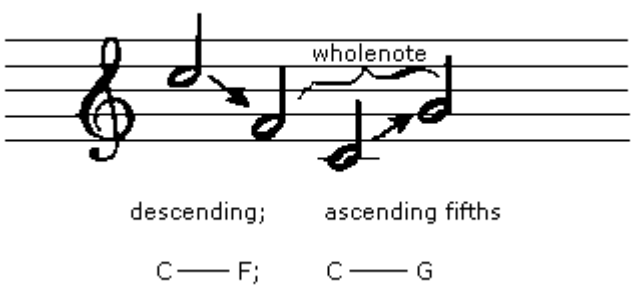
тетрахорды всегда представлялись нисходящей последовательностью четырёх нот. Пифагор, возможно, стремился установить структуру, соответствующую той достигнутой человечеством точке, в которой человек может воспроизводить нисхождение творческой силы Звука нисходящим типом резонанса, симметрично отражающим первые шаги в творческом процессе: от невыразимого Одного к двум, и от материнского тона двух — к трём, к космическому уму.

Figure 4.



Пифагор, таким образом, строил свою гамму на взаимопроникновении и взаимодействии нисходящей и восходящей квинты в пределах октавы. Результатом этого взаимопроникновения является целый тон. Римский философ Боэций (480-524 н. э.) занимался вопросом гармонии и утверждал, что это был метод, которым сам Меркурий настраивал свою лиру.[2] Центром такой схемы является F#, средняя точка октавы; я полагаю, что она символизирует тон земли, что подчёркивается в китайской музыке. Этот тон приблизительно равен одиннадцатой гармонике восходящего гармонического ряда, начинающегося с **C**. Кэтлин Шлезингер нашла, что ладом, наиболее часто используемым в древнем Египте и Индии, являлась последовательность одиннадцати нот в октаве, т. е. фрагмент гармонического ряда между одиннадцатой и двадцать второй гармониками. (См. «Греческий авлос»). Много столетий музыка Индии содержала (этим и характеризовалась) последовательность из двадцати двух шрути, отличая из них (по словам относительно поздних исследователей) семь нот са-грамы.

Figure 5.



Однако Пифагор постигал строение целого тона (отношение 9:8). Ученики его учеников считали, что он отличал семь нот своей гаммы посредством использования исходных нот, производимых восходящей последовательностью полных квинт, C, G, D, A, E, H и приведением этих нот в ограниченное поле одной октавы. Но эта последовательность не даёт натуральную **F**, поскольку её седьмой квинтовый звук даёт **F#** (который значительно отличается от фа-диез гармонического ряда — это, до некоторой степени, больший интервал). Таким образом, есть некоторая неловкость и нелогичность в такой схеме формирования гаммы, и нам остаётся предполагать, что натуральная **F** получена от нисходящей квинты (от **C** к **F**).

Кажется, что метод, используемый для настройки подобных кифаре инструментов, основывался на частичном чередовании восходящих квинт и восходящих кварт, однако мнения на этот счёт значительно расходятся, и вполне авторитетные источники друг с другом не согласны. То же самое произошло в Китае: последовательность двенадцати квинт — цикл **лю** — формировал основания для исчисления интервалов.

Пифагорейская гамма — семь нот, полученных из последовательности квинт — является диатонической гаммой. Рассматриваемая как последовательность интервалов, она является непрерывным рядом: целого тона (9:8), снова целого тона, полутона (256:243), целого тона, целого тона, целого тона и ещё полутона.[3] С точки зрения греческой традиции, последовательность включает в себя два тетрахорда, и весь ряд выглядит так: целый тон, целый тон, полутон, ещё один разделяющий целый тон, и снова тон, тон, полутон. Именно так это виделось Пифагору? — остаётся неясным. Это может оказаться интерпретацией греческих музыкантов (и более поздних теоретиков), привыкших иметь дело с тетрахордами Пифагора, особенно когда речь заходит о «музыке сфер».

Этот ряд интервалов производит звуки, которые могут рассматриваться как обертоны низких основных тонов, они представлены числами 384, 432, 486, 512, 576, 648 и 729. Число 384 является седьмым октавным звуком от числа три (3, 6, 12, 24, 48, 96, 192, 384); а в последовательности целых чисел, начинающейся с единицы, тройка даёт рождение интервалу квинты. Таким образом, пифаго-

рейская гамма также потенциально является фрагментом гармонического ряда. Так называемый натуральный звукоряд европейской тональности (прежде равного темперирования) может рассматриваться как последовательность обертонов, начинающихся с числа 24 (т. е. 24, 27, 30, 32, 36, 40, 45). Следовательно, она также начинается с обертона, принадлежащего пятой октаве гармонического ряда, начинающегося от единицы.

В Индии принято считать, что двадцать две шрути в пределах октавы обусловили музыкальную сущность, из которой выбраны семь тонов са-грамы или ма-грамы; дошедшие до нас таблицы показывают метод, которым двадцать две шрути распределялись между семью основными нотами. Однако, это не объяснение. Я думаю, что семь компонентов грамы использовались в древних сакрально-магических формулах (например, при интонировании ведических речитативов) задолго до появления последовательности двадцати двух шрути, господствующих в классической музыке Хиндустани.[4]

---

1 См. «Музыка Хиндустани» Фокс-Стренгуэйз (Oxford: Clarenden Press, 1914), стр.70. Имя Нарада, должно быть, символическое. Человек, в некоторых древних индийских священных текстах, назван Нара, а Нада — творческий Звук.

2 В Les Fondements Naturels de la Musique Grecque Жана Марнольда (Internationalг Music Gesellshaft, 1907-09).

3 Полутон (hemitone, или лимма) это остаток при вычитании двух целых тонов от полной кварты (4:3).

4 В са-граме двадцать две шрути распределяются следующим образом: 4, 3, 2-4-4, 3, 2. В ма-граме распределение иное: 4, 3, 4-2-4, 3, 2. Однако, шрути это маленькие равные интервалы или гармоники основных тонов?

Читатель, заинтересованный в философском значении числа и пропорции, возможно поймёт, что отношение 22:7 является очень близким приближением к магической величине отношения длины окружности к её диаметру. Эта величина, число *пи*, является бесконечным числом 3,14159... Пропорция 22:7 также бесконечна, поскольку последовательность её десятичных дробей бесконечно повторяется (3,142857142857...).

Раговая музыка в Индии, возможно, началась после возрождения индуизма и средневекового триумфа распространения религии бхакти, движения поклонения Радхе и Кришне. Во времена буддийской и, возможно, добуддийской эры превалировал другой тип

музыкальной организации, следующий за системой джати. В ещё более ранние ведические и доведические времена музыка была, вероятнее всего, связана с доведическими ритуалами и рецитацией сакральных текстов и мантр.

Часть третья

Музыкальная концепция ладов

Термин **лад** используется в различных смыслах. Сегодня мы говорим о мажорных и минорных ладах, однако преимущественно, это слово отсылает нас к восьми ладам средневековой монодии — cantus planus (plainchant) — и греческим ладам, которые имеют отношение к богослужебным *плавным распевам* как производные. Древнегреческие термины интерпретировались самыми разными способами, но то, что я называю ладом, относится к греческим tropos. Индийские раги являются ладами как раз в том смысле, в котором я использую этот термин. Однако они возникли в Индии не ранее христианской эпохи, во времена распространения сильного религиозного фанатизма средних веков (девоционализма).

Лады не являются гаммами в привычном понимании, то есть последовательностями пяти или семи основных тонов. До развития полифонических мотетов и тональной системы гармонии в Европе, после 1100 г.г.н. э., лады повсеместно относились исключительно к последовательности звуков, составляющих мелодию — будь это сакрально-магическая, религиозная или популярная мелодия. Далее, кроме того, что лад является определённой последовательностью интервалов, он всегда включал в себя (в разной степени) комбинацию других факторов: манеру, в которой последовательные тоны мелодии следовали один за другим и способа, которым один тон переходил к следующему, витализации тонов и всей мелодии, благодаря психической концентрации певца, времени суток и года, окружающей среде и обстоятельствам момента исполнения.

Таким образом, лад является продуктом культурного психизма и требуемых для исполнения условий. Исполнение могло иметь (или не иметь) магическую или сакральную цель, но оно подразумевало создание определённого психического состояния слушателей. Исполнитель и слушатель могут и не осознавать эту цель, и многие могут реагировать на исполнение только эстетически или аналитически (критически). Тем не менее, характер лада всегда, в принципе, определя-

ется природой того типа эмоций, которые предполагается вызвать у слушающего. Лады являются психоактивными факторами. (См. приложения I, II и III).

Психоактивная ладовая составляющая также присутствует в классической европейской музыке. Это проявляется в разногласии между мажором и минором, и ещё более ощутима, в изменяющейся гармонии и пробуждающем душу развитии. Драматический элемент особенно силён в романтической и экспрессионистической музыке, поскольку этот тип музыки стремится мощно и динамично соединить эмоции страдания и удовольствия или (что встречается реже) выразить мир **индивидуальных** личностей. В отличие от этой музыки, во времена классического периода культуры — будь то в Европе, в Индии, на Яве или в Китае — значение музыки, по-существу, является коллективным. Восточные лады подразумевают воздействие на коллективный психизм людей, собирающихся вместе на продолжительное время, специально посвящённое прослушиванию музыки. Психоактивный эффект восточных мелодий, усиленный лишь ритмом или сопровождением второго инструмента, должен быть укреплён долгим многократным повторением и простым развитием, совершенно непохожим на сложные интеллектуальные (и часто очень туманные) трансформации довольно-таки коротких тем европейской музыки. Эти темы больше похожи на компоновку Основных тонов, чем на ладовые последовательности. Их можно уподобить корневой системе. Лады напоминают ветви, на которых появляются цветы.

То, что мы называем мелодией, у греков понималось как гармония. Греческая гармония обуславливалась ладовым характером последовательности взаимосвязанных тонов. Эта взаимосвязь была, без сомнения, структурной (т. е. зависела от определённой последовательности интервалов), но также она подразумевала имманентность Основных тонов, даже если они не звучали фактически. Певцы раг в Индии обычно аккомпанируют себе на *тампуре* (4-х струнном инструменте), непрерывно извлекая низкий Основной тон раги и подмешивая к нему интервал по своему ощущению: октаву и/или квинту вверх. Подобным образом, в вокальной музыке ранней средневековой церкви (особенно в Византии) отдельным певцам, с низким басовым голосом, поручалось постоянное звучание Основного

тона лада. Эта практика привела к появлению basso continuo и даже музыкальной формы passacaglia.

Если лад подобен растению с ветвями, листьями и цветами, то корнем является один из семи Основных тонов, имплицитно производимый резонансом материального тела к нисходящей энергии творческого Звука. В человеческом смысле, лад является определённым ответом культуры-целого на особый момент или обстоятельства его коллективной жизни. Таким образом, существуют лады, глубоко связанные с жизненной необходимостью, диктуемой сменой времён года и празднествами сезонного или религиозного характера.

Типичный пример значения музыкальных ладов в христианской церкви можно найти у сирийского автора XIII н. э. Бар-Хебриуса. В своей книге «Этикон: природная причина ладов» он связывает восемь ладов сирийской церкви не только с природными элементами (холодный, горячий, влажный, сухой), но особенно, с ежегодной последовательностью семи празднеств, посвящённых существенным событиям мифической жизни Христа: Благовещение, Воскресение, Пятидесятница. (См. приложение III).

Со времён папы римского Григория Великого, постоянно возвышавшаяся в могуществе римская католическая церковь смогла очистить все древние лады от мистических элементов, унаследованных от гностической и ближневосточной традиций. Таким образом, была подготовлена окончательная трансформация ладов в тональную систему, известную нам как классическая до-мажорная гамма. Формализация музыки последовала за её диатонализацией; и особенно за нотацией. Это было неизбежным изменением под натиском, доминирующего в то время, вероисповедания германских племён и постепенно развивающегося индивидуализма. Прежние лады перестали звучать, и музыка потеряла виталистическую и психоактивную силу. Сложилась необходимость её восстановить на новом уровне психологического ответа, через полифоническое и гармоническое усложнение и драматический характер развития темы.

Мы обусловлены логикой этого развития и следуем тенденции рассматривать лады только как вариативно направленные последовательности нот и ин-

тервалов. Мы можем бережно восстанавливать и измерять их, но даже части лада, тем не менее, несут на себе психическое качество и сообщают эмоцию или внутреннее состояние. Если верить Ямвлиху и некоторым его поздним последователям, Пифагор преследовал явно не интеллектуальный, не абстрактный, подход к песням, их исполнением он был намерен заклинать, умиротворять и исцелять своих учеников. В Индии некоторые раги характеризуются экстраординарной психической и даже физической (влияющей на силы гравитации) энергией. Они могут значительно отличаться от того типа магической силы, традиционно высвобождаемой посредством сакральных мантр ведического происхождения, но они определённо обладают психодинамическим характером (см. приложение II).

Однако остаются сложные вопросы относительно формирования ладов. Какие взаимоотношения связывают их тоны; какие последовательности интервалов они воплощают? Большинство музыкологов считают, что лады — не что иное как различные последовательности простых интервалов (целого тона, полутона и, в энгармонических жанрах, четверти тона или чуть более), разделяющих греческий тетрахорд разными способами. Они основывают свой ответ на текстах IV века до н. э. и, в основном, на более поздних текстах Александрии и Рима. И всё же, совсем в небольшом числе эти тексты сохранились полностью; и не все из них поддаются детальной расшифровке. Многие из них созданы во времена социально-политических переворотов, после которых музыканты теряли полноту значения древних практик. Согласно Кэтлин Шлезингер, с другой стороны, древнегреческие *tropos* были просто фрагментами восходящего гармонического ряда с началом на одном из семи уровней; каждое начало называлось ***архе*** лада.

Таким образом, не существует по-настоящему убедительных ответов на эти вопросы. И всё же, мне кажется очевидным, что самые ранние лады, возможно, были чем-то бо́льшим, чем просто комбинацией четырёх или пяти нисходящих тетрахордов с набором интервалов. Они были сложными средствами, с помощью которых некоторые племена и культурные группы (дорийцы, лидийцы, ионийцы, фригийцы и т. д.) интонировали свои сакрально-магические гимны под аккомпанемент простых инструментов (подобных пяти- или семиструнной лире), поддерживая или дублируя голоса. Дорийцы могли быть основной и последней группой,

вторгшейся в Грецию с северных горных долин, но они, без сомнения, смешались с более ранними её обитателями — возможно, с колонистами прежней критской культуры. Позже, дорийцы сами колонизировали острова Эгейского моря (например, о. Самос, где родился Пифагор) и прибрежные регионы малой Азии и южной Италии.

Весь этот долгий период орфические мистерии должны были оказывать важное влияние на архаическую греческую музыку, и если следовать эзотерической традиции, Орфей пришёл (через Халдею и Фракию) из Индии, где, как полагает большинство историков, он родился. Самый древний сирийский город, Урфа, возможно, носил имя Орфея до времён эллинизации, а брахманическая традиция его именует Арджуной, великим учеником Кришны, который после смерти своего Божественного Учителя, отправился на запад. В любом случае, через процесс консолидации, которому мог послужить путь трансформации григорианского распева — доминантного фактора в развитии средневековой церковной музыки, — диатонический дорийский лад стал рассматриваться как основание благородного и чистого вида музыки.

Остаётся не совсем понятным — насколько сильным было влияние математических понятий и соответствующих измерений, сделанных Пифагором и его учениками. По-прежнему не приносит пользы фрагментарное знание, умело собираемое историками и музыкологами по кусочкам, и оно не может стать решающим или окончательным, поскольку исключительно технические данные не могут составить основание для понимания развития **музыкального сознания** народа, принадлежащего определённой культуре. Во времена переходного периода это развитие не может быть легко отслежено, поскольку оно принимает, как технически-экспериментальные, так и философско-культурные формы, и эти два уровня находят согласование, как правило, много позже.

Такая ситуация сложилась в течение тринадцатого, четырнадцатого и пятнадцатого веков в Европе, и внешне похожая (хотя иная по сути) ситуация, предположительно, развивалась в шестом и в начале пятого веков до н. э. В Европе, испытывающей кризисный переход от единства средневековой католической культуры (создавшей готический кафедральный собор) к разделению националь-

ных государств, пребывающих в постоянном конфликте, музыка также пережила радикальную трансформацию из-за вторжения народного духа, развития идей гуманизма и новой страсти к объективному и свободному исследованию. Новая музыка зарождалась в течение этих веков. Была установлена особая европейская система, называемая тональностью. Это явилось результатом удовлетворения потребности постоянно растущего плюралистического духа европейской культуры, что, в конце концов, привело к индивидуализму, в его наиболее экстремальных формах, затем к демократии.

Тональность является европейской системой. Она распространилась по всему миру так же успешно, как тиражировалась (вообще) западная цивилизация и её материалистические технологии. Она является логическим продуктом опространствования музыки через точную и визуально определённую систему нотной записи и, разумеется, через полифонию. Полифония — это триумф множественности над Единым. Плюрализация (и следовательно усложнение) привели к возрастающему значению инструментальной музыки и использованию человеческого голоса в качестве инструмента. Это также привело к развитию аккордов и вертикальных гармонических взаимоотношений — развитию, которое объясняет истинное значение и цель понятия **тональность.**

Глава 9. Европейский дух в музыке: плюрализм, тональность и равная темперация

Часть первая

Культура является организованной системой разных видов деятельности, имеющих определённый тип коллективного сознания. Она оперирует на основе системы коммуникации через язык и жесты. Язык разделяется на две сферы: речь и музыку. Слова имеют конкретное практическое значение и применяются прежде всего к физической и социальной деятельности в каждодневной жизни, но они также несут силу передачи энергии, уверенности и мотивации. Слова являются вокальными тонами, которые благодаря своему качеству, высоте и напряжённости могут достигать магических и контагиозных психических и эмоциональных результатов. Когда движения от тона к тону кодифицированы и сознательно использованы в пределах символической системы взглядов, развивается *язык музыки*.

Музыка, как культурный фактор, является средством, при помощи которого укрепляется, поддерживается и периодически оживляется базовое единство коллективного психизма народа (особенно в примитивных обществах или в особых группах внутри более сложных культур). В этой функции музыка обычно сплетается с ритуалами и коллективно исполняемыми жестами (включая возгласы и аплодисменты). В древних обществах эти ритуалы приобретают сакрально-магический, а позже религиозный характер. В современных обществах ритуалы приобрели профанную, социальную, или экономическую, природу. И тем не менее, ежедневно, в одно и то же время, человек покидает дом, чтобы добраться до своей работы, потом выполняется сама поездка на работу, учитывается ритм театральных сезонов и спортивных чемпионатов, и даже способ регулярного просмотра телепрограмм, — всё это для психики является тем же, чем были ритуалы для древних обществ. Первый рок-фестиваль в Вудстоке, в 1969 году, объединивший тысячи людей в групповом психическом чувствовании, продемонстрировал при-

надлежащую музыке силу: формировать и поддерживать *особое* состояние сознания.

Тональность, в прямом значении термина, является продуктом европейского общества. Рождение, развитие и частичный распад тональности близко связан с границей изменений в коллективном психизме европейской культуры (и с распространением этого на другие континенты). Со временем, внешние воздействия повлияли на характер этой тональной системы, но понятие тональности остаётся базовым в музыкальном образовании, и ощущение тональности всё ещё достаточно сильно укоренено в коллективном психизме людей, чьи религиозные символы, социально-политические мифы и ежедневный образ жизни прямо проистекают из убеждений и институтов европейской культуры, независимо от национальной и классовой принадлежности. Тональность является европейским духом, выразившим себя в самой разной музыке (даже в негритянском спиричуелсе, выносившим в себе (и родившим) джаз в условиях жизни современных городов, то есть под гнётом тяжёлого труда), как результат беспрестанного европейского движения к экспансии, завоеванию и христианскому мессианству.

Этот европейский дух вместе с его североамериканской модификацией стремится к универсализации, в попытке отказаться от привязанности к определённым условиям, местности или расе. Он жаждет превзойти все ограничения, включая биологические и культурные. И всё же, коренная сила биологических и культурных ограничений в массовом сознании западных людей остаётся значительной, и результатом этого является состояние неисчезающего напряжения и конфликта. Это конфликт между цивилизацией (движением к универсализации и квазиабсолютной трансценденции) и культурой.[1] Цивилизация требует плюралистической философии и образа жизни, в то время как культура является монистической по существу.

В своём древнем и изначальном аспекте, культура составляет единообразное органическое целое, поддерживаемое гомогенным психизмом. Во всех основных решениях и сущностных формах существования настоящее культурное сообщество действует *как одно*. Оно поёт одним голосом. Музыка этого голоса монофонична, и певцы инстинктивно чувствуют взаимоотношения между тонами еди-

ной линии. Эти взаимоотношения имеют сакрально-магический характер, укоренённый не в интеллекте (основанном на дуальности), а в отражающей единство жизненной силе, действующей во всех живых организмах.

С другой стороны, цивилизация базируется на разнообразии и множественности. Она представляет собой движение к состоянию единства в будущем. Музыка цивилизации гетерофонична[*]; и когда она складывается из множества голосов, она становится полифоничной. Люди не поют больше в одиночку. Каждый из многих голосов теоретически имеет «право» быть самим собой, проявляться как доминирующий. Это положение предполагает наличие напряжённости, порождаемой непрерывной центробежной направленностью. Какой-то фактор должен быть представлен центростремительной объединяющей силой — это тональность.

Тональность может рассматриваться как автократическое правление короля (тоники) и его премьер-министра (доминанты, пятой ступени от тоники). Но это также и власть бюрократии, измеряющей и навязывающей точную **дистанцию** между всеми факторами в целом. Тональность является системой, посредством которой свойственный обществу плюрализм, содержится в рамках определённой оперативной структуры. Её манифестация происходит не столько в мелодической последовательности, сколько в гармонии аккордов. Определённая последовательность аккордов снизу и (через их обертоны) вокруг мелодической последовательности тонов, обеспечивает ощущение единства. Каждый мелодический тон несёт на себе отождествляющий признак, ясно дающий знать чему он принадлежит, не столько по отношению к тонике, сколько в смысле своего места и функции в тональной бюрократии.

Это плата за приобретённые идеалы универсализма. В маленьком гомогенном племени или сообществе каждый его член родовым образом соотносится с другим его членом и полностью осознаёт это. Там, где цивилизация подавляет

---

[*]прим. пер.: гетерофоничный – украшательный (вспомогательный) тип многоголосья.

культуру, единство скрыто присутствует в ограниченных рамках и исключительности культуры. Множественность и различия являются очевидной реальностью; принцип, который делает возможной гармонизацию этих различий, должен действовать во всём обществе — вверх и вниз по шкале. Он должен быть приспособлен для столкновения с любой ситуацией, для «транспонирования» в любое место. Он универсален, но должен быть соотнесён со многими единицами. Ему требуется составная сила аккордов для достижения этой цели.

Другими словами, в нашей плюралистической европейской музыке, инстинктивная психическая сила интеграции, присутствовавшая некогда в последовательностях тонов, была замещена гармонизирующим влиянием аккордов, ясно устанавливающих тональность, к которой принадлежат ноты мелодии. Гармонические последовательности аккордов заставляют слушателя ожидать определённого развития мелодии, в то же время, оставляя за собой некоторую возможность сюрприза, откладывания или упреждения. Отклик западного слушателя на западную же музыку — эстетический. Природа эстетического отклика и «удовольствия», которые мы получаем от искусства в целом и от музыки в частности, сложна для понимания. Существует несколько способов приближения к решению этой проблемы. Обсуждение одного из них предлагается сейчас, а другой будет обсуждаться в следующей главе.

Архаические народы реагировали на музыку не эстетически. Ощущения того, что мы привыкли называть мелодией, возможно, вообще не существовало в древней, доклассической, Греции или в Египте и Халдее третьего тысячелетия до н. э.. Музыкальный элемент в сакрально-магическом интонировании изначально служил цели усиления психической интенсивности используемых слов в мантрах и теургических заклинаниях или в рецитации сакральных текстов и поэм, повествующих о деяниях богов и героев. Особые модуляции и лады интонирования гимнов американских индейцев — в целительских ритуалах или других сакральных церемониях — сопровождались танцем, но это не были мелодии в традиционном, европейском понимании термина.

При записи этих гимнов посредством западной системы музыкальной нотации, они полностью теряют силу психизма, которая была их источником. Пере-

несённые в нотный стан, гимны становятся подобны чётким рентгеновским снимкам, на которых живая плоть только угадывается, но не видна. Даже при акустической записи на материальный носитель, гимны такого рода сразу теряют психоактивность, поскольку то, что отделено от жизни культуры-целого, не может сохранять психическую силу, в отрыве от энергий места и окружающей среды, где оно существует для выполнения своей органической функции. Это применимо также к колыбельным, рабочим и любовным песням, которые являются неотъемлемыми частями жизненного ритуала культуры. Существует очевидное сходство между всеми «рентгеновскими снимками» диатонически зафиксированных племенных гимнов и сакральных ритуалов, собранных со всего мира. Это сходство существует потому, что все люди принадлежат одному биологическому виду, который развивался в биосфере одной планеты.

Архаическая музыка действует на уровне психизма под контролем биологических сил и инстинктов. Однако биологические стимулы не эстетичны. И если сексуальные танцы, оперение птиц и окраска животных имеют для нас эстетическое значение, то это происходит оттого, что фокус нашего сознания был поднят на более абстрактный уровень психизма, на котором эстетические ценности оперируют уже как идеализированные формы, пропорции и цветовые взаимоотношения. Наш ум сводит жизненные процессы к числам и, осознаём мы это или нет, такая работа ума играет значительную роль в формировании наших эстетических чувств-реакций.

Древние греки поклонялись Красоте как идеальной пропорциональной форме, а в музыке — числовым взаимоотношениям между тонами. Они говорили о Благе в терминах умеренности и дружбы — это вовсе не подразумевало отрицания рабства — они прославляли как Истину новый способ рассмотрения существования с точки зрения точных и конкретных фактов вместо символов и мифов. (Но символы имеют много значений, в то время как факты только могут быть каталогизированы, классифицированы и запомнены, а затем обобщены в теории и системы). Для нас мелодия «красива», если её чётко пропорциональные шаги, согласно которым она развивается, удовлетворяют наше эстетическое чувство и дают нам удовольствие; и если они передают нам чувство слаженности и порядка

с точки зрения того, что наша культура понимает как «доброе» или гармоничное (читай: в терминах правил тональности, интонации и модуляции). Тоны мелодии являются «истинными», если они состоят в точных взаимоотношениях с предыдущими и последующими тонами, согласно стандарту высоты (диапазону) и правилу пропорций, предопределённому мажорной или минорной гаммой европейской культуры. Таким образом, мы не теряем ощущения слаженности и единства. Аккорды охватывают все относительно отдельные звуки сложных симфоний в рамках психической атмосферы тональности. Изменения тональности (модуляция) безопасны и предсказуемы за счёт многочисленных повторений, узнаваемых вариаций на предложенную тему и благодаря возникшим стандартам развития привычных музыкальных форм (фуг, рондо, сонат и т. д.). Эти произведения заканчиваются повторяющимся «совершенным аккордом», убеждающим нас, что мы можем идти с миром, поскольку порядок и цель в мире существуют.

Потребность в порядке фундаментальна в человеческом сознании. Но **вид** востребованного человеческим сознанием порядка зависит от его эволюционного уровня. Мы допустим серьёзную ошибку, если станем полагать, что ощущение порядка древних (да и вообще большинства не европейцев) было тем же самым, что и сложившееся, со времён ренессанса, на западе ощущение порядка. На протяжении нескольких веков западным людям нужен был такой тип музыкального порядка, который бы делал, если не очевидным, то весьма ясным тот факт, что множество клавиров наших классических или романтических музыкальных произведений составляют единое целое последовательной тональной структуры.

Герой книги «Анатомия болезни» Нормана Казинса, виолончелист Пабло Казальс, каждое утро должен был первым делом играть определённое произведение Баха.[2] Индийский брамин мог медитировать утром и пропевать гимн гаватри, однако значения гаватри и композиции Баха — сущностно различны для психики. Казинс также пишет о том, что Альберт Швейцер после изнурительного дня работы в госпитале (посреди джунглей), также находил, что проигрывание произведений Баха восстанавливает его силы и возвращает умиротворение души, даже несмотря на то, что пианино в его комнате, к сожалению, оставалось в ужасном состоянии. После второй мировой войны парижская молодёжь, сильно

пострадавшая от немецкой оккупации, тем не менее, собиралась в тёмных помещениях, чтобы послушать записи немецкого композитора — И.С.Баха.

Почему именно Бах? Возможно, потому что он более других европейских композиторов стал проводником тщательно интеллектуализированного ощущения формализованного порядка. В Бахе музыка классической эпохи (довольно бессмысленно называемая в наши дни — барокко), возможно, достигла своего наиболее характерного состояния. В этом состоянии она, безусловно, остаётся наполненной экстраординарной психической силой, и всё же, эта сила действует на уровне анимизма, на котором правит интеллект и его безличные рациональные процессы. Индивидуумы, страдающие от хаоса и эмоциональных страстей, стремятся испытать в музыке Баха то, что Юнг называл «символом вечного блаженства». Послание такого символа заключается в том, что в корне бытия существует порядок, смысл и совершенная форма, а фактические тоны не имеют значения; единственная вещь, достойная благородного переживания, это высшая связанность всего-со-всем.

Там, где плюрализм конфликтующих личностей доминирует над обществом, в котором сила культурной связанности и религиозной веры в единого Бога, тем не менее, остаётся сильным коллективизирующим фактором, музыка — мощный символ этого коллективного психизма — должна иметь вид объединяющего принципа, что и обеспечивает европейская тональность. Это должна быть сложная консолидация, учитывая многообразие взаимоотношений. Европейская диатоническая гамма, типичным образцом которой является до-мажорная гамма, это паттерн интервалов, представляющий земной план для интеграции энергий. (Так это описано некоторыми европейскими философами-мистиками, которые соотносили этот паттерн с биоэнергетической структурой человеческого тела). Он является также символом скрытой в человеческих существах способности к разрешению напряжения, порождаемого взаимоотношениями индивидуализированных элементов, причём таким образом, что в результате внешних и внутренних конфликтов, в конце концов, может возобладать единство.

Предваряя определение *атональности*, гарвардский музыкальный словарь предлагает нам следующее определение слова *тональность*:[3]

> Тональность является выражением основного принципа ослабления напряжения — определённого состояния, предполагающего «разрешение», т. е. возвращение к расслаблению, как возвращение к состоянию устойчивости. Гармонически, фундаментальным выражением тональности является взаимоотношение доминанта-тоника. Когда гармонические взаимоотношения композиции могут рассматриваться как проистекающие от фундаментального взаимоотношения, — отдалённо или близко, на протяжении долгого или короткого промежутка времени, — музыка называется тональной.

Ключевым понятием здесь является характер, приписываемый интервалу квинты, отношению 3:2, который мы уже обсуждали. Структура всей тональной шкалы опирается на пять интервалов, или видов взаимоотношений: октава — определяет целостность целого; квинта — органический фактор центробежной экспансии, присущий всем живым целым; кварта — стремится реинтегрировать центробежные элементы внутри органического целого; целый тон — строительный блок организма; и полутон — относится к циркуляции звуковой энергии, плавному развитию жизни, а также психическим чувствам (стремлениям, желаниям, страданию и эмоциональным травмам индивидуализированного сознания).

Эти пять видов взаимоотношений могут быть определены и использованы в своей основе разными способами: **монодическим, гетерофоническим, мелодическим, полифоническим** (в строгом смысле слова) **и гармонико-мелодическим** (последний относится к классическому европейскому виду тональности). Каждый вид представляет собой особый подход к проблеме психомузыкальной интеграции, и несколько слов могут скорее прояснить, нежели определить, основной характер этих видов. Новый вид музыкальной организации может ещё возникнуть через смешение систем (или отдельно от них), неуклонно нарастающее с 1900 года. В главах 10, 11, и 12 будут обсуждаться потенциальные возможности этого нового вида и сама природа человеческой потребности, которую он стремится удовлетворить.

Базовым принципом монодической интеграции является инстинктивное, а позже, магическое использование вокальных органов с целью интенсивной психоактивной коммуникации. Монодия начинается с того, что сегодня мы бы вос-

приняли как мантры. Её развитие связано с высвобождающей силу и вдохновляющей рецитацией сакральных текстов, эпических поэм и повествований. Вокальные тоны повышаются или понижаются согласно более или менее выверенным психическим, эмоциональным и драматическим паттернам. Возможно, во время такого периода музыкального развития не существует никакой абсолютной высоты, по крайней мере, в точно измеряемых единицах, но должен существовать коллективный вид частотной основы, допускающий модификации, связанные со сменой сезонов, временем суток или особыми ритуальными целями.

Вокальные гимны пропеваются в унисон (и в октавный интервал при совместном участии мужчин и женщин), а инструменты, особенно перкуссионные, часто присоединяются к этому пению, чтобы ритмически обозначить движение вокального паттерна, пробуждая природные и стихийные тоны. Инструментальные тоны строго следуют за вокальной монодией. Когда они начинают приобретать некоторую независимость, мы имеем дело с гетерофонической музыкой, в которой появляются зачатки мелодии.

Строго говоря, монодия — это не мелодия. Брахманское рецитирование вед, пропевание католической мессы священником или монашеское пение ритуально предписанных песнопений или молитв не касается мелодий, которые мы могли бы сравнить с ариями семнадцатого столетия, с «чистой» мелодией Моцарта или трогательным мотивом Чайковского, который, порой, можно принять за популярную песню.

В индийской музыке мы также видим разделение: древние гимны сакрально-магического характера с интервалами, предположительно, ставшими стандартизированными, такими как в древней граме, с одной стороны, и с другой — множество раг, появившихся в Индии только после начала христианской эры, когда буддизм подвергся растворению и возникло чрезвычайно праведное движение бхакти, центрированное на поклонении любви Кришны и Радхи.

Переход от монодии, фундаментально связанной с человеческим голосом и имеющей сакрально-магическую функцию, к мелодии профанного и фольклорного характера, может принимать разные формы в разных культурах. Гетерофония — термин, использованный Платоном в «Законах» для описания импровизационного типа полифонии, а именно, совместной разработки несколько модифицирован-

ной (или тщательно продуманной) версии одной мелодии двумя и более исполнителями, например, певцом и инструменталистом, вносящими дополнительные ноты или украшения к мелодии певца. В добавление к другим полифоническим формам, гетерофоническая обработка играет важную роль во многих жанрах примитивных фольклорных и не западных видов музыкального искусства (китайского, японского, яванского и т. д.).[4]

---

1 Для более полного обсуждения проблемы взаимодействия цивилизации и культуры, смотри мою книгу «Культура, кризис и творчество» (Wheaton, Ill.: Quest Books, 1977) и главу 12 этой книги.

2 New York: W.W. Norton, 1979.

3 Вилли Апель (Cainbridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1944 and 1969), второе издание, стр. 62.

4 В процитированной работе.

Часть вторая

В пятом веке до н. э. в Греции уже была разрушена традиционно тесная связь между поэзией и особым музыкальным интонированием, если верить Платону, не одобрявшему эту практику. Похожая ситуация развивалась в период двенадцатого и четырнадцатого веков в обращённой в христианство Европе (и возможно, не только в Европе), когда неортодоксальные переделки народных песен и традиционных церковных песнопений вызывали гнев римского папства.

Мелодическое развитие индийских раг, ещё проникнутых магическим, если не сакральным, характером, не означало использования того, что мы называем тональностью. Как мы уже видели, рага является ладом, в котором голос или, имитирующие выразительность голоса, инструменты (вина или саранги, а также, особенно в Японии, бамбуковая флейта) развивают ладовый материал относительно основного тона, непрерывно звучащего в тампуре. Рага не имеет интегрирующей полифонической структуры, но она может быть гетерофонической, поскольку инструменты, вступающие в непрерывно текущий мелодический поток, чаще всего имеют сложную перкуссионную поддержку.

Европа развивала систему тональности, поскольку плюрализм полифонической структуры, построенной определённым образом, требует этого. И поскольку новая полифония стремилась комбинировать народное с религиозным (скандинавские или кельтские фольклорные мелодии или арабско-суфийские, привезённые с востока в период крестовых походов, были комбинированы с тщательно диатонализированными и упрощёнными церковными *кантус планус* (*плавный распев*), появился и постепенно распространился новый тип музыкальной гаммы. Он стал действовать как тональная система, когда усложнение музыки барокко привело к растущей потребности в аккордах тональной гармонии, обеспечивающей не покидающим чувством единства. Эта гармоническая тональная система росла синхронно с централизующей властью национальных правителей, что объяснялось принципом их божественного права на тоталитарное владение королевством и всем, что в нём содержится. В музыке эта социокультурная тенденция переживалась как «божественное право» правления тоники при полном согласии

премьер-министра и министра финансов — доминанты и субдоминанты (пятой и четвёртой ступени от королевской тоники).

Три компонента диатонической гаммы — тоника, доминанта и субдоминанта — являются основанием гармонико-мелодической тональной системы. Они же были и основой пифагорейской гаммы, применение которой, по крайней мере в своём истоке, было скорее монодическим, нежели мелодическим. Мелодия приходит в музыку (мы так предполагаем), как популярный фольклорный элемент. Этот элемент имеет свою концентрированную притягательность в природном созвучии интервала терции — отношения между четвёртой и пятой гармониками гармонического ряда. С другой стороны, пифагорейская терция (C - E), очевидно, происходит от последовательности четырёх точных квинт (C, G, D, A, с появлением пятой - E), редуцированной до музыкального пространства октавы. Разница между пифагорейской терцией и натуральной (отношение 5:4) может быть сопоставима с разницей между, допустим, безличными отношениями монаха и монахини (или между двумя членами ашрама) и личностной любовью обычной пары — мужчины и женщины.

Пифагор выбрал только интервал квинты (3:2) для построения своей гаммы. Он использовал ближайший тип дифференциации от единства, или тождества (символ октавы), появляющийся во всё ещё докосмической сфере второй октавы гармонического ряда. Всё остальное должно происходить от квинты и последовательности квинт. Этот безличностный источник соответствовал очевидной попытке Пифагора установить космический канон пропорций, который и подразумевал его применение, как мы помним, только к монодической музыке. Но такой канон пропорций устарел, когда человеческие эмоции и драма личностных отношений стали искать своё музыкальное выражение в рамках развивающейся европейской культуры. Сфера личностных эмоций наполнена замешательством и смятением, беспокойством или неопределённостью, особенно когда она опалена огнём духовной неудовлетворённости и страсти к преодолению своих естественных состояний — даже человеческого состояния. Это дух Фауста, поселившийся в европейском человеке. Следовательно, культура должна построить строго ограниченные паттерны и структуры сдерживания, которые освящены религией и становят-

ся объединяющей силой в рамках коллективной души (psyche). Таким образом, в течение семнадцатого и восемнадцатого веков развивались строго централизованные, в политическом смысле, государства, а в музыке — укреплялась тональная система.

Для того чтобы действовать наиболее эффективно, тональность приняла форму гармонической системы, обеспечивающей порядок, направление и разрешение напряжения в «совершенном аккорде», мажорном трезвучие (C-E-G). Таким образом, божественная Троица — Отец, Сын и Дух Святой (в других религиях Святой Дух является божественной Матерью, Шакти, или Шекиной) — отражается в человеческом существе. Отношение «натуральной терции» порождает энергию любви, которая, хотя изначально и является сугубо человеческой в своём выражении, но может быть преобразована в *агапэ*, божественную любовь.

Этот интервал натуральной терции становился привычным для слуха в течение столетий крестовых походов. Его принятие наложилось на экстраординарное развитие идеализации женственности и спиритуализации любви в южной Франции. Не биологическое выражение любви — любовь утончённая — стала сильным мотивом духа рыцарства. Такая любовь была не ведома древнегреческой культуре, ибо «платоническая любовь» имела другое содержание и означала чистую и преданную дружбу. Средневековая Европа, однако, восславила рыцарский культ поклонения даме сердца. Она узнала также трагическую любовь Абеляра и Элоизы, Ланселота и Гвеневеры в мифе рыцарей круглого стола; поскольку это любовь личная, то когда она ведёт к биологическому союзу, она оборачивается асоциальностью и чрезвычайной трагедией, такой, как трагедия Тристана и Изольды или греха Амфорты в легенде о Парсифале.

Трагедии любви и разочарования также должны были найти своё поле для выражения в музыке. Они ассоциируются с минорным ладом, в котором первым понижением терции (C — E бемоль) провоцируется нисхождение энергии любви на физический уровень или глубокое чувство тщетности, немыслимой трагедии восхождения человеческой природы (по крайней мере, на текущей стадии развития человечества).

В греческой музыке основным паттерном содержания был нисходящий тетрахорд. В музыке постсредневековой Европы — ведомой плюралистическим стимулом физической экспансии и религиозно-эмоциональной трансценденции (символизируемой готическим собором — с его устремлёнными в небо сводами и шпилями) — основным паттерном явилось трезвучие, восходящая энергия которого, представлена восходящей квинтой. Совершенная система древней Греции включала в себя, по-существу, четыре нисходящих тетрахорда. В европейской музыке вертикальное расширение триадической конструкции привело к аккордовым *надстройкам* девятых, одиннадцатых, тринадцатых (и более) ступеней в музыке Дебюсси и Равеля. Это привело также к принципу модуляции от ключа к ключу, основанному на центробежном квинтовом интервале. Таким образом, постепенно, поле используемых в произведении звуковых вибраций расширилось до пространства, определённого семью последовательными октавами, которое, как мы уже видели, (почти) совпадает с последовательностью двенадцати квинт. Схема 3 делает это наглядным.

Последовательность семи октав и последовательность двенадцати квинт — обе являются (геометрическими) последовательностями равных интервалов, но последовательность октав включает в себя только целые числа, в то время как в последовательности квинт целыми числами являются только первые два. (Эти двенадцать квинт производят двенадцать нот нашей хроматической гаммы). Мы должны были бы дойти до очень больших чисел для того, чтобы найти такую последовательность двенадцати квинт, звуковые частоты которых измерялись бы целыми числами — то есть могли бы считаться частями гармонического ряда. На схеме 3 двенадцатый октавный звук, си-диез — H# (259,48), имеет более высокую вибрацию, за пределами седьмой октавы. Разница между ними (пифагорейская запятая) составляет около половины от четверти тона.

Это маленький, но всё же воспринимаемый нами интервал. Он символизирует центробежный, или фаустовский, характер квинтового интервала. На фортепианной клавиатуре, однако, H# и натуральное C являются одной нотой. Незнающий человек (нетренированное ухо) вряд ли в состоянии различить эти звуки, поскольку два с половиной столетия мы используем систему настройки фортепиано,

называемую равной темперацией. Наиболее известным сторонником этого новшества выступал Бах. Согласно этой системе каждая квинта последовательности чуть-чуть подрезана — на одну двенадцатую часть от запятой. Сам по себе, столь крохотный интервал не ощутим, но человек с тонким музыкальным слухом почувствует разницу между натуральной и темперированной квинтой.

В процессе темперации были искажены все интервалы, кроме октавы. Мы можем визуализировать этот процесс, уподобив последовательность двенадцати натуральных квинт спирали — геометрической фигуре. Равная темперация только редуцирует эту спираль до круга. Она перекраивает пределы музыкального поля, размеченного октавами, — каждая их которых разделена на двенадцать равноправных интервалов.

Это поле существенно отличается, по крайней мере с философской точки зрения, от объёма вибраций, покрываемого Совершенной Системой древней Греции. Последняя опиралась на диапазон человеческого голоса с вектором, направленным вниз. Это было естественным результатом глубокой связи и даже отождествления музыки и поэзии. Поэзия, считавшаяся ритмическим, магически творческим актом, использовала интонированные слова для пробуждения сакральных или героических действий, значение которых было существенно, для формирования и поддержания культуры-целого. Такая близкая связь монодической музыки со словами и ритуалом существовала в христианской Европе в течение раннего средневековья, но она имела скорее религиозный, нежели магический или теургический характер. С появлением полифонии и визуальной нотации музыка начала приобретать независимость. Она потребовала радикально нового значения, с учётом растущего распространения рукотворных инструментов — до тех пор, когда человеческий голос, сам по себе, не приобрёл характер мелодического инструмента.

Архаическая монодия имела нисходящий характер, поскольку отражала базовое сознание нисхождения духовной силы (воли и творческого воображения) в материю. Поскольку монодия, по сути, идентифицировалась со словами и именами, амплитуда возможных интонаций контролировалась возможностями человеческого голоса, которые в последующие культурные периоды были расширены

посредством особого обучения. В отличие от монодии, фольклорные и (позже в Европе) классические мелодии уже не обладали магическим характером. Они имели дело с выражением личных эмоций или были частями коллективных культурных празднеств, в частности, танцев.

Личность это резонанс человеческого тела (или в коллективном ощущении, тесно объединённой группы людей) на различные биологические и культурные изменения и воздействия. В некоторых культурах, например, в Индии, личность действует в тесной сонастройке с силами природы, с сезонными и суточными изменениями. В Европе социокультурный уровень сознания, подверженный сильному влиянию религии трансцендентности и потусторонности (other-worldliness), доминирует над природным биопсихическим уровнем, на котором, тем не менее, продолжает действовать и реагировать масса людей. Поскольку ограничивающий и централизующий идеал культуры-целого был оплодотворён беспокойным и центробежным духом цивилизации (побуждением Прометея или Фауста), поле музыкальных возможностей должно было быть расширено. Оно расширялось — как расширялась торговля, коммерция и путешествия, затрагивая отчасти провинционализм и этнический эксклюзивизм. И всё же, для того, чтобы не потеряться в центробежном персонализме ренессанса, музыка европейской, сплочённой по-прежнему, культуры, подвергнутая сильному воздействию церковной традиции (несмотря на возрастающий аналитический дух науки), просто обязана была подчёркивать связующую силу тональности.

Если тональность формально определяется как система, представленная в виде лестницы с неподвижно расположенными ступенями, а вся лестница может сдвигаться вверх и вниз, сохраняя свою структуру, то возникает техническая проблема определения высоты. Новый вид движения входит в поле музыки, и музыка окончательно привязывается к инструментам. Движение от одного тона к другому, которое являлось сутью мелодии, теряет первостепенное значение. Вместо этого центральным моментом становится перемещение тональной лестницы от одного «ключа» (или расположения лестницы) к другому. Этот новый тип движения называется модуляцией. До некоторой степени это могло быть известным в неевропейских музыкальных культурах, но никогда не имело такого особого и

динамического характера, какой приобрело в музыке Европы. С бетховенской концепции музыкальной идеи, то есть темы, нуждающейся в развитии множеством способов, и с вагнеровским понятием лейтмотива, ещё более увеличились возможности динамического эмоционального воздействия посредством перемещения фиксированного паттерна интервалов от одного ключа к другому.

Это модуляционное движение — транспонирование паттерна с одного частотного уровня на другой — сделало развитие системы равной темперации неизбежным, учитывая растущее усложнение мелодических и гармонических компонентов «музыкального произведения». С этих пор объективный организм и составляющие его клетки перемещаются в пределах культурно предопределённой «музыкальной формы».

При передвижении фиксированного паттерна интервалов, составляющих базовую до-мажорную гамму, вверх и вниз, ноты, которые не были частью оригинальной диатонической последовательности, требуют звучания там, где ступени лестницы наложились на музыкальное пространство. На скрипке можно извлекать эти новые ноты, но на фиксированной клавиатуре, с семью нотами в октаве, не окажется нужных для совмещения с лестницей нот. По этой-то причине на фортепианной клавиатуре под рукой чёрные и белые клавиши.

Когда мелодия транспонируется из до мажора в соль мажор (т. е. когда диатоническая гамма, начинавшаяся с C, теперь начинается с G — своей тоники), к первоначальным семи белым клавишам должна быть добавлена одна чёрная, F#. Каждая модуляция в следующий, более высокий ключ (тоника переносится на одну квинту выше) производит новый добавочный диез. Симметричный процесс модуляции в более низкий ключ требует технического использования бемолей вместо диезов, но на фортепианной клавиатуре фактически не может быть принципиального разделения диезов и бемолей. Теоретическое разделение двух понятий существует лишь в написанной партитуре, а исполнители на некоторых инструментах (без пресетных клавиш), реагируя на это, могут испытывать некоторое неудобство.

Таким образом, из-за вновь принятого вида музыкального движения, называемого модуляцией, и из-за возрастающей роли фортепиано и ему подобных инструментов с фиксированной клавиатурой, хроматическое деление октавы на двенадцать равных интервалов стало фундаментальной особенностью западной музыки. Выровненная последовательность октав и двенадцати квинт производят музыкальное пространство, разделённое на восемьдесят четыре равных интервала. Это стало material prima западной музыки на два с половиной века. Эта музыка распространилась по всему миру вместе с другими продуктами технологий и образцом индивидуалистического образа жизни в придачу. Как мы увидим более подробно в главе 11, фортепианная клавиатура стала необходима для того, чтобы представить весь мир используемых ныне музыкальных звуков. Она может считаться также символом социально-политической и этической организации свободных и равных (в идеале) индивидуумов — без какой-либо функциональной или родовой, религиозной или финансовой, идеологической или характерологической дифференциации, — то есть организации, называемой демократией.

Мы должны осознавать, однако, что в природе не существует равенства. Все единицы активности (молекулы, клетки, виды внутри биосферы) действуют на основе функциональной дифференциации. Не было равенства в аристократическом или феодальном обществе, в котором доминировали касты и классы. В современном обществе, демократическом, как и в социалистическом, равенство — лишь высокий идеал, но не факт.

Что тогда означает это понятие? На какие будущие возможности оно указывает? Вопрос имеет глубокое значение, как в музыкальном, так и в социально-политическом смысле, поскольку в сложной современной симфонии, требующей средств большого оркестра, музыкальная нота служит превосходным символом гражданина, действующего в рамках ещё более сложной, современной демократии. И нота, и гражданин, являются абстрактными единицами. Демократия городов Новой Англии до индустриальной революции, железных дорог и гражданской войны, ещё имела образующие единство религиозные и этические характеристики — характеристики тональности. Но современные мегаполисы, похожие на атональные конструкции а ля Шёнберг, под давлением полицейских сил и устойчи-

вых отрицательных эмоций от неразрешённых противоречий, схвачены тесными рамками давно устаревших форм квазитрадиционного поведения.

Если под тональностью мы подразумеваем лояльность тонике, то есть отдаём предпочтение тонике как тональному центру, с которым соотносится всё остальное, то понятие атональности (отсутствие тональности) может быть весьма значительным. Основным вопросом является качество взаимоотношений (степень лояльности) с тоникой или любым единичным тоном. В классической Европе такие взаимоотношения в музыке параллельны отношениям народа со своим королём, правление которого было религиозно санкционировано очень понятной идеей «божественного права». Если тональность означает божественное право тоники, то рост индивидуализма в романтическую эпоху был отражён в музыке постепенным разрушением тональности. Лист и Вагнер предстали мощными фигурами, стимулирующими этот процесс. Хроматизм, использованный этими композиторами, был не декоративен, как в баховской «Хроматической фантазии»; для материалистической эгоистичной буржуазии он явился скорее средством выражения трагизма асоциальной любви и стремления к труднодостижимому преодолению диктата биологически-культурных паттернов.[1]

Глубокая ошибка Шёнберга заключалась в его устойчивой убеждённости, что строгие правила и паттерны необходимы (с неизбежностью), чтобы восстановить отвергнутый тональный порядок. Это было подобно приходу тоталитаризма прямо на смену божественного права королей. Это означало замену преданности людей королю и религии — привязанностью к хорошо продуманному, вычисленному структурному порядку, навязанному аналитическим и формалистическим умом. Это означало замену коллективного культурного порядка искусственным правилом, избыточно продуманной (во многом благодаря модной тенденции) интеллектуальной системы. Психокультурной мотивацией шенберговского атонализма и его сложных манипуляций было разрушение Австро-венгерской империи. Его система могла быть связана с редукционизмом Фрейда; и психология Юнга не чужда ей на практике; а также, хотя и не слишком глубоко по духу, связана с неоклассицизмом. (К.Юнг, фактически, продвигал более свободный, более индивидуализированный и сознательный возврат к великой аристократической европей-

ской традиции, особенно в её эзотерическом аспекте — гностицизме и алхимии, которые приводили в восторг швейцарского психолога).

Венская школа музыки от Малера до Шенберга, Альбана Берга и Веберна является музыкальным выражением падения европейского духа в его германском аспекте, а в музыке Веберна — его почти полную атомизацию. Тем не менее, эти композиторы были всё ещё глубоко европейскими по духу, и к их музыке следует подходить (и исполнять её) в этом духе. То же самое верно и по отношению к Стравинскому, и шире — ко всей неоклассической и формалистической музыке. Однако в более современной авангардной музыке в самой основе содержится иная тенденция — воздействовать не только на внешнюю форму музыки и музыкальные взаимоотношения между нотами, но на **сознание**, ищущее выражения и коммуникации в музыкальной организации. Это революционная попытка найти новый ответ на вопрос: **для чего** существует музыка?

В прошлом европейская музыка давала на этот вопрос три последовательных ответа: религиозный средневековый ответ; барочный и классический ответ; и романтический, а позднее, экспрессионистический ответ. Но ответ, данный наиболее искренними и глубоко мотивированными авангардными музыкантами, имел, по-существу, неевропейский характер, и то же можно сказать, по крайней мере, о некоторых аспектах современной популярной музыки. Это музыка молодёжи, пылко, эмоционально, и притом напряжённо и беспорядочно, приобретающей жизненный опыт в процессе разобуславливания. Катализатором такого процесса стала восточная философия и практики, а также сознание, искажённое деструктурирующим воздействием психоделических препаратов.

Разобусловленность и деструктуризация указывают, однако, на включившийся процесс радикальной трансформации. То, что происходит в музыке сегодня — это более значимый процесс, чем тот, который трансформировал церковный *плавный распев* (cantus planus) в музыку пятнадцатого столетия, а затем, в музыку классической эпохи. То, что происходило около шести веков назад, было неотъемлемой частью развития европейской культуры. Сегодня многие явления очень серьёзно указывают на то, что эта культура и её продолжение в Америке (и где-либо) дезинтегрируются, и, возможно, в большей степени, чем это происхо-

дило при падении Римской империи 1500 лет назад. Более того, любая другая культура в мире также дезинтегрируется. Следовательно, новое планетарное нисхождение творческого духа может иметь место вскоре. Высвобождение «идей-семян» рано или поздно может радикально воодушевить новый вид музыкальной организации так же, как и социальной.

Основной целью этой книги является пробуждение возможности такого нового типа организации в музыке. Для того чтобы предвидеть потенциальное будущее, мы должны понимать, что было в прошлом, как оно развилось в настоящее, и куда ведёт динамизм социокультурных процессов. Если мы не понимаем происхождения музыки, в нашем уме не найдётся места и для возрождения музыкального сознания. Но понимание не должно для нас означать возвращение и имитацию ушедшего.

В то время как любой цикл начинается в единстве, заканчивается он в состоянии мультиединства. В музыке, это циклическое завершение может принимать сложные формы, как бы анонсированные большими оркестрами наших дней. Или, возможно, музыка приобретёт новую простоту, но не приведением к чуть проявленному монотону, а богатством оркестровых тонов, «конденсированных» в том, что я называю «плеромой звука». Предположительно, это потребует нового вида тона, производимого инструментом. Фортепиано и современные, всё ещё очень примитивные электронные инструменты, могут быть предшественниками такого пангармонического инструмента, в котором тоны всего музыкального пространства могут, по крайней мере, подразумеваться и, в конце концов, войти в фокус в своей всеобъемлющей полноте звуковой вибрации.

До того, как мы постараемся сформулировать философию музыки, определяющую подход к такому пангармоническому достижению, необходимо, насколько это возможно, более объективно исследовать: чем были и что означали различные аспекты музыкального авангарда с начала второй мировой войны.

1 Осознание того, что традиционный смысл тональных взаимоотношений должен быть, рано или поздно, превзойдён, пришло к Ференцу Листу в 1832 году, когда он развивал концепцию «ordre omnitonique» и сочинил «Прелюдию omnitonique», которая, к сожалению, исчезла, «хотя видели её в рукописи, в Лондоне в 1904 году» (См. «Лист», Элеонор Перении [Boston: Little, Brown and Company, 1974], стр.321).

Бела Барток уделял большое внимание «пан-тональности» (его термин), что я могу лично засвидетельствовать. В долгой приватной встрече, которую я имел с ним в середине 30-х годов в нью-йоркских апартаментах Бланш Уолтон (покровительницы Генри Коуэлла и группы «Новая музыка», к которой я, так или иначе, принадлежал), он много говорил о неограниченном типе тональности, которая может принять присутствие любой, без исключения, ноты, при условии, что музыкальная пьеса будет иметь опознаваемый центральный тон. Барток не мыслил такой центральный тон как основной, по-отношению к которому другие ноты могут быть обертонами. То, что он стремился передать, — он эту идею продемонстрировал на фортепиано, — так это то, что каждая возможная нота и тип звука должен быть позволителен до тех пор, пока он может быть ощущаем частью музыкального целого, в котором централизующая вибрация устанавливает характер композиции.

Глава 10. Музыка в процессе трансформации: авангард и процесс разобуславливания.

Часть первая

Достигая завершения своего цикла существования в качестве организованного целого, каждая культура переживает процесс дезинтеграции. Этот процесс может иметь различные формы в различных культурах-целых. Особенно сложную форму он принимает в западной культуре из-за динамического, плюралистического, противоречивого, но способного к трансформации характера западного сознания, постоянно ведомого стремлением к преображению самого себя и своего окружения. Беспримерные научные и технологические достижения западного мира радикально изменили социокультурную структуру, развитую в Европе и актуализированную, в предельном выражении, в США. Эти изменения могут быть интерпретированы, и как причины ускоренного процесса социокультурной дезинтеграции, и как необходимая прелюдия к глобальной организации, объединяющей все человеческие существа.

Процесс дезинтеграции происходит также и в музыке второй половины двадцатого столетия; и он также может быть необходимой фазой разобусловленности, изучения музыкальных подходов, радикально отличных от прежних, и даже слышания звуков другим способом. Такой процесс может требовать глубоких межкультурных контактов и способности к переживанию реальности новыми способами — возможно, через использование психоделических препаратов или неевропейских методов самотрансформации.

Независимо от того, понимать ли этот процесс как причину или как цель чего-либо, факт в том, что музыкальная культура, сформировавшаяся во время (и после) эпохи крестовых походов, с развитием полифонии и точной визуальной нотации (её расцвет выпал на период с начала XVIII по конец XIX веков), была всё же сметена со своих оснований. Её базовая структура — тональная система и все

её производные — были выкорчеваны, фрагментированы и лишены своего сущностного характера; а коллективный психизм, вселявший душу в сложные музыкальные формы, принятые в Европе и Америке, потерял свою витальность, свою устойчивость и большую часть духовного значения. То, что когда-то было культурно значимой музыкой, было популяризировано через аудиозаписи и радиотелевещание концертных исполнений; а за популяризацией следует вульгаризация. Вездесущее присутствие музыкального фона в деловых и медицинских учреждениях, на заводах, в самолётах и, разумеется, дома, когда люди собираются на вечеринку или дети всего-навсего делают домашнее задание. Всё это безвкусно сентиментализирует мелодии, глубоко волновавшие совсем недавно, — это некий музыкальный коррелят оптовому трафику наркотиков, влияющему на коллективное сознание в целом. Теперь этому есть место не только в наших современных городах, наполненных хаосом и жестокостью, но с тем же успехом бытует и в домах сельских жителей, недавно живших простой жизнью, приспособленной к ритмам природы и сезонной деятельности, — вокруг людей, для которых тишина была из рода в род чтимым основанием для их внутреннего развития.

Для понимания и выявления объективной формулировки значения такого явления как смятение и дезинтеграция всех культур мира, существенно осознание, что культура по самой своей природе — процесс аристократический. В течение каждой фазы своего развития определённый класс или тип человеческих существ поддерживает то, что является «лучшим» (**aristos**), чтобы выполнить требование текущей фазы. Истинным аристократом является не индивидуум, а представитель, агент культуры. В одни времена «лучшее» может относиться к физической силе, выносливости, сочетанию мускульной силы и коварного ума; в другие времена, требующие обеспечить устойчивость, лучшее сказывается в интеллектуальной и организационной способности устанавливать и поддерживать религиозные и социокультурные институты. В совсем другие времена, превосходный торговый инстинкт вкупе со страстным стремлением к материальным богатствам и социально-политической власти маркирует «лучших» людей общества, состоятельную буржуазию и капиталистов.

Функцией художника — а в музыке это композитор — является прославление лучшего и самовозвеличивание своей персоны приобщением к наилучшему социальному классу своего времени, аристократии. Однако наступает время, когда аристократия более не может эффективно действовать как группа представителей, или посредников, от культуры. Связующая сила символов, мифов и институтов, которая давала обществу культурную структуру и прочность, не является более функционально эффективной. Интегрирующий культуру коллективный психизм становится фрагментарным. Начинается процесс индивидуализации. Поначалу он действует в пределах аристократии, не лишая индивидуализирующуюся личность (его или её) функции, органично подключённой к социальной группе как её единица. Рано или поздно индивидуум освобождает себя не только от связывающей его приверженности к традиции группы, но и перестаёт чувствовать себя представителем этой культуры, теряя заинтересованность в её сохранении в любой, даже и в изменённой, модернизированной форме.

Таков процесс декультуризации, а в случае индивидуумов западного мира, процесс деевропеизации или девестернизации. В конце концов, он достигает стадии, на которой индивидуум чувствует потребность жить и действовать не просто в свободе от культурных оснований и коллективного психизма общества или класса, но **против** них. Марксистские пролетарии или интеллектуалы американского нового левого фронта могут занимать позицию «анти искусства» и отрицать любую законность того, что они осуждают как проявление или прославление буржуазной ментальности. С другой стороны, есть художники (живописцы, писатели, драматурги, композиторы), которые используют искусство как рупор, возвещающий обществу о стремлениях, страданиях и «потребностях народа», служа таким образом массам, как раньше художники служили церкви, дворянству или богатой буржуазии и капиталистам. Во всяком случае, некоторые академически обученные композиторы жертвуют свою энергию и талант для сочинения пролетарской музыки, музыки поднимающей людей к политическим действиям или, во всяком случае, развивающей в них новый коллективный психизм — чувство принадлежности к мировому сообществу трудящихся.

Более индивидуальные, духовно ориентированные художники, обычно не относят себя к какому-либо социальному классу и ценят свою несвязанность с коллективными паттернами. Такие современные художники, как правило, ищут средства выражения своего собственного психологического опыта или состояния. Основные мотивы для самовыражения через музыку, тем не менее, варьируются в зависимости от темперамента, условий рождения, раннего опыта сочинительства; в зависимости от образовательных институтов, которые они могли или желали посещать; от их возможности участвовать в групповом опыте, путешествовать в Азию, прослушивать восточные музыкальные произведения и тестировать фактические результаты своей интуиции или интеллектуальных теорий.

Из великого многообразия тенденций современной музыки могут быть выделены три категории. Наиболее плодовитой и наиболее исполняемой является популярная музыка, которая может быть разделена на фольклорную музыку — то есть связанную с жизнью небольших, возможно, отдалённых сообществ, близких к земле, — и огромный спектр «городской музыки», наиболее известные и типичные формы которой: джаз, рок-н-ролл и песни социального протеста. Последние были чрезвычайно эффективны в возбуждении восставшей молодёжи многих стран и придавали им чувство коллективного единства и причастности к общемировому процессу социального и психологического преображения. В прошлом популярная музыка имела сильное воздействие на определённые аспекты второй категории музыки.

Вторая категория это, так называемая, «мейнстрим музыка» западного мира, музыка концертных залов, хотя концертные выступления перед живой аудиторией могут замещаться исполнениями в звукозаписывающих студиях. Это позволяет вовлечь более разрозненную аудиторию, менее ориентированную на моду, не столь богатую и менее сознательную, чем аудитория дорогостоящих концертов. Эта музыка сильно перегружена «репертуаром» — произведениями «великих мастеров» отдалённого или недавнего прошлого. Но она также глубоко трансформируется попыткой композиторов реагировать на давление социокультурных и психических изменений, движимых либо их личным желанием показать

новизну и технические возможности, либо надличностными силами коллективного обновления.

Третьей категорией является авангардная музыка — термин, включающий в себя великое множество направлений. Исследовать всё многообразие проявлений музыки авангарда здесь невозможно, и это было бы преждевременно, не поняв, во что они разовьются. Тем не менее, некоторые характерные её особенности существуют, и далее последует их обсуждение и выводы. Ниже я попытаюсь показать: какой вклад, по моему мнению, внесли композиторы мейнстрима, возводя свою музыку в особый ранг ожидаемой «музыки будущего».

Часть вторая

Характерные элементы в музыке авангарда

Наиболее значительным мотивом авангардных музыкантов является глубокое желание отречься от убеждений и самого образа жизни своего семейного и социального окружения и такой ценой приобрести возможность вести поиск радикально иных условий существования, опыта, моделей самовыражения. Менее конструктивным мотивом может быть стремление следовать новой музыкальной моде в надежде на развитие творческой оригинальности, которая может стать билетом на вход в Обетованную Землю грантов, комиссионных вознаграждений за публичные представления и неплохих иностранных стипендий.

Отход от традиционных способов поведения, чувствования и мышления начинается с совершения действий, отвергаемых семьёй и обществом в силу того, что все вокруг это считают вредным, опасным или аморальным. Бунтарь верит, что такие действия дают опыт, отличный от принятого в семье, религии и уважаемом обществе — опыт, который, как полагают мятежники, поможет им «найти себя». Молодёжь в поиске «освобождения» всегда стремится к сексуальной жизни, считающейся в обществе неполезной или (особенно для девушек) опрометчивой и опасной. Использование интоксикантов и наркотиков также (по крайней мере, со времён романтической эпохи) является «выходом», путём для переживания не только новых состояний — очаровывающих, волнующе асоциальных и нереальных — но, кажется, и ощущения нерелевантности традиционной шкалы ценностей, налагаемой на чувствования и опыт. Так, за фасадом рационалистической исключительности обнаруживается удушающая ограниченность утверждённых правил. В 60-ые годы восставшая молодёжь из либеральных (и духовно опустошённых) благополучных семей, как и неудовлетворённые, неугомонные, и часто невротичные, интеллектуалы использовали мескалин, пейот, ЛСД и другие психоделические вещества — в ответ на давление индустриального и электронно-урбанистического общества.

Это психоделическое движение стремительно распространилось по всему миру. Оно породило поразительное, прекрасное в своей наивности явление — «детей цветов» и антикультуру хиппи; а также оно стало важным фактором в развитии авангардной музыки. Все авангардные музыканты сегодня, как мне кажется, имели некоторый опыт применения психоделических наркотиков. Этот опыт имеет разобуславливающий эффект. Он позволяет сознанию музыканта испытать звук — и увидеть цвет — в новом, изумляющем виде; их ощущение музыки становится деевропеизированным и до определённой степени декультуризированным, то есть свободным от ограничений, которые любая культура накладывает на переживание реальности.

Такая свобода смущает, даже приводит в тупик. В ответ на это ум и психика ищут новые ограничения, радикально отличающиеся от тех, которые предлагает родная культура и социально-религиозный бакграунд. Этот поиск легко удовлетворяется посредством личных контактов с носителями восточной культуры. Такая возможность появилась после второй мировой войны, а также с распространением движений и сект, основанных на учениях йоги и индуизма, суфизма и дзен. Влияние азиатских идей и практик — не только в смысле их подходов к искусству, но также и в смысле общих, ассимилированных молодыми музыкантами понятий и собранного личного опыта — стало вторым влиянием на музыку авангарда, наиболее важным. Большинство авангардных композиторов, по крайней мере в какой-то период, были связаны с азиатскими гуру или учителями, считая себя их последователями.

Воистину, сколько существует видов наркотиков — некоторые из них являются лишь телесными стимуляторами, не изменяющими состояния сознания, но ослабляющими личное эго и связанные с ним защитные механизмы, выстроенные культурой, — столько существует и видов гуру и самопровозглашённых духовных учителей. Большое количество западной молодёжи, привлечённой, по-видимому, всеохватывающим масштабом восточной философии — с её различными уровнями сознания и реальности, — очаровано описаниями или личным свидетельствованием необыкновенных возможностей известных гуру. Молодые люди упустили из вида дифференциацию и объективный исторический подход к тому, что было им

представлено. Они не смогли осознать, что учения гуру, даже в модифицированном для западного потребления виде, являются таким же продуктом ментальности определённой культуры и психизма (и даже психологического темперамента их носителей), как и учения католической школы, фундаменталистского протестантского колледжа, иудейского или исламского университета. Разница понятий, символов, слов, практик и обучения указывает на различия во многих областях: культуры, семейного окружения, образования и социальных условий, а также биологических и психических реакций.

Когда в уважающей традицию семье молодой брахман начинает практиковать интенсивную йогу и заниматься медитацией, он (и гораздо реже она) находится под прямым контролем. Более того, в детстве подготовка молодого человека к практике совершенно отличается от той, что получает мальчик или девочка обеспеченной американской семьи среднего класса — с весьма умеренной религиозностью, но большой степенью вседозволенности и немалым давлением межличностных взаимоотношений. Всё это ежедневно подпитывается смакованием сентиментальности или жестокости по телевидению и в кино. В обучении музыке верно то же самое: религиозный, культурный и звуковой бакграунд молодого индуса сильно отличается от бакграунда молодого американца, растущего среди беспрерывного шума, напряжённости внезапных изменений настроения и жизненного опыта в громадах американских городов.

Западные люди могут быть пресыщены окружающей стимуляцией и, что вполне понятно, стремятся от неё сбежать. Однако, сознание, восстающее против, пытающееся избежать участи провести годы в специфических условиях жизни — в корне отличается от сознания, принимающего именно эти условия безоговорочно. Сознание, которое принимает условия жизни культуры, его сформировавшей, принимает также и тот тип музыкальной коммуникации, который тесно связан с особыми обстоятельствами, в которых эта культура созрела, и благодаря которым она сложилась определённым образом. В музыке, даже более чем в других эстетических проявлениях культуры, такие обстоятельства — это качество коллективного психизма, которое делает коммуникацию устойчиво возможной. Техника и средства извлечения и организации звуков имеют лишь второстепен-

ное значение. Коллективный психизм — это только посредник, через которого музыка может передавать свои сообщения; а музыкальная коммуникация значительно отличается от акустического удовольствия прослушивания незнакомых звуков. Новые звуки могут быть интересны и приятны, могут щекотать ухо, аудиальный центр мозга и (через него) ум; но не следует принимать притягательность экзотического удовольствия за способность психической реакции на тоновую коммуникацию, несущую сообщение — «семя» для трансформации.

Первой фазой процесса трансформации является разотождествление. Психоделические препараты разобуславливают; резонирование мифам, символам и словарю культуры, отличной от той, что сформировала сознание — тоже разобуславливает. Но оба типа разотождествления могут быть одинаково опасны. Психоделики могут расстроить рассудок человека, открывая простор неподготовленного и незащищённого сознания для невозможных к ассимилированию, пугающих вторжений; и немало «хождений в Индию» - где контакты с несколькими разными святыми сильно запутывали и порождали завихрения энергетики в психике, частично уже оторванной от своих корней, - заканчивались жёсткой негативной реакцией (подсознания), обязательно ведущей к возврату к самым узким формам нашего коллективного и традиционного психизма.

Психизм не является духовностью. Духовность пребывает вне культуры, но в то же время, культура ей пронизывается. Для того чтобы стать основателем новой культуры, надо выйти за пределы культуры **любой** — восточной или западной. Цель состоит не в том, чтобы объединить восток и запад, а в том, чтобы за пределами психизма культур востока и запада, севера и юга, достичь того сакрального места, где постоянно высвобождается новый, и всё более всеобъемлющий, аспект архетипа Человека. И когда он высвобождается, все древние структуры разрушаются, поскольку растворяется воодушевляющий их психизм.

Это **не** означает, что восточная музыка не имеет ценности или значения для западных музыкантов. В её изучении и применении должно быть ментальное, а также психическое разотождествление. Ум должен беспрерывно сомневаться в законности того, что его культура сделала само собой разумеющимся — будь то исторический факт или метод исследования, интерпретация или композиция; и он

должен также позитивно настраивать себя на универсальные принципы организации, через энергию которых, дух и материя могут достичь состояния поляризованной гармонии.

Этот подход позитивной ментальной настройки будет обсуждаться в следующей главе. Я кратко упомянул его здесь, поскольку основным вопросом, которым, в конечном счёте, должно задаться разобусловленное (или разобуславливающееся) сознание, следующий: на какие универсальные принципы оно может настраиваться? Множество авангардных музыкантов пытаются ответить на этот вопрос, возвращаясь к тому, что звук они считают природной особенностью, которую акустики и философы относят к гармонической структуре биологических организмов и материальных образований. Однако термины **природа**, **гармония** и **гармонический**, могут определяться разными способами. Является ли гармония на уровне ума и Человека — в архетипическом смысле этих понятий — тем же, чем является гармония природы на уровне жизни?

Поколение, выражавшее себя множеством экспериментов авангардной музыки, манифестировало своё стремление вернуться к природе и простоте. Но простота может быть дистиллятом того, что некогда было сложностью; или она может быть бегством от сложностей к наивности детской игры, или признаком истощения ума, фрустрированного своим собственным беспокойством. Природа, к которой можно вернуться, есть лишь природа земной биосферы, инстинктивная биопсихическая природа, которая в лучшем случае, может лишь отражать эфемерные образы изначального состояния единства — до начала дифференциации. Религиозные философы, однако, постулируют более высокую, всеохватывающую божественную Природу, которая с метафизической точки зрения является чистым, необусловленным движением. Одной из характеристик этого повсеместного и бесконечного движения является его беспрерывный, циклический, самостимулирующийся и непредвзятый отклик на дисгармонию — то есть на любую **потребность**.

В музыке — желание простоты и стремление возвращения к жизни, поддерживаемой и вдохновляемой опытом изначальных природных энергий, приняли форму «минималистской музыки». Эта музыка характеризуется постоянным по-

вторением простых последовательностей звуков, связанных гармоническими взаимоотношениями. В своей превосходной книге «Через музыку к себе» немецкий композитор Питер Михаэль Хамель, который сам находился под глубоким влиянием контактов с индийскими гуру и музыкантами, говорит о минималистской музыке следующим образом:[1]

> Главной характеристикой **минималистской музыки** является повторение коротких мотивов, которые изменяются почти незаметно и варьируются минимально. Музыка переводится в состояние постоянной регенерации так, чтобы «продолжающиеся, переливающиеся звуковые эффекты видоизменялись без смены их субстанции» (Дитер Шнебель). Через последовательное наложение минутных фигур, или через поддержание не более, чем одной ноты, с извлечением её обертонов, различие между движимыми недвижимым плавно стирается синхронностью своего рода. Всё продолжается так, как если принцип повторения не имел бы другой цели, кроме той, чтобы загипнотизировать слушателя. При первом прослушивании такая музыка кажется «примитивной» и монотонной; и всё же, как только человеку удаётся к ней адаптироваться, становится возможным глубокое самопогружение (self-experience).
>
> Не самыми незначительными предшественниками этих бесконечных повторений, периодических формул и пролонгированных звучаний, является индийская музыка, африканские ритмические рисунки и музыка гамелан. Отцами-основателями этой новой музыки в ранние 60-ые были американцы Терри Рили, Ла Монте Янг и Стив Райх, которые до сих пор являются наиболее значимыми представителями этого движения, вместе с Филом Глассом, Робертом Мораном и Фредериком Ржевским. Наиболее известным и плодовитым из них, без сомнения, является Терри Рили, повлиявший на музыкантов всех направлений. (Стр. 142-43)

Комментируя произведения и идеи Ла Монте Янга, мистер Хамель пишет:

Пьесы Ля Монте Янга всегда состоят из удлинённых интервалов и аккордов. Отдельные ноты выводятся из натурального гармонического ряда, и Ля Монт описывает их как «интегральное многообразие» общего основного тона. Исполнители и певцы (индивидуумы) заранее решают, какие из выбранных обертонов будут использоваться, и какие комбинации возможны. «Через укрепление интегральных частотных пропорций получается богатая текстура обертонов, басовых звуков, дифференциалов и других комбинаций обертонов, которые дают исполнителю шанс достичь чрезвычайно точной интонации». (Стр.147-48)

Метафизическая и мистическая направленность, подчёркиваемая минималистской музыкой, может быть показана двумя следующими цитатами: первая относится к тому, как Ля Монт представлял исполнение своей музыки, вторая касается цели Фила Гласса в сочинительстве.

Пьеса «Черепаха, её мечты и путешествия», с которой Янг и его группа «Театр вечной музыки» в 1964 году начинали, имела место в «Доме мечты», специально задуманном для этого представления. В других пьесах Ля Монт зажигал открытый огонь, позволял бабочкам порхать вокруг аудитории или раздавал маленькие записочки, на которых ничего не было написано, кроме квинты со знаком фермато над ней; или со словами — «начерти прямую линию и следуй в её направлении.

Звуки, которые впервые произвели глубокое впечатление на Янга, это шелест непрерывного, слегка изменяющегося дуновения ветра, гудение насекомых, эхо в долинах, озёрах и равнинах. Во введении он пишет:

... и в жизни «Черепахи» присутствует первичный гудёж*. Гудение продолжается без начала и конца, но время от времени усиливается до тех пор, пока не найдёт отклик и не наполнит непрерывным

---

*прим. перев.: одно из значений drone — звук басовой трубки волынки

звуком «Дом мечты», где живут и не останавливают свою музыкальную практику многочисленные музыканты и студенты. Такие дома помогут нам производить музыку, которая через год, десять, сотню и более лет непрерывного звучания сможет стать не только живущим организмом, со своим собственным образом жизни и традициями, но сможет приобрести способность продолжаться за счёт своей собственной энергии. Эта музыка сможет беспрепятственно звучать тысячи лет — не прекращаясь.

Помимо Стива Райха, Фил Гласс был тем человеком, который, двигаясь собственным путём, далеко продвинул развитие техники постоянного повторения на клавишных инструментах. Полное исполнение его цикла «Музыка в 12-ти частях» могло бы длиться, без преувеличения, три вечера. Отдельные части цикла всегда подчёркивают один или более аспектов обязательной по сути фигуры, и всё же развитие идёт необычным путём; оно продолжается, если можно так сказать, под контролем временной лупы. Короткая мелодическая фигура, похожая на мотив, постоянно повторяется и, через наложение на схожие мелодические фигуры, образуются новые паттерны. О своём первом выступлении в Берлине, Гласс пишет:

> Установив однажды, что ничего не «происходит» в обычном смысле, а вместо этого идёт постепенное «обозрение» музыкального материала, которое может держать внимание, для слушателя, надеюсь, может открыться новый вид внимательности, в котором ни память, ни предвкушение (психологические аксиомы барочной, классической, романтической и модернистской музыки), не имеют какого-либо отношения к качеству музыкального восприятия. Это даёт надежду на то, что музыка станет свободной от драматических структур, как чистый звук-медиум, как «теперь». (Стр.151)

Стремление к переживанию музыки в «настоящем» выразилось в авангардной музыке в качестве сильного акцента на импровизации и случайном событии, выделенном в музыке ярко и спонтанно. Этот акцент на импровизации является реакцией против авторитарной власти музыкальной партитуры, протестом

против представлений о том, что партитура и есть музыка, что музыка может существовать только в терминах строгих взаимоотношений между нотами и точно обозначенных форм исполнения, раз и навсегда установленных композитором.

Импровизация, однако, может принимать множество форм. Когда композиторы барочной или романтической музыки импровизировали на органе или фортепиано, они, возможно, делали это в рамках установленной, культурно предопределённой формы или согласно традиционным формулам развития. Джазовая импровизация также строго обусловлена правилами, касающимися длины мелодических линий, тональности и ритма. Новые стили являются лишь вариантами, в рамках этих правил. Однако предполагается, что групповая импровизация, по крайней мере, в западной музыке, началась именно с джаза.

Музыканты авангарда, по духу отчуждённые от мейнстрима «серьёзной» музыки концертных залов, а также и от её преимущественно буржуазной культуры среднего класса, часто искали внутренней уверенности и вдохновения во взаимодействии с аналогично ориентированными музыкантами. Группы, и сама идея партнёрского сотрудничества в группе, действительно доминировали в движении нового времени, часть которого составляли многочисленные музыканты авангарда. Тем не менее, это могло быть проявлением страха взять на себя индивидуальную ответственность, то есть нежеланием или неспособностью довериться внутреннему источнику силы. Импровизация может позволить этому внутреннему центру свободное, спонтанное выражение — будь то абсолютная радость или ответ на сильную, возможно, острую потребность в самом себе или в других. Однако, такая свобода редка. Она достигается в процессе освоения методов погружения в медитацию.

Медитация обычно ассоциируется с антикультурой 60-х и ранних 70-х, с поворотом внутрь, сознанием, направленным на противодействие доминирующей экстравертности западной цивилизации. Существует, однако, множество видов медитации. Этот термин неоднозначен и практика может скрывать самые разные мотивации. Личность, чувствующая себя порабощённой семьёй и обществом, может найти утешение и мир, направив сознание в собственное внутреннее пространство. Этот уход помогает избежать серьёзных внешних осложнений, а пери-

од «отсутствия» может быть действительно целительным. Однако существует огромная разница между временным периодом (фазой) и постоянной стратегией отдаления. Это разница между, с одной стороны, периодом разотождествления, ради очищения и опустошения ментального сосуда для потока духовных сил и «идей-семян», переживших эволюционную мутацию и, в готовности к прорастанию, ждущих своего будущего, и, с другой стороны — длинным периодом или даже постоянной **преданной** вовлечённостью в традиционные подходы чуждой по сути культуры.

Медитация особенно ценна, когда есть стремление к двум целям и когда они, по крайней мере, частично достигаются. Первой целью ухода должна быть большая осознанность направления жизни (при отсутствии, однако, чётко определённой цели) и осознание силы и устойчивости **в качестве индивидуума**. Вторая цель — часто более важная — это стяжание чувства перспективы: стремления к историческому пониманию природы и потенциальных возможностей индивидуального «месторасположения» в жизни. Таким образом, может возникнуть потребность сделать значимый выбор: уход в относительно изолированный индивидуальный центр; или принятие на себя роли агента, **через** которого создаётся новый источник, в котором сила может быть сфокусирована. Предположим, появится один из многих, возможно скромный, пока не достигший совершенства, агент, но, тем не менее, он посвятил себя служению человечеству вне пределов прошлых или настоящих культурных ограничений, продиктованных различными формами гордыни.

Минималистская музыка (по крайней мере, в её наиболее популярном аспекте) является музыкой для медитации. Это может быть очень привлекательным для людей, терзаемых психологическими комплексами и придавленных бесконечными потрясениями общества. А общество лицемерно прославляет коллективные паттерны соревнования, перевёрнутую с ног на голову правовую систему и обязательную смену шаблонов быстротечной моды на мышление, чувствование и поведение. Повторяющиеся паттерны медитативной музыки могут расслабить взвинченные нервы и вызвать квазигипнотическое состояние, в котором ум может успокоиться, уподобившись отражающей небо глади озера в штиль. Архаическая

магия использовала принцип повторений, чтобы отражать космогонический процесс. Все материальные организации генерируют много инерции, и при зарождении вселенной, недифференцированная материя хаоса закручивалась (в течение громадного периода) в спирали космического движения через повторяющееся действие сил. В аспекте единства эти силы составляют творческий дух. Действия духа бесконечно повторяемы (дух символизируется молотком Тора, вращающейся свастикой). Дух, однако, может действовать, как в разрушительных, так и созидательных целях. Характер цели определяется природой материи (ментальной, психической или физической), на которую он воздействует. Чем более грубая и сопротивляющаяся изменениям материя, тем более примитивен и продолжителен процесс повторения. Требуется много точных и соразмерных материалу ударов молотком, чтобы создать великолепно резонирующий металлический гонг; или изменить давнишнюю привычку ума или эмоциональных реакций; и чтобы деформировать или сломить психическую защиту эго, выстроенную по мотивам незащищённости, фрустрации и страха.

Следовательно, для объективной и непредвзятой оценки произведения сегодняшнего музыкального авангарда, необходимо, также объективно и безличностно, взглянуть на общую социальную, культурную и психологическую ситуацию, открывшую такой музыке дорогу. Музыканты, которые долгое время обучались традиционному направлению музыки и любители, привыкшие к звучанию концертного репертуара, могут обмениваться эмоциональными (в целом, негативными) суждениями об этой упрощённой, консонансной в своей основе и, как правило, спокойной музыке так же, как они могут обмениваться своими мнениями о музыке гамелан островов Бали и Явы, с её растянутым во времени течением пульсирующих звуков. Следует спросить, однако, какой глубокой коллективной потребности отвечает минималистская или медитативная музыка?

Молодые европейские и американские композиторы хотят компенсировать очевидную потребность своей культуры в психологической релаксации и внутренней тишине (реальный мир более труднодостижим!). Для того чтобы уравновесить бремя безотрадной, часто духовно опустошающей, ежедневной рутины бизнеса и домашней жизни, они направляют свой взгляд в сторону чего-то экзотиче-

ского, очаровывающего. Они стремятся интровертировать музыку, ставшую слишком экстравертной, слишком сложной, а с появлением школы Шёнберга, чересчур интеллектуальной и формальной.

Без сомнения, это достойная цель для авторов. Это позитивный способ оценки этого типа музыки. Но есть ли в таком музыкальном ответе на современные потребности надёжная основа для музыки будущего? Не является ли это ещё одним аспектом разобуславливания? Не следует ли сделать необходимый следующий шаг? И не можем ли мы создать основу для этого будущего шага **сейчас**?

Другой вопрос, который должен быть поднят в связи с авангардной музыкой, касается используемых в ней фактических звуков (хотя нам необходимо уделить внимание средствам извлечения звука, которые **доступны** молодым композиторам фактически).

Обычные звуки слишком банальны и неспособны передать богатый, динамичный опыт интенсивной и многозначной жизни. Они кажутся психически пустыми, особенно если они произведены, усилены, комбинированы и искажены электрическими компрессорами — продуктом интеллектуальных и инженерных изысканий. Сложный резонанс материальных инструментов, часто сделанных из некогда живой субстанции, сильно отличается от математически точных, синтезированных звуков. Теория гармоник (как компонентов инструментальных и вокальных звуков), на которой основано синтезирование тонов, — результат аналитической способности интеллекта. Авангардные композиторы, несмотря на свою приверженность восточным традициям — возникшим на мифологической, ненаучной ментальности, — находят полезным использование продуктов научной технологии, не осознавая конфликта. В своих попытках открыть оригинальное звучание и тембральные комбинации, а также избежать всё более неразрешимой проблемы исполнения своих произведений музыкантами соответствующей материалу квалификации, композиторы, ищущие новаторства любой ценой, используют не конгруэнтные и бытовые средства для получения звуков. Например, исполнители извлекают звук из бокалов с вином, затем, отпивая из них, изменяют высотность и снова извлекают звук.

Вроде бы не видно никакой, лежащей на поверхности, логической причины тому, чтобы кастрюли и сковородки, металлические трубы — любые резонирующие предметы — не могли быть использованы для звукоизвлечения. Однако по-настоящему трансформирующие энергии не могут быть высвобождены через процедуры, имитирующие сакрально-магические ритуалы, но использующие инструментальные средства, природа которых фундаментально профанна и банальна. Для древних музыкантов такие инструменты, как вина, тибетские трубы или большой яванский гонг были телами богов. Они создавались в напряжённом сосредоточении для служения религиозным или сакрально-магическим целям. Их создатели вливали в них психизм, воодушевлённый их культурами. Теперь, однако, сакральное и магическое — всего лишь интеллектуальные концепты и их выражение ничем не примечательно и лишено тонкости. Источники звука выбираются ради необычного акустического эффекта или ради следования недавно возникшей социальной моде наполнять жизнь чем угодно, не существовавшим прежде.

Электронные синтезаторы и магнитофоны наиболее удобны, поскольку они позволяют композиторам как индивидуумам не только полностью контролировать звучание своего материала, но и реально слышать результат, который они сделали доступным для других. Это очень важно во времена, когда количество технически умелых композиторов быстро растёт, а современная музыка весьма сложна для исполнения. Существует всего лишь несколько превосходных оркестров, способных эту музыку представлять успешно. Однако все они ангажированы играть технически лёгкие произведения традиционного репертуара, который востребован обширной аудиторией среднего класса. Вот и получается, что новые, технологически созданные и распространённые, музыкальные инструменты способствуют индивидуализации музыки, создают и теоретическую и практическую возможность для этого. Но индивидуумы, действующие в западном обществе — где культ индивидуальности легитимен для общества, и его ценность провозглашена как высокая, — находятся под глубоким влиянием стремительно изменяющейся моды и, создаваемых средствами медиа, настроений. Свобода индивидуальности теряется в подчинении коллективному давлению, за исключением её проявления в

творчестве очень немногих художников и музыкантов, которые сознательно манкируют общие тенденции.

Мотив удобства достигает своей предельной формы в «концептуальной музыке». «Композитор» просто записывает последовательность действий, которую должна выполнить группа людей, чтобы произвести звуки и реакцию на них. Чем на самом деле являются эти звуки, имеет уже второстепенное значение. «Музыка», некогда мыслимая в партитуре, теперь перефокусируется по ходу представления в переживании серии жестов и звуков, за которые композитор несёт лишь косвенную ответственность.

Сценарий этот часто преднамеренно смехотворен, даже абсурден. К сожалению, множество авангардных композиторов оказались под великим влиянием иконоборческого (iconoclastic), дадаистсткого духа, который, конечно, является частью процесса разобуславливания. Ирония, сарказм и мистификация долгое время использовались для атаки на непоколебимую строгость и инерцию общества среднего класса. Французский композитор Эрик Сати был первооткрывателем этого типа музыки в начале XX века, и он был позитивно воспринят многими художниками и писателями. Когда такие катаболические повороты ума стали модными, аплодирующая им культура действительно вошла в состояние дезинтеграции и вульгаризации. (Редукционизм психоанализа вытравил значения из культурных символов и мифов. Подчёркивая обыденность жизни и «героических» деяний великих персонажей, он работал, как мощный агент этой дезинтеграции). Дезинтеграция неизбежна, когда коллективный психизм культуры-целого теряет свою способность поддерживать действенность архетипов взаимоотношений — будь то между людьми или между классами, между нотами или организующими понятиями музыки.

И всё же дезинтеграция может поляризоваться, обеспечивая необходимый бакграунд для видения и соответствующих творческих усилий индивидуумов, которые лично испытали процесс смерти и возрождения и способны, хотя бы в какой-то мере, фокусировать эволюционную потенцию культуры. Такие творческие индивидуумы работают в музыкальном авангарде; другие работают в мейнстриме европейской традиции, стремясь привести традиционный материал в такое со-

стояние напряжения и внутреннего накала, при котором высвобождается семя музыки, и оно способно осуществить возрождение, как через дезинтеграцию, так и вне неё.

---

1 Boulder, Colo.: Shambhala Publications, 1976.

Часть третья

Попытка расширить и универсализировать мейнстрим европейской музыки

Европейский дух характеризуется непреклонным движением к плюралистическому и универсальному состоянию. Плюралистическая **идеология** (**Weltanschaung**) приводит к прославлению индивидуума в обществе, а в науке — к концепции атомов как неделимых объектов. Фактически, атомы это абстракции, поскольку мы, исходя из действий энергий, источником которых (как предполагается) являются атомы, просто интерпретируем их существование. Музыкальным аналогом атома является музыкальная нота — абстрактная единица, рассматриваемая как компонент написанной партитуры. В социально-политическом аспекте гражданин, посредством голосования, обладает минимальным правом сделать своё присутствие количественно ощутимым — что тоже есть абстракция. Я говорю «своё» присутствие, поскольку человеческий пол теоретически не рассматривается; также не рассматриваются и расовая принадлежность, социальный класс, религия и любой другой квалифицирующий или обуславливающий фактор.

В обществе, основанном на числе и форме (в абстрактном, геометрическом смысле слова), необусловленные индивидуумы необходимы в качестве базовых единиц. Такое общество отдаёт предпочтение интеллекту. Его универсализм ментален, он подчёркивает абстрактные взаимоотношения, поддающиеся выражению в числах; личности отнесены ко второму плану, интеллект радеет о формальной организации, но не о сущностной природе и качестве жизни организованных единиц.

Таким образом, в музыке количественные взаимоотношения между абстрактными единицами — нотами — акцентируются много больше, чем резонанс (качество вибрирующих энергий) тонов. Жизненность тона зависит от того, что производит слышимый звук, **как** он производится, **кем**, **для кого**, **когда** и **где**.

Может ли музыка быть универсальным языком, когда столь конкретные факторы являются минимальными элементами в производстве коммуникативных

тонов? В полном смысле, культурная музыка не может быть универсальным языком; её значение передаваемо только для людей, пропитанных коллективным психизмом определённой культуры. Чтобы стать универсальным языком, музыка (как язык) должна стать абстрактной (т. е. основанной на числовых и формальных отношениях); или термин **универсальный** должен быть отнесён к надкультурному, или внекультурному, полю существования и опыта, которое подразумевается в термине **homo-sapiens.** Человеческий вид всё ещё является ограниченным полем существования и опыта; он лишь **относительно** универсален.

Эта относительная универсальность подразумевается в пифагорейской концепции музыки сфер, поскольку сферы изображаются концентрическими зонами пространства вокруг земли. Для греческого ума, однако, центром был сам архетипический Человек (Anthropos). Таким образом, для нас уместней говорить только о музыке Человека (**антропотонической** музыке). Заметим, что в Китае музыка была центрирована основным тоном, понимаемым как тон Земли. В других культурах это был тон Матери-Земли, природы. В средние века вселенную представляли последовательностью концентрических пространств с источником света и творческой силы — Богом — в центре (Небесная Роза, возникшая в воображении Данте и нарисованная Гюставом Дори).

Для рационального европейского человека семнадцатого и восемнадцатого веков, идея универсальности имела абстрактный, алгебраический характер, едва завуалированный религиозным духом протестантизма — интеллектуальным и индивидуалистическим. Движение к универсальности утратило (некоторые считают, что превзошло) сакрально-магический или мифический характер, который оно имело в средние века (и в эпоху крестовых походов). Романтизм девятнадцатого века, однако, стремился вернуться к теоцентрическому в*и*дению католических средних веков, но в новом, персоналистском виде. Он пытался пробудить религию человечества, превосходящую культурный эксклюзивизм классического европейского духа.

Девятая симфония Бетховена отмечает появление новой вехи в европейской музыке, вдохновлённой этим романтически универсальным в*и*дением объединённого человечества. Началась декультуризация и деевропеизация музыки в

(бессознательной скорее, чем в сознательной) попытке создать музыку, которая была бы и персоналистской и универсальной одновременно. Этот период закончился последними симфониями Густава Малера. Был достигнут апогей театральной роскоши и германской помпезности в его Восьмой симфонии («Симфонии тысячи»), а затем, период закончился очень волнующей и трагической последней частью его Девятой симфонии, представленной в самом начале войны на Балканах, как бы прелюдии первой мировой войны и дезинтеграции старой европейской культуры. В августе 1906 года Малер писал в письме дирижёру Вильгельму Менгельбергу: «Я только что закончил свою Восьмую! Это величайшая вещь из того, что до сих пор я сделал, и она так оригинальна по содержанию и форме, что я не могу описать это словами. Представь, что вся вселенная начинает звучать в тоне. В итоге это не просто звучание человеческих голосов, но открывается видение курсирующих вокруг планет и солнц».[1]

В это же время во Франции, Клод Дебюсси, Морис Равель и Поль Дюк — который своей оркестровкой символической оперы «Ариана и Синяя Борода», по пьесе Метерлинка (Ariane et Barbe-Bleue, 1907), выставил на обозрение великолепное и необычное оркестровое звучание произведений Оливера Мессе и Кшиштофа Пендерецкого, и в Вене, «Пять пьес для оркестра» Арнольда Шёнберга, открыли новую эру в развитии «тонового цвета» и «оркестрового колорита». Слово **цвет**, однако, обманчиво, поскольку за ним стоит глубокое изменение целого столетия, заметно усилившееся к этому моменту. Оно придаёт поверхностное значение развитию глубокого, интуитивного ощущения потребности в переживании звучания, которое могло бы, по крайней мере, отразить некоторую напряжённость и силу космического тонового звучания, порождённого вибрациями материальных инструментов. Инструменты резонируют воздействию творческого духа, цель которого — обновление человеческого сознания и возможная трансмутация самой природы человеческого тела и земли.

После 1910 года, в преддверии первой мировой войны, четыре композитора абсолютно разных характеров и бакграунда (четыре фамилии на **С**), открыли эру дезинтегрирующей, но трансформирующей музыкальной деятельности. Александр Скрябин начал процесс **детонализации** и **декультуризации** европейской му-

зыки. Он наполнял старые формы и старые инструменты растворяющей силой своего мистического сознания, неотступно преследующего возможность использовать музыку и ритуалы, как сакральные средства преодоления резонов эго и получения состояния экстатического единства. Но невозможность реализации его мечты, очевидно, стала реальной причиной внезапной, безвременной кончины. Тем не менее, он открыл дорогу, которая (при правильном понимании) духовно и технически указывает на новое ощущение тонового резонанса и новый подход к развитию музыки вне сложных гармонических структур.

Игорь Стравинский (тоже русский композитор, но абсолютно с другим темпераментом, отличным от Скрябина) оглушил европейскую аристократию (культуры и богатства) своей «Весной священной», высвобождающей силу первобытных магических ритуалов через неослабевающее повторение напряжённого ритма и диссонансов, никогда прежде не звучавших в Европе. Знаменитое первое исполнение «Весны» действительно было предзнаменованием войны, которой в не меньшей степени шокировала аристократия, верившая в идею прямого, неуклонного «прогресса» человечества от варварства к цивилизации. «Весна» определённо ознаменовала конец эпохи и восстановление возможности (пока ещё не реализованной) сакрально-магического использования звука.

В Париже после 1900 года удивительная фигура Эрика Сати стала предшественником дадаистской ментальности, мистифицировав все условности, принятые в музыкальных влиятельных кругах. Таким образом, он также стал предтечей того аспекта авангардного движения, которому предстояло развиться пятьдесят лет спустя. В ранние годы (около 1890 года) Сати мог быть первым музыкантом, который нашёл бесцеремонное удовольствие в проигрывании красивых, не связанных тонально, аккордов — просто ради полнейшей радости в их звучании.

В юности, Арнольд Шёнберг следовал проложенным, после появления «Тристана и Изольды», путём интенсивного лиризма в композиции, что встретило тёплую поддержку Густава Малера. Его ответом на возникшую атмосферу разрушения и внутреннего отчаяния, наполнившую последние дни австро-венгерской империи, были сочинения всё более и более атональных, диссонансных, и экспрессионистских по сути, произведений. Ведомый, возможно, психической, а

также интеллектуальной потребностью в порядке, он развил свою знаменитую двенадцатитоновую систему, долгое время доминировавшую в музыке двадцатого столетия — как прямо, так и через последовательности Антона Веберна в его атомистических произведениях.

В то время композиторы центральной Европы в значительной степени склонялись к экспрессионизму — который для нашего столетия стал тем же, чем был романтизм для прошлого века — и особенно развивали инновационные оркестровые техники (например, шёнберговские «Пять пьес для оркестра»). Наиболее ориентированным в будущее композитором середины столетия, я считаю родившегося во Франции композитора Эдгара Вареза. Его знаменитое утверждение «Музыка должна звучать!» шокировало музыкальную общественность двадцатых годов. Он провозгласил потребность в музыке, освобождённой от интеллектуальных абстракций, формализма и узкого кланового профессионализма европейской традиции.

Музыка Вареза не ласкает слух, она не является и продуктом духовно-ориентированной философии, поскольку Варез был поклонником научного и технологического материализма нашего века. Он терпеть не мог мистических характеристик музыки Скрябина, а «Прометей» воспринял как полный музыкальный провал. Он отвергал любую связь с антикультурным футуризмом итальянского поэта Эмилио Маринетти (чья звезда вспыхнула перед самым началом первой мировой войны) и особенно с дадаистами двадцатых, справедливо утверждая, что он заинтересован не в демонтаже старых, но в поиске новых средств сочинительства с помощью звуков вне темперированной системы, которые невозможно извлекать на существующих инструментах. Он был не одинок в подобном поиске, хотя и не следовал трудному примеру американского композитора Гарри Парча, создававшего собственные инструменты и использовавшего различные виды гамм; не присоединялся он и к другим композиторам, экспериментировавшим с четверть тонами и даже меньшими интервалами. Варез как композитор был практиком, использовавшим то, что было доступно, и он приветствовал электронные инструменты Лео Теремина и предвещал появление электронной музыки. Цитата из лекции Вареза, прочитанной им в тридцатые годы, ясно показывает, что ос-

новным его интересом был «имаджиниринг» (синтез воображения и инженерной мысли) будущей музыки:[2]

> Освобождение от деспотичной, парализующей системы темперации; возможность сокращать число тонов в октаве, следовательно, возможность построить желаемую гамму, неожиданный диапазон в высоком и низком регистрах, новое гармоническое величие, достижимое за счёт невозможного ныне использования субгармонических сочетаний, возможность обретения любой дифференциации тембров, звуковых комбинаций и динамики, далеко за пределами современного (человеческой силы) оркестра; ощущение проекции пространства средствами распространения звука в различные части зала, пересекающиеся или не связанные друг с другом ритмы, звучащие одновременно, когда машина будет в состоянии производить любое количество желаемых нот — их подразделение, распространение фрагментов их скоплений. Всё то, что может возлагаться на единицу размера или времени — невозможно для человека.

Другое утверждение — «я верю в преображение звуков в музыку» — провозглашается Варезом наряду с его неодобрением разговоров о **качествах** звуков или о послании музыки. Варез был не только типичным европейцем, но и типичным горожанином. У него кричащая и резкая музыка, она передаёт ощущение жизни в огромных городах нашего технологического общества. И всё же, она открыла дверь к музыке будущего, музыке более достоверно космической, нежели восьмая симфония Малера, ибо музыка Малера всё ещё полностью укоренена в духе и формах европейской культуры. Но эту будущую музыку, однако, ещё предстоит сочинить.

Варез не был, подобно Стравинскому в «Весне священной», неопримитивистом, внутренне напуганным тем, что было им высвобождено, и от этого близким к возвращению в ментальную безопасность неоклассицизма. Варез видел в модном «возвращении к Баху» удобный тренд, «лежание в постели, сделанной на века, ... традиции, нисходящей до уровня плохой привычки».[3] Он мог бы осудить и движение минималистов в музыке и их индийско-тибетское воодушевление, как

«удобный» тренд, бегство от реальности современного мира в мистицизм древних культур. Он был действительно ориентирован в будущее и, не желая использовать современные ему инструменты, — использовал их до предела. Вслед за ним, Оливер Мессе, Кшиштоф Пендерецкий, Пьер Булез и другие композиторы мейнстрима, продвинулись дальше, чем начинали он и Стравинский, — к той точке, где теперь происходит нечто отличающееся радикально. Иначе всё поле творческой оркестровой музыки должно рухнуть. Возможно, что вне авангардного движения появятся композиторы, которые пресытившись воодушевлением восточной простоты, создадут новое оркестровое звучание. «Гештальт», недавняя работа Петера Михаэля Хамеля, может быть индикатором такого направления. Его развитие требует не только того, что прежде-не-используемые звуки должны преобразиться в музыку, но музыка сама по себе должна быть преобразована. Это может случиться только в преобразованном обществе — новой, основанной на новых символах культуре, вдохновлённой новыми мифами и возрождением сакрального. Электронные инструменты и компьютеры, сами по себе, не могут породить новое, истинно творческое движение в музыке; так же не может и подъём нового социального класса, в советской России или Китае, создать по-настоящему новую и радикально трансформированную культуру. Человечество как целое должно стать способным в творческой свободе резонировать нисхождению нового духа — духа целостности.

Мы не можем предугадать формы, которые наполнятся этим духом. Мы можем лишь способствовать возможности его схождения посредством открытия новых принципов организации, всё ещё затемняемых традициями и нравами европейского прошлого. Это прошлое всё ещё контролирует умы большинства композиторов, исполнителей и — что особенно важно — учителей музыки по обе стороны Атлантики; и давайте не забывать, что контролировать можно разным способом: можно эмоционально и мятежно отвергать, — а можно пассивно принимать и увековечивать под новой личиной. Единственная сущностная потребность человечества сегодня — обновление ума, поскольку именно он резонирует высвобождению нового космического и планетарного духа.

1 Николай Слонимский, «Музыка с 1900 года» (New York: Coleman-Ross, 1949).

2 «Звучание», том 10 (Summer 1976).

3 Там же.

Глава 11. Диссонансная гармония, плерома звука и принцип холистического резонанса.

Часть первая

Любое общество или произведение искусства (музыкальная композиция, картина, здание, поэма и т. д.) является сложным целым, составленным из множества единиц, или частей. Будь эти единицы человеческими существами, музыкальными нотами, раскрашенными областями или словами, это не имеет существенного значения. Существенным значением наделяется тип организации, который делает эти единицы целым. Существует два основных типа организации. В социальном аспекте я именовал их *племенным* порядком и *гуманитарным* порядком. В музыке они соответствуют тому, что я назвал консонансным и диссонансным порядками.

Племенной порядок основывается на биологических взаимоотношениях (происхождение от общих предков) и схожести окружающей среды, культуры, религии и образа жизни. Это наиболее естественный, и наиболее легко определяемый, тип взаимоотношений. Источник, из которого племенное сообщество черпает ощущение единства — обязательное, почти инстинктивное чувство-осознание — находится в прошлом, и все члены племени психологически зависят от родовой земли. Они проецируют своё бесспорное ощущение единства на племенное божество, которому они присваивают личностные атрибуты, и с которым они могут сообщаться определённым образом, в основном через шаманов, пророков, оракулов, и в конце концов, через институциональное духовенство.

В музыке гармонический ряд основных тонов и обертонов представляет собой тот же тип порядка. Каждая октава последовательности символизирует одно поколение людей. Единый умножается в тоне подобно семени Авраама, чьё умножение в многочисленном потомстве гарантировано племенным богом. Октавы обертонов становятся базой элементов для множества ладов консонансной и природной музыки, основанной на жизненных процессах. Лады проявляют в са-

крально-магических тонах вид сознания, глубоко и непреодолимо укоренённого в биологической деятельности.

Гуманитарный порядок начинается с множественности различных индивидуумов и имеет целью единство. Эта цель труднодостижима, она относится к будущему состоянию — состоянию в процессе создания. Достижение этого состояния единства (на самом деле, мультиединства) требует развития строго человеческой способности понимания, возникающей в процессе мышления. Таким образом, гуманитарный порядок основывается на воле к единству — единству как цели, которая должна быть сознательно достигнута в понимании, что неизбежно вовлекает деятельность ума.

Ум, однако, на разных уровнях существования оперирует разными способами. На биологическом уровне ум является служителем жизни. Это инстинктивный ум, функция которого заключается в обнаружении оптимальных условий для сохранения и экспансии биологических видов. Чувства, эмоции, и настроения являются обертонами в биологии; и хотя, в конце концов, они дифференцируются и персонализируются, их происхождение может быть прослежено вплоть до биологического источника, хотя и не следует их полностью сводить к биологии. Эти «обертоны» действуют на уровне биопсихического ума, который различает личности соплеменников, но остаётся служителем жизни. Он поляризуется обязательной, повторяющейся консервацией функциональной деятельности, направленной на увековечивание исходного импульса «быть» и на поддержание неизменного прототипа, исходной формы.

Ум, действующий на племенном уровне организации, таким образом, ориентируется на прошлое. Когда ум становится преимущественно заинтересованным в решении проблем трансформирования и улучшения условий, волнующих определённую личность, — ум индивидуализируется под тем обстоятельством, что личность, чувствуя себя отдельной от сообщества (поскольку она «особенна»), имеет собственные интересы и потребности. Личность как бы *забывает*, теряет интерес к коллективному прошлому племени, поскольку концентрируется на решении проблем персонального настоящего. Эти проблемы — как сохранить себя, например, или как выгадать в определённой ситуации — являются техниче-

скими, т. е. требующими индивидуальной находчивости и применения новых способов. Несмотря на то, что таким образом ум продолжает индивидуализироваться, удовлетворение биологических потребностей и эмоциональных желаний власти и комфорта делают проживание в обществе сущностной необходимостью; но ум в таком состоянии прежде всего, а часто и исключительно, беспокоится только о собственном интересе и о приёмах, его удовлетворяющих.

В конце концов, начинает действовать новый тип ума, «ум целостности». Сепаратистская самоцентрированность и социальные и интеллектуальные способы достижения власти над людьми и внешними обстоятельствами ради обретения физического или эмоционального комфорта становятся разрушительными. Принципы, формирующие основу гуманитарного порядка, начинают поляризовывать сознание индивидуумов, хотя и утомлённых кризисами и трагедиями, тем не менее, цепляющихся за собственные интересы и движение к личной и социальной власти.

Эти принципы много раз были изложены просветлёнными личностями, донёсшими их до умов людей как идеалы для поклонения; но не для того, чтобы по ним жить. Приходит время, когда принятие их в качестве основы индивидуальной и групповой деятельности становится вопросом фактического выживания. Преображённый новой волей к объединению — к единству, которое должно победить центробежные страсти и множественность личных интересов состязательного эго, — ум становится «умом целостности». Этот ум освещается духовным осознанием того, что целое является не только чем-то большим, чем сумма его частей, но первостепенным по отношению к отдельным единицам его составляющим. Индивидуумы тогда осознают, что они первичные сущности, собранные острой жизненной необходимостью в единое социальное целое, но значение этого вторично по отношению к факту, что они являются уникальными аспектами духовно предсуществующего целого. Целое — общество — сосредотачивает своё внимание на индивидууме в ответ на определённую потребность с определённой целью. Таким образом, гуманитарный порядок действует везде, где группа индивидуумов, чьи умы и психика были трансформированы таким истинно холистическим пониманием, сознательно действуют, чувствуют, общаются друг с другом и думают как

трансиндивидуальные существа, позволяя человечеству — или, по крайней мере, их сообществу — находить в них сфокусированных агентов для высвобождения его, человечества, силы и цели.

Сформулированный таким образом, этот гуманитарный принцип организации может показаться слишком идеалистичным и нереальным для огромного большинства человеческих существ, отвергающих его актуальность. Тем не менее, этот принцип действует в некоторых ситуациях и сегодня. Для того чтобы проиллюстрировать разницу между племенным и гуманитарным порядком, рассмотрим два современных собрания людей: семью, собравшуюся вокруг рождественской ёлки и встречу делегатов Организации Объединённых Наций. Традиция собирать за столом всех членов семейства — то немногое, что сохранилось от племенного порядка в западном обществе. Человеческие существа, движимые традиционным духом Рождества, говорят на одном языке, имеют один и тот же расовый, культурный, национальный и социальный бакграунд и принадлежат, возможно, одной религии. Персональные различия, во всяком случае на время, забываются в праздновании древнего события, которое ещё раз оживляет великий миф культуры, сформировавший коллективный взгляд на мир этой семейной группы.

В ООН, напротив, собираются индивидуумы разных рас, культур, национальностей и религий, достигшие индивидуального статуса различными способами и, возможно, не имеющие ничего общего, кроме их принадлежности к роду человеческому и схожей воли к выживанию под напором критической международной ситуации, создавшей императив для их встречи, дискуссии и попытки прийти к согласию. Они могут мечтать об объединённом человечестве, поскольку знают к чему ведёт разделённость, но реализация этой мечты требует постоянных усилий, беспрестанной бдительности и веры в будущее, которое они могут задумывать как архитекторы, но не как фактические строители. Единство здесь только предполагается в будущем. Оно должно быть осознано прежде, чем им можно будет пользоваться. Чтобы его достичь, необходимо «единство в многообразии», мультиединство. Оно может быть достигнуто только через **гармонизацию** отличий — что не означает сведения различий к степени единообразия.

Неправильно понимать гармонию, присваивая ей значение единства. Греческий корень (harmos) относится к процессу объединения объектов, имевших прежде отдельное существование. Соединения деревянных досок, вырезанных из одного дерева так, чтобы их текстура создавала определённый паттерн, может быть названо гармонизующим процессом; и, если это так, — это относится к консонансному типу гармонии. Этот процесс является попыткой воссоздания изначального, биологического единства. С другой стороны, процесс создания короны для коронации короля, посредством сочетания золота, серебра и драгоценных камней, согласно образу символического величия, — это создание диссонансной гармонии материалов, отобранных ради могущественно прекрасной сакральной многозначности определённых комбинаций.

Для того чтобы создать консонансную гармонию, необходимо отследить природу используемых материалов вплоть до их общего источника. В музыке совершенный аккорд до-мажорной тональности, C-E-G, выражает консонансную гармонию, поскольку составляющие его ноты имеют гармоники более низкого, основного тона C. Если этот основной тон C имеет частоту 400, то три ноты совершенного аккорда будут иметь частоты 400, 500 и 600. Диссонансная гармония очень сильно отличается. Её компоненты интегрируются пониманием человеческого сознания, столкнувшегося с неким целым, наделённым объединяющим смыслом и целью.

Без сомнения, дерево является сложным целым, но это целое появилось из единого семени — изначального единства. Происхождение каждой части этого дерева может быть прослежено вплоть до причин, заложенных в его физическом семени. Но не существует такого природного семени, путь к которому мы смогли бы проследить, выясняя происхождение материалов для сакральной короны. Корона рождается в человеческом уме, вообразившем её форму и компоненты, как **важный символ** в определённой ситуации особой значимости. Дерево функционирует согласно процессам природы. Творчество художника придаёт конкретное содержание тому, что он или она воображает, действуя согласно потребностям культуры или желанию его или её индивидуальной личности.

Используя несколько упрощённые термины, разделим: существует музыка жизни — и существует музыка ума, создающего символы. Это не рассудочный, логический и аналитический ум (интеллект), это — ум целостности. В человеческих существах он не является более служителем жизненных процессов — как психических, так и биологических, — ум действует как агент воли целостности. Эта воля есть манифестация духа как принципа единства в действии. Материя, с другой стороны, функционирует согласно принципу множественности (и делимости). В своём самом коренном смысле, ум является гармонизатором духа и материи; обладая властью гармонизировать, он, в конечном счёте, служит цели единства, даже если выражает эту цель во множественности материальных единиц.

На определённой ступени человеческой эволюции, ум, тем не менее, пленяется исследованием почти бесконечных возможностей формулирования значений самых разных смыслов. Он подвержен тенденции теряться в лабиринтах делимости материалов, которые он исследует. Чем больше ум воспроизводит имён для описания и классифицирования своих миражей — в пустыне, состоящей из квинтильона песчинок-атомов, — тем больше испытывает он потерянность. В конце концов, щедрый дождь трансформирует эту пустыню в поле развивающейся жизни, и тогда ум начинает видеть мир как «вселенную», как целостность в процессе создания, а реальность — как подвластную единой опеке. То есть тот ум, который это видит, является умом целостности. Он навсегда гармонизует диссонансы в вечный аккорд космоса, переживаемого как заполненное вибрирующими энергиями пространство. Пространство, в своей наиболее абстрактной и наиболее сущностной реальности, это вибрация. Это ЗВУК.

Когда ум теряется в множественности, он цепляется за воспоминание об изначальном ощущении единства. Каждая вселенная, каждая организованная система жизни, начинается с единого высвобождения энергии. Психическое пространство новорождённого вибрирует в простом, чистом тоне, тоне ОМ его существования, недифференцированном от тона матери, от которого, и внутри которого, он родился. Как коллективная психическая сущность, каждая культура-целое — и человечество как планетарный организм — имеет свой собственный тон ОМ; и на ранней стадии развития культуры-целого этот единый чистый тон ощущается,

или «слышится», бессознательно. Этот материнский тон вибрирует в психоментальном пространстве культуры, и носители культуры резонируют ему, на каком бы уровне они не функционировали.

Расстроенный ум ищет отдохновения, пытаясь вновь сонастроиться этому тону; но даже если этот тон может быть испытан вновь, в своей единственности и вибрации, этот опыт означает возвращение в матку — в ограниченное, конкретное пространство, выход из которого был просто необходим в определённый момент. Может ли сознание, познавшее закатное сияние солнца, вернуться к оживлявшемуся рассвету, и надеяться начать таким образом день по-новому? Верить в такое — великая иллюзия уставших умов, боящихся проявлений существующего «Я». Единственным путём к новому рассвету является принятие мистической темноты сознания, которую мистики называют ночью души. Только это принятие несёт уму великий сон ночи или, возможно, подсознательное переживание космоса при созерцании ночного неба, щедро усыпанного бесчисленными звёздами. Однако все они движутся, как грандиозное целое. Из подобного ночного опыта возникает новый рассвет, вибрирующий новым творческим тоном, ОМ нового дня.

Часть вторая

Две концепции музыкального пространства

Существует два основных способа мыслить пространство: как пустое вместилище, в котором вращается близкое к бесконечности количество сущностей, движимое многообразием конфликтующих сил, — и пространство как наполненность, плерома бытия. Эта наполненность пространства является средоточием почти бесконечного количества своих аспектов, выражающихся через мириады сущностей, и каждая из них проявляет один из этих аспектов. Я, индивидуализированная личность, являюсь одним из этих аспектов универсального целого так же, как и вы; так же, как любое другое существо. В каждой единице целое приобретает ощущение себя как *иного*. Сознание целого не следует считать суммой сознаний мириад существ, являющихся лишь его частями, поскольку ни одна сущность по сути не может быть отделена как часть. Все эти сущности являются целым, вмещающим всю множественность направлений неограниченной и неисчислимой целостности бытия.

Западная цивилизация, до недавнего времени, была привязана к уверенности, что пространство является пустым вместилищем, в котором близкое к бесконечности количество атомов и больших единиц двигаются и соотносятся друг с другом под давлением сил притяжения и отталкивания. Этот взгляд представляет каждый атом как относительно твёрдый биллиардный шар, сталкивающийся с другими шарами или нет, притягиваемый или отталкиваемый слепо действующими электромагнитными или гравитационными силами. Некоторые философы полагают, что эти атомы и их тонкие копии, называемые монадами, существуют вечно: они являются данностью бытия. Другие философы убеждены, что они произошли в результате огромного взрыва — астрономы называют его теперь Большим Взрывом, рассеявшим метакосмическое Одно на мириады частиц, которые после долгого процесса, могут быть собраны обратно, в единство. И всё же, то, что эти, полностью привязанные к концепции исключительно физической вселен-

ной, астрономы формулируют как взрывное начало, виталистически ориентированный ум видит как органический процесс рождения из семени.

Концепция пространства как наполненности, или полноты, бытия может быть определяюще охарактеризована как **холистическая**; однако этот модный ныне термин часто используется не точно, то есть в качестве противоположного термину *аналитический* или *атомистический*. Холистический ум, нужно заметить, имеет дело с любой ситуацией, как с целым; холистическая медицина, например, это медицина, рассматривающая все человеческое существо, а не только физическое тело человека. Холистический врач не только пытается справиться с особыми симптомами или повреждениями, но стремится восстановить весь организм. Организм является полем функциональной деятельности — полем жизни. Это область пространства, фактически выходящая за пределы физического кожного покрова. Аура (или поле ауры) человеческого существа является пространством, наполненным вибрирующими энергиями, звуками и цветом, даже если сегодня обычный человек и не воспринимает этого.

Говоря о поле жизни, можно подумать также и о поле звуковом. Звуковым полем для сегодняшнего человечества является наше музыкальное пространство. Для практических музыкальных целей оно представлено в семи октавах клавиатуры фортепиано, в диапазоне, содержащем (также) двенадцать квинт. Музыкальное пространство тоже может мыслиться как пустое вместилище одиночных, по-существу, раздельных музыкальных нот, либо как наполненность тона, плерома звуков. Концепцией, превалирующей в западной культуре, является первая альтернатива. Я попытаюсь дать конкретную формулировку второй.

Для человеческого уха звуки являются лишь потенциальными возможностями в музыкальном пространстве, покрываемом клавиатурой фортепиано; они должны быть актуализированы посредством нажатия клавиш, приводящих в вибрацию отдельные струны, их звукам композитор придаёт значение музыкальных нот, с закреплённой за ними высотностью. Но фортепиано состоит не только из диапазона нот; то, что мы слышим, это **резонанс** единой звучащей *деки*. Она вибрирует целиком. Звуки производятся струнами; Тон высвобождается звучанием

деки, действующей как **посредник** для конкретизации всего музыкального пространства, определённого структурой фортепиано и её ограничениями.

Тон (с прописной буквы) показывает или символизирует холистический резонанс всей вибрирующей деки, когда множество звуков генерируется руками пианиста в быстром пассаже или в нажатии нескольких клавиш аккорда. Пианист, заметим, выбирает определённые ноты среди всех возможных, но только из множества тех, которые может произвести фортепиано. Этот выбор подчиняется строгим культурным паттернам, если пианист традиционно исполняет тональный вид музыки. Этот выбор изначально обусловлен, и в большой степени предопределён коллективной традицией, а во вторую очередь, определённой школой, имеющей в композиции свой собственный метод. Но этот выбор может быть строго индивидуален, если композитор-пианист считает, что все звуки и все комбинации звуков, которые может производить фортепиано, должны использоваться свободно под воздействием необусловленной воли или эмоционального импульса, некоего состояния сознания (или под воздействием эго для удовлетворения его желания, что эвфемистично называется самовыражением), как бы ищущего сообщения через руки.

Рассмотрим скульптора за работой над куском мрамора. Позвольте озвучить суждение, что рукам скульптора позволено постепенно высвободить из глыбы материи форму, которую скульптор осознаёт скрыто содержащейся в камне, и форма нуждается в конкретной актуализации, поскольку потенциально она отвечает человеческой потребности, даже если это естественная потребность в красоте. Скульптор формирует многозначащий художественный объект из материальной наполненности пространства. Существуют, однако, скульпторы, которые навязывают некую предопределённую форму материальной полноте пространства или, особенно сегодня, собирают вместе разрозненные куски материалов, чтобы создать объекты, соответствующие интеллектуальным или эстетическим концепциям.

Я же говорил об истинно творческих художниках, как о тех, кто выполняет «сакральное действие, посредством которого наполненность субстанции пространства может быть дифференцирована в форму». [1]Когда я говорил о таких ху-

дожниках, как о «культиваторах Пространства «... оплодотворяющих субстанцию пространства с целью рождения **эстетических форм**»,[2] мне следовало бы сказать о **сакрально-магических** формах, ибо затем я говорил о творческих художниках, как о магах «вызывающих из Пространства формы-организмы — они порождают потомков Пространства, осознающих взаимозависимость всего живого в Пространстве; и более того — порождают **из** Пространства, великой Матки всех форм».[3] С этой точки зрения, взаимоотношения между составными частями органической формы должны быть интерпретированы «как взаимопроникновение, а не только как соприкосновение» этих частей внутри целого.

Все эти утверждения могут быть применимы к пространству музыкальному. Когда музыка является сосредоточением нот, зафиксированных записью музыкальной партитуры, музыка презентуется, как тематическая коллекция нот — музыкальных атомов (в классической физике) — в пустоте музыкального пространства, представленного чистым станом на листах партитуры. Это атомистический подход к музыке. Её горизонтальная и вертикальная последовательности нот — мелодия и аккорды — могут быть проанализированы и разделены на компоненты. Эти компоненты могут оказаться короткими (повторяющимися) последовательностями нот, музыкальными темами и лейтмотивами. Более того, поскольку человеческий ум находит себя потерянным среди скопления кажущихся несвязанными единиц, ему трудно обнаружить порядок, действительно связывающий эти единицы; он придумывает паттерны взаимосвязи и ещё то, что он называет открытыми законами природы. В западной музыке результатом такого придумывания явилась тональная система.

Человеческий ум так обусловлен этой потребностью в порядке, в системе законов и способе их регулирования, что утверждает уверенно, что он их, в природе и физической вселенной, открыл. Он отказывается признать, что эти открытия могут быть проекцией его собственной характерной структуры, — таким образом, его ограниченности или ограничений в получении данных, запрашиваемых всем человеческим организмом для интерпретирования. Поскольку этот человеческий организм действует не только на биологическом уровне, но также и на уровне коллективного психизма и личной эмоциональности, ожидаемая интер-

претация, само формулирование должно обеспечивать поддержку, удовлетворение и распространение функций жизни во всей полноте человека.

Западный мир мыслит порядок природы и космоса в научных терминах, принадлежащих атомистическому подходу к реальности — как расширение в трёхмерном пространстве и, с недавнего момента (развития научной мысли), в четырёхмерном пространстве-времени. Истинно холистический подход мог бы установить вместо этого требуемое ощущение порядка на основе концепции **замысла**. Несколько лет назад я пытался инициировать осознание духовного вида пространства, в котором «там, где Бог замыслил быть, Он присутствует».[4] Это пространство безразмерно, оно не имеет измеряемых расстояний. Это не тот вид пространства, в котором тело физически перемещается с места на место тем способом, который наши органы чувств или наши машины могут воспринимать, анализировать и определять. Это не тот вид пространства, в котором два объекта не могут находиться в одном и том же месте в одно и тоже время (вспомним здесь принцип исключения, на котором основана западная наука). Это пространство неразделённой целостности — плерома-Пространство.

При попытке интерпретировать такое Пространство, ум всё ещё вынужден думать о различных центрах или областях деятельности и сознания. Они взаимопроникают друг в друга в истинно философском четвёртом «измерении», в котором, к слову сказать, нет никакого измерения — оно неизмеримо. Каждый центр внутри этого Пространства может быть везде, если в замысел входит ему там быть.[5] Это место без каких-либо расстояний, которые нужно преодолевать. То, что требуется для присутствия где-либо, это определённый сдвиг намерения; а также внимания. Для ума, перефокусированного с одного локально обусловленного состояния на другое, каждая локальность (в физическом смысле слова) является конкретизированной проекцией определённого состояния сознания — проекцией, которая соответствует основному смыслу и цели.

Музыкальное пространство может не только рассматриваться с такой холистической точки зрения, но и, в конечном счёте, переживаться. Такое холистическое музыкальное пространство имеет одно фундаментальное качество, которое я определяю словом с прописной буквы — Тон. **Тон является качеством, при-**

сущим музыкальному пространству, которое человеческое ухо воспринимает как звук; и человеческий ум, развитый согласно определённой культуре, может реагировать на него, как на музыку. Тон перемещается в фокус посредством процесса музыкальной организации, дающей исток последовательностям и синхронности звуков, каждая из которых имеет свой тон (т. е. передаваемое музыкальное значение), поскольку он является концентрированным аспектом Тона целого. (Подобно этому целостность космического Пространства имеет одно фундаментальное качество, сознание. Сознание фокусирует себя на различных уровнях через умы: некоторые обладают строго коллективным характером, другие умы, на определённом уровне человеческой эволюции и под влиянием особых культурно детерминированных условий, принимают мириады индивидуальных форм, каждая их которых чувствует себя и объявляет «Я, сам»).

Ключевым вопросом является дилемма — интерпретируются ли группы звуков, организованных культурами в музыку, как: концентрированные объективации определённых аспектов музыкального пространства с определённой целью? — или как составные звуковые сущности, имеющие отдельную физическую идентификацию с музыкальными темами или лейтмотивами, поддающимися развитию, расширению и транспонированию в формальной манере, обусловленной культурой? Так же, как определённое общество (и человечество как целое) является приоритетным для любого человека, чьи основные паттерны жизни, чувствования и мышления формируются, и, в основе своей, контролируются целостностью (коллективным психизмом) социокультурного целого, так и любое музыкальное произведение является продуктом определённой культуры и доминирующей в ней системы организации. Эта система обладает определённым характером и вдохновляется определённым качеством коллективной жизни — качеством чувствования и мышления. Это качество есть особый Тон культуры-целого. Но культура-целое это лишь одна из относительно скоротечных фаз в эволюции человечества. Её тон является лишь одним из аспектов всеохватывающего Тона музыкального пространства, которые человеческие существа способны прочувствовать, и на которые они могут творчески откликнуться в единицах своего индивидуального темперамента и судьбы (**дхармы**).

Композиторы, чьё ощущение музыки было воспитано согласно строгим традициям европейской культуры, находят очень трудным (или невозможным) испытать целостность музыкального пространства, доступного человеческому сознанию и, следовательно, испытать качество, присущее целостности этого пространства, то есть Тон. Они воспринимают Тон только в рамках ограничений, наложенных западной культурой. Подобно этому, большинство индивидуальностей приобщаются к Сознанию — качеству целостности космического пространства — лишь в рамках ограничений, налагаемых, во-первых, их культурой, а во-вторых, личным эго, определяющим их индивидуальный характер, складывающийся в результате взаимодействия с физическим и социальным окружением.

Наиболее творческие, и ориентированные на будущее, музыканты двадцатого столетия — что не означает их широкой известности или частой исполняемости произведений — делают попытки расширить свои музыкальные ощущения и свой подход к сочинению и исполнению музыки. Более или менее сознательное и последовательное стремление к деевропеизации и даже декультуризации музыки ведёт их к отказу от организационных правил и паттернов западной традиции (европейской тональной системы), к попытке освободить своё музыкальное сознание от эксклюзивного использования традиционных инструментов, производящих только звуки с общеузнаваемыми качествами. Они делают это посредством введения многих видов негармонических звуков и шумов. Эти традиционно не музыкальные звуки существуют внутри музыкального пространства, доступного для переживания человеческими существами. В принципе, им может быть придано музыкальное значение, но ни интеллектуальному уму, жаждущему новизны и прославляющему личную «оригинальность», ни эмоциональной антипатии к звучащим звуковым комбинациям, ставшим банальными из-за их постоянного повторения (даже если антипатия была бы модной) — этот дар значения не по зубам. Для того чтобы создать новое чувство реальности, дар значения должен происходить из сознания целого. Его следует развивать в опыте переживания целостности музыкального пространства и внутреннего осознания Тона, как его сущностного качества.

1 Дейн Радьяр, «Искусство как высвобождение силы» (Carmel: Hamsa Publications, 1930).

2 Там же.

3 Там же.

4 «Поиск элементарностей, Семя для более великой жизни» (19 июля 1955)

5 Американский писатель Пол Брантон находился в ашраме Шри Рамана Махариши в Индии и описал день, когда он очень беспокоился за свою семью в Нью-Йорке, откуда не поступало никаких известий. Его гуру спросил, почему он выглядит так подавлено. Узнав о причине волнения Брантона, Шри Рамана закрыл глаза и через некоторое время сказал: «Я побывал в Нью-Йорке. Что бы ты хотел узнать о случившемся там?» Современный человек, изучающий эзотерические доктрины может говорить об «астральном путешествии», но это всё ещё является мышлением в терминах пространства, имеющего измерения. Разговор о том, что индуистский святой путешествует в теле сквозь астральную реальность, показывает неспособность современного ума оперировать в качестве ума целостности.

Часть третья

Холистический резонанс

Тон, полнота вибрирующего Пространства, плерома всех возможных звуков, может быть также названа **холистическим резонансом**, термином, которому можно придать с лёгкостью понимаемое практическое значение. Слово **резонанс** передаёт ощущение взаимопроникновения звуковых вибраций. Но я использую здесь это слово в ином смысле, отличном от известного определения Германа Гельмгольца. Его эксперименты с резонаторами повели музыкантов по пути аналитического (и материалистического) научного исследования, и это, в свою очередь, привело их к непониманию и преувеличению значимости гармоник и обертонов.

Мы уже обсуждали резонанс природных (человеческое тело, его голосовые связки и резонирующие полости) и рукотворных инструментов (например, фортепиано или скрипка). Здесь резонанс «музыкального пространства» относится к тональному резонансу нашего мира физической материи воздействию творческой силы (высвобожденной божественной или человеческой волей и эмоциями) в рамках диапазона вибраций, которые может воспринимать человеческое ухо. Физический мир в человеческом опыте не отличается от очень большой звучащей деки; и дека фортепиано является наилучшей иллюстрацией или символом, созданным западной музыкой, поскольку семь октав фортепиано символизируют нормальный для восприятия диапазон, используемого нами в практике, музыкального пространства.

Если нажать сразу на все клавиши фортепиано, приведя в вибрацию почти две сотни струн, звучащая дека срезонировала бы на всю полноту своих возможностей к резонансу — так мы свели бы к абсурду тоновые кластеры, скрупулёзно разработанные Генри Коуэллом (и в меньшей степени до него Лео Орнштейном и Чарльзом Ивсом). Однако такой звук стал бы скорее символом космического хаоса, чем порядка. Понятие космоса предполагает упорядоченную дифференциацию, соотнесённость и гармонизацию через взаимодействие и взаимопроникновение. Если ни один атом не соотносится ни с каким другим, сумма этих несвя-

занных друг с другом атомов действительно окажется хаосом, ибо целое не является суммой несвязанных единиц.

Таким образом, плерома звука, в рамках ограниченного музыкального поля (диапазона определённого инструмента или целого оркестра), не является суммой всех возможных, несвязанных друг с другом, звуков. Плерома звука это всеобъемлющая организация звуков, производимая посредством взаимодействия и взаимопроникновения множества взаимоотношений, каждое их которых воодушевлено своим собственным тоном; все эти тоны актуализируют различные аспекты Тона целой плеромы.[1]

В европейской музыке с 1600 по 1800 годы тональность выполняла (до некоторой степени) функцию плеромы звуков: все ноты, во взаимной зависимости от строгой тональной структуры, считались частями музыкального целого — каждая нота или аккорд способствовали интегрирующему тону, или резонансу, произведения. Но поскольку этот тональный резонанс целого относился к квазипатерналистскому подходу к объяснению исходного источника, тоники (отца или великого племенного предка), Тон музыкального произведения вытекал из постулата, что все составляющие его звуки принадлежат отцовскому полю — музыкальному пространству, определяемому тональной системой, — нотами, содержащими в себе власть тоники как исходного семени.

Концепция плеромы, в основе своей, отличается от концепции тональности так же, как диссонансная гармония отличается от консонансной. Тональность основывается (психологически и философски) на стремлении соотнести множественность звуковых взаимоотношений (интервалов) с изначальной Единицей тоники, или в терминах гармонического ряда, с основным тоном. Плерома звуков относится к процессу гармонизации, благодаря чему дифференцированные вибрирующие сущности начинают взаимодействие и взаимопроникновение с целью высвободить определённый аспект резонанса, присущего музыкальному пространству как целому — то есть его холистический резонанс, или Тон.

В начале Единый это тоника. По завершении — это Целое, плерома, чьё душевное качество — Тон. Тоника (или основной тон гармонического ряда) пред-

ставляет собой альфу музыкальной эволюции; плерома звуков — её омега. Сакрально-магическое сознание ранних человеческих существ подчёркивало изначальное единство. Бесконечно повторяющийся монотон создавал уверенность, что разрозненное множество никогда не забудет взаимозависимость, которую оно могло испытать и понять только в терминах его общего происхождения от Единого: биологически — от общего предка, психологически — от племенного бога. Мультиединство это конец цикла культуры, состояние омеги музыки, в котором, и через которое, единство целого может быть «услышано» как Тон.

Сосредоточение на Одном ведёт к религиозной позиции; и в музыке — к гармоническому ряду как принципу дифференциации одного основного тона на множество гармоник, считающихся производными этого одного корневого тона. С другой стороны, сосредоточение на целостности любого целого приводит к осознанию Пространства как полноты бытия. Здесь «бытие» относится к бытию-в-отношении, ибо (с этой точки зрения) Пространство является тотальной соотнесённостью любой области Пространства с любой другой. Говорить «область» предпочтительней, чем «точка», поскольку пространство не должно рассматриваться, как сумма всех отдельных точек (а тем более, как смесь абстрактных точек), но как комплекс взаимопроникающих отношений между областями — маленькими или большими.

Интересно: как последующие поколения учеников Пифагора понимали то, что их учитель пытался им передать? Он говорил о своём переживании «музыки сфер», но ведь он говорил это людям, чья музыка была почти полностью монофонической и, таким образом, была подчинена времени и фактору последовательности (во времени). Когда древние говорили о планетарных сферах, они упоминали концентрические сферы вокруг Земли. В «Божественной комедии» Данте, Бог является центром нескольких концентрических сфер, которые становятся всё темнее и материальнее по мере удаления от совершенного ядра божественного света. В любом случае, видение касалось универсального пространства. Целое пространство переживается в момент просветления сознания. Не мог ли опыт музыки сфер Пифагора также относиться к **одновременному** слышанию семи космических уровней Тона, вечного семичастного космического аккорда? Возможно, монохорд

измеряет лишь абстрактную линейную проекцию предполагаемого радиуса этих сфер, и вместе с более поздней интеллектуализацией греческого ума (во время и после V века до н. э.), линейные измерения затмили опыт резонанса трёхмерных сфер.

Современная акустика интерпретирует феномен звука в терминах линейного движения перепонок уха или диффузоров громкоговорителей, но человеческое существо имеет два уха и чувствует огромную разницу между стереофонической и монофонической записями. Композитор Генри Эйхайм, пионер в продвижении на запад ценности восточной музыки и использования азиатских инструментов в своих оркестровках, демонстрировал мне (около пятидесяти лет назад) звучание двух, очень маленьких, тибетских тарелочек, которые были настроены с лёгким высотным разливом. При ударе друг о друга извлекался чрезвычайно красивый вибрирующий тон, поскольку вибрация двух звуков содержала волны слегка различающихся частот. Производилось «биение» волн, с частотой, равной разнице частот двух тонов. Комбинация тонов рождается также, когда звонкие тоны звучат вместе ярко, и этот феномен используется, разными способами, в некоторых органах.

Такие составные звуки мыслятся субъективными, физиологическими, а не акустическими явлениями. Их считают результатом «нелинейной организации внутреннего уха (улитки уха)».[2] Такие утверждения, однако, имеют место лишь с точки зрения аналитического процесса современной научной ментальности. Эти акустические явления, на самом деле, указывают на сложность переживания тона, холистического резонанса. Наиболее энергичные холистические резонансы производят великие гонги Китая, Японии и Явы, некоторые тибетские инструменты и колокола европейских соборов. Их тоны негармонические и непериодические. Возможно, с бо́льшей глубиной, чем что-либо другое, они являются конкретной физической манифестацией Души великих «универсальных религий» — буддизма и христианства. Гонги сделаны так, чтобы звучать от удара извне, в то время как колокола приводятся в вибрацию «языком», расположенным обычно внутри колокола. Это может символизировать различие между учением Иисуса, в котором небеса находятся внутри, — и буддийским отрицанием бессмертия лич-

ности (**anatman**) — человеческой самости, являющейся временным центром всеобъемлющей, космически-духовной, динамической целостности.

Обычные музыканты, как правило, не понимают значения колоколов и гонгов в соответствующих культурах, но, в подходящей настройке, они могут ими заинтересоваться как краской. Колокола, используемые в современном оркестре — это пародии на великие церковные колокола, так как полностью лишены их психического качества и значения. Колокола старой Европы объединяли людей в минуты поклонения и празднования, во время которых коллективный психизм культуры и религии укреплялся и оживлялся раз за разом. Эти колокола маркировали также ежедневный ритм времени — переживаемого коллективно до изобретения механических часов, а впоследствии, карманных и наручных часов для индивидуального использования.

На хорошо резонирующем фортепиано можно произвести взаимопроникающие последовательности гонгоподобных тонов посредством извлечения очень широких диссонансных аккордов. Весь комплекс вибраций, контролируемый эффективным и тонким использованием педали, даёт результат (особенно, на фортепиано, настроенном в строгой темперации) в негармонических волнах звука, в которых теряется ощущение отдельных нот и тональности. В результате появляется возможность иметь дело с плеромой звука и прямо манипулировать потенциально всеобъемлющим Тоном целого музыкального пространства, на которое откликается человеческое существо.[3] Эта плерома звука имеет музыкальное значение в полном резонансе, который она вызывает в вибрирующей деке фортепиано — и не столько в ушах слушателя, сколько в его или её психике — намного большее, чем точные частоты составляющих аккорд нот. Такой холистический резонанс не следует оценивать количественно (числом вибраций в секунду), но согласно качеству психического чувства-ответа, им вызываемого.

Музыка, предназначенная для сообщения психической энергии фактических тонов, может быть названа **синтонной** музыкой. Она основывается на переживании тона, не сдерживаемого интеллектуальными понятиями классической тональной системы и сложной (но привычной) обусловленностью, созданной академическим обучением. Однако коммуникация большого масштаба может быть

поначалу трудна, поскольку необходимый психизм ещё слабо развит. Индивидуализированный психизм может эффективно сообщаться только людям или группам, открытым определённому качеству. Эти индивидуумы и группы должны освободиться от привязанности к музыкальному прошлому — подчинению тональности — в такой же степени, как и от отвращения к такому подходу, поскольку зависимость создаётся как привязанностью, так и отвращением.

Тональные взаимоотношения включаются в пространственные взаимоотношения синтонной музыки, но правила, паттерны и каденции, обязательные для контролируемой тональностью музыки, затрудняют развитие синтонного сознания. Ограничивающие паттерны и формализм музыки, управляемой тональной системой, без сомнения служили важной опорой для европейской культуры и её американского и мирового продолжения. Однако сегодня, вследствие дезинтеграции всех культурных традиций, использование точно построенных гамм, как, впрочем, и отдельных нот, имеющих абстрактное, интеллектуальное существование в «пустом пространстве», указывает на психомузыкальную неспособность откликнуться на возможность полной вибрации целого музыкального пространства с тем, чтобы вдохновить (или оживить) новое сознание Тона.

В синтонной музыке, благодаря тому, что полнота всего доступного для восприятия человеком музыкального пространства является фундаментальной реальностью, любой звук может быть использован как часть последовательности (мелодии) или синхронности (аккорда) звуков. Но это не означает отсутствия селекции в композиции определённого музыкального произведения, предназначенного для точного сообщения состояния или выполнения определённой личной или коллективной функции и цели. То, что выбирается, выбирается из целого музыкально пространства, и эта целостность остаётся потенциально вовлечённой в резонанс всего произведения. Процесс выбора — открытый процесс.

Этот подход к сочинению музыки, по-существу, отменяет правила гармонии, которым учат в школах. Аккорды со сложными названиями, предназначенные для указания и поддержания тональности, становятся лишь одновременно звучащими звуками, или более-менее сложными формами вибрации музыкального пространства. Диссонансные аккорды не нуждаются в разрешении. Синхрон-

ность звука не допускает транспонирования и не может звучать в другом регистре без радикального изменения качества тона. Абсолютная высота, однако, не нуждается в соотнесении с определённым числом вибраций в секунду, где бы, когда бы, кем и для кого бы ни исполнялась музыка. Она может быть абсолютной только по-отношению к фактическому инструменту (природному или рукотворному), производящему звук, а также по-отношению ко времени и окружающей ситуации исполнения.

Множество, или большинство, аккордов, называемых диссонансными в западной музыкальной теории, могут порождать (если составляющие их звуки надлежащим образом расположены в пространстве) намного более сильный резонанс, чем так называемые чистые консонансы, благодаря комбинированным тонам и феномену биения. Такие аккорды больше, чем сумма их частей. Эти звуки, если говорить субъективно, принадлежат сфере психизма. Они не поддаются интеллектуальному, количественному анализу. Холистический резонанс отличается от аккорда интеллектуально анализируемых музыкальных нот таким же образом, как синтезированная медицинская субстанция, созданная из выделенных, химически определяемых гормонов, отличается от естественного продукта эндокринной железы. Химический эффект отличается от биологического, даже если разница ускользает от научного анализа. Эта разница не может быть сведена к количеству, поскольку природная комбинация веществ, производимая *целым* эндокринной железы, обладает большей жизнеподдерживающей силой, чем сумма этих веществ, рассмотренных отдельно, даже если биохимикам удалось бы вывести их все буквально, чего, впрочем, сделать не удаётся, как правило.[4] Подобным образом, запоминающаяся музыкальная тема или лейтмотив обладает эмоционально-психической силой, не объясняемой перечислением или подсчитыванием её интервалов или нотных частот. Сила темы может быть понята только в терминах психического резонанса, вызываемого в музыкальном пространстве взаимодействием и взаимопроникновением нескольких звуков в оригинальном сочетании.

Основным фактором является сочетание звуков, динамически действующих в соответствии с музыкальным сознанием слушателей, и это сочетание потенциально влияет на всё музыкальное пространство, прямо или косвенно резонируя

ему. Резонанс незамедлителен, если звуки звучат одновременно, или он может быть растянут во времени, если звуки последовательны (мелодия). Аккорд является быстрым высвобождением силы, мелодия — процессом высвобождения. Когда человеческие существа действовали как объединённое племя — как аккордное звучание консонансных единиц в рамках устойчивого целого, — племенной аккорд бытия (культуры и её психизма) был так основателен, что из него могли проистекать индивидуально импровизированные мелодии. В классической Европе, где тональность была бесспорной реальностью музыки, мелодии могли проистекать скорее бессмысленно, но спонтанно, ради чистого удовольствия создания бесконечных вариаций (музыкальные арабески) на мажорный или минорный тональный паттерн, проистекающих из чистого аккорда и его обращений. Однако мы больше не живём в такой культурной ситуации. Индивидуумы стоят, мягко говоря, весьма одиноко, изолировавшись под скорлупой развитого эго. Движение в сторону образования небольших групп музыкантов, импровизирующих совместно, в своей попытке взаимопроникновения музыкального, а также психического, возможно, является характерной чертой стремления к чувству целого и, таким образом, к достижению состояния гармонизации.

Ноты в синтонной музыке, не поддерживаемые более корневой силой тональности, вовлекаются в холистические групповые образования. Вместо рождения от Одного (тоники), они ищут взаимопроникающего состояния диссонансного аккорда — плеромы звуков. Они ограничены по объёму; каждый имеет свой собственный принцип организации, который определяет тон плеромы. Все эти тоны идеально сообщаются в обширном Тоне всеохватывающей плеромы музыкального пространства, доступного для восприятия человеческого уха; но фактически, каждая из обособленных и ограниченных плером имеет свой собственный характер, и её холистическая эманация (тон) обозначается композитором (сознательно или нет) для утоления определённой потребности. Потребность может быть личной, социальной или культурной, или может быть трансперсональной — в случае потребности в психической трансформации композитора или слушателей концертного зала; или это могут быть участники ритуальной ситуации.

1 Подобно этому, нация, фактически, не является скоплением несвязанных индивидуумов, но организацией социальных классов и групп. Рассматриваемые как избиратели, индивидуумы являются абстрактными единицами, поддающимися арифметике и, таким образом, производящими сумму. Однако результат национальных голосований показывает, что убеждения и реакции этих (теоретически) индивидуальностей в основном зависит от класса или группы, к которой они принадлежат. Каждый класс или группа представляет собой один определённый аспект национального целого.

2 См. введение в комбинаторные тоны в Гарвардском словаре музыки Карла-Отто Апеля.

3 Для более детального рассмотрения моего подхода к «оркестровому пианизму», см. мою книгу «Культура, кризис и творческий потенциал» (Wheaton, Ill.: Quest Books, 1977), глава 7.

4 Синтезированные, выделенные и чрезвычайно «активные» химикаты могут быть весьма сильными, но это несбалансированный, и часто вероломный, вид силы, который может иметь опасные последствия. Европейские доктора довольно давно говорят об американской медицине — так часто базирующейся на использовании таких синтетических препаратов — как о «медицине мужества», оправданной для применения на поле боя.

Часть четвёртая

Альтернативные подходы к мелодии

Понятие плеромы звуков не подразумевает обесценивания мелодии как таковой. Также и понятие музыкального пространства как континуума вибраций не подразумевает, что синтонные мелодии должны разворачиваться, как постоянное глиссандирование от ноты к ноте. Это означает, что (как в случае великой традиции восточной музыки) манера, с которой извлекают звук и создают его точное завершение, — так же важна и многозначительна, как и точная высота ноты. Даже если ноты мелодии выстроены, как отдельные пассажи, само осознание того, что музыкальное пространство между ними не пусто, может придать новый смысл тоновым взаимоотношениям.

Существуют два основных способа характеризовать природу мелодии. Первый заключается во временном расширении фундаментального единства, с которым может быть соотнесена каждая нота мелодии. Если же единство подразумевает интеллектуальную и, по-существу, геометрическую систему организации, тогда мелодия подобна арабеске. Она наполняет музыкальное пространство, отведённое ей квазиархитектурной структурой (музыкальной формой). Такие мелодии производят **эстетический эффект**. Однако, этот эффект обычно производится только в случае, если сознание слушателей оперирует в терминах культуры, в которой эта мелодия расцвела. Тогда музыка вдохновляется формулировкой идеала «Красивого», для этой определённой культуры-целого, — идеала, присущего человеческой природе.

Второе определение мелодии **экспрессионистское**. В своём изначальном аспекте оно является магическим, лучше сказать, сакрально-магическим. В своём современном индивидуалистическом аспекте, оно означает сообщение трансформирующего состояния сознания — борьбы и страстей индивидуумов, чувствующих себя изолированными и, возможно, трагически отчуждёнными от своего окружения. Поэтому они бессознательно или намеренно стремятся сообщить о своём положении потенциально чутким людям и (в их ответах) забыть или рассеять оди-

ночество. В своём трансперсональном аспекте, вне индивидуальных страстей, экспрессионистские мелодии берут на себя сознательно трансформирующую функцию, оживляющую на более высоком уровне человеческой эволюции магию древних гимнов, ассоциирующихся со словами, вызывающими воспоминания.

Поскольку экспрессионистская музыка, в основном, не несёт эстетической функции — функции, принадлежащей стабильному состоянию, когда культура расцветает в формах великой красоты, вызывающей ожидаемый, благодарный ответ, — её сущностными характеристиками являются диссонансы. С культурной точки зрения, они могут быть *неблагозвучиями* — т. е. взаимоотношениями, которые не могут быть интегрированы внутри границ культурного психизма. Те тоновые отношения, которые для культурного ума являются неблагозвучными, для индивидуума, находящегося в постоянном процессе трансформации являются только диссонансами.

Полностью экспрессивные мелодии, не поддерживаемые коллективным единством или системой, создают свою собственную поддержку. Они вынуждены искать своё собственное музыкальное пространство и находить ощущение принадлежности или укоренённости в этом пространстве. Во-первых, они должны привести нетрадиционные аккорды к интегрирующему, холистическому основанию. Во многих случаях плерома звуков, представленная в музыкальной партитуре нотами диссонансного аккорда (а на самом деле, создаваемая их сложными взаимоотношениями), является семенем, из которого мелодия произрастает в процессе, аналогичном прорастанию растения. В последовательности звуков мелодия высвобождает свойственное качество холистически резонирующего пространства — свой особый тон. Этот тон, в свою очередь, требует обладающих особым тембром инструментов — для того, чтобы быть адекватно актуализированным как сложная музыкальная сущность.

«Тон-цвет»: неверная интерпретация

Тембр инструментов принимает на себя великое значение в синтонной музыке, поскольку фактический резонанс материального инструмента является ос-

новой этой музыки. Человеческий голос бесспорно использовался как первый инструмент, но когда вокальные тоны впервые продуманно используются первобытными человеческими существами, не следует говорить о музыке в культурном, а тем боле, в эстетическом смысле. Все биологические виды передают свою сущностную природу через крики или песни, то же самое делает и человечество. Каждый гласный звук составляет определённый инструмент со своей собственной формантой — характерной областью резонанса, своим собственным музыкальным пространством. Коллективный психизм определённой человеческой культуры проявляется через использование гласных и согласных, через интонацию языка людей; и это организует их в психическое целое, и через синтаксис проявляются основные способы соединения культурных особенностей.

Речевая музыка раннего человечества постепенно развилась по культурным линиям в вокально-инструментальную, а затем в оркестровую музыку. Развитие оркестровой музыки в Европе привело к использованию голоса, как простого инструмента, в то время как в Азии создатели инструментов и исполнители (по крайней мере, поначалу) пытались создавать инструментальные звуки столь же выразительными, что и звуки человеческого голоса (индийская вина и саранги, японская флейта). Развитие современного оркестра от Бетховена до Стравинского и Вареза, через Берлиоза, Вагнера и Дебюсси, проявило не только усложнение музыкального материала, но возрастающий интерес к тому, как интегрировать многообразие инструментальных звуков в резонанс оркестра как целого. Технические способности инструменталистов и, разумеется, дирижёров должны были сделать значительный прогресс, чтобы удовлетворить потребности композиторов, чьи замысловатые произведения всё больше и больше опирались на новые оркестровые комбинации и новые эффекты.

Термин «оркестровый цвет» вошёл в обращение, но никто не доказал оправданность его использования. На протяжении веков европейские музыканты были сосредоточены на паттернах интервалов, формальном развитии темы и её модуляции из одной тональности в другую, то есть преимущественно — на абстрактных факторах. Партитура музыкального произведения может быть транспонирована в любой удобный ключ, и будь то флейта или скрипка, оживляющие ме-

лодию «с нотного листа», музыка остаётся «той же». Интересная игра заключалась в способности опознать тему или (в серийной музыке) выбранное количество нот во всех модифицированных формах и, таким образом, приобрести полное знание (интеллектуально, конечно) о степени мастерства композитора и способности исполнителя делать сложную музыкальную структуру *ясной*. Такое сосредоточение на абстрактных и формальных факторах затруднило создание и переживание музыки в терминах выражения качества Тона. Как средство психической коммуникации, Тон был редуцирован до «цвета» и интерпретирован как дополнительный, стимулирующий чувство, или чувственный, «эффект».

Американские индейцы, как говорят, называли англичан «имеющие лживый голос». Индейцы любят сидеть в безмолвии, и когда человек берёт на себя смелость нарушить тишину и заговорить, намного большее значение имеет резонирование тоновому качеству голоса, в сравнении с произношением слов, сформированных умом говорящего. Подобным образом, качество тонов в исполнении сообщает витальное послание, касающееся психики исполнителя, и это сообщение может значительно отличаться от того, что предполагалось сообщить через музыку. Это, конечно, должно быть хорошо видно в выступлении пианиста, который полностью отвечает за то, что передаёт исполнение — при условии, что конкретный инструмент передачи адекватен намерению, что не всегда случается.

Проблема здесь ясна: либо под музыкой исполнитель подразумевает набор взаимоотношений между нотами, которые в себе не имеют определённого звука, либо композиция включает в себя фактически слышимые тоны, имеющие определённое качество. Это не говорит о том, что композиторы классической европейской музыки не принимали во внимание субстанциональную и конкретную природу (актуально слышимые вибрации) в своей интеллектуально и формально сконструированной музыке, но эта субстанциональность звуков в их партитурах являлась лишь элементом второстепенного значения. Развитие оркестров и появление сложных, неоценимых достижений в оркестровке, к началу двадцатого века, значительно повлияли на потенциальное развитие сознания Тона. Но я считаю, что основное непонимание было создано акустической концепцией гармоник, которая подвергает тембр инструментального источника фактически слышимых звуков —

полного резонанса материального инструмента, распространяемого в окружающем воздухе — редуцированию до последовательности измеряемых компонентов (обертонов). То, что я называю Тоном, не может быть полностью измерено, — во всяком случае, не в большей степени, чем может быть измерен (или даже определён) эмоциональный и психоактивный характер и напряжённость музыкальной темы или мелодии.

Слово Тон (с прописной буквы) должно быть зарезервировано для обозначения музыкального эквивалента жизненной силы в любом растительном или животном организме. Тон это не «цвет». Слышание абсолютно отличается от видения. Наше обычное ощущение слуха имеет дело с осознаванием качеств жизненной энергии: с силой биологических импульсов, эмоциональными состояниями и решениями воли. Зрение, с другой стороны, является основой для развития сознания. Каждая форма существования — даже всей вселенной — начинается с высвобождения силы через Звук, состояния бытия альфа. Оно завершается в Свете — свете всеобъемлющего сознания — омеге бытия.

Можно вообразить, однако, подсознательный опыт музыки, которая бы резонировала состоянию бытия омега. Говорилось бы едва ли не о «музыке сознания». Не имея слов для описания природы такого Тона, по необходимости, можно говорить о нём в терминах света; и в процессе достижения такого опыта, можно говорить и о цвете тона, то есть о ярких или о тёмных звуках. Но этот термин запутывает, например, применительно к музыке таких композиторов как Дебюсси и Равель, которых довольно бессмысленно называют импрессионистами. Глубочайшей целью импрессионизма, как в живописи, так и в музыке, было заставить людей видеть и слышать новым, естественным и спонтанным образом, вне традиционных предубеждений европейской культуры, над ними довлеющими. Движение импрессионистов было первой попыткой деевропезированного ответа людей на физическую и психологическую реальность.

Вопрос о цвете тона важен сегодня, судя по тому, что часть музыкантов авангарда активно это обсуждает. Они всё чаще используют электронные инструменты или другие источники звука, качество которых, как правило, лишено вибрационности и холистического резонанса. Компенсируется (сознательно или

нет) такое обеднение тонового качества и вибрационности чрезвычайно долгими повторениями очень простых, коротких, и часто музыкально не значительных последовательностей звуков. Но это не даёт, по моему мнению, значительных результатов, кроме случаев квазигипнотического состояния релаксации и самопотакающей медитативной интроверсии. И всё же, без сомнения, здесь есть заметные исключения.

Электронную музыку было бы правильным отнести к акустике как науке об акустических явлениях, а не к музыке, особенно, когда она производится комбинациями генерируемых электроникой, количественно точных, вибраций — комбинациями, часто основанными на аналитической, научной концепции измеряемых частот основных тонов и обертонов. «Конкретная музыка» основывается на дезинтеграции реальности и перекомбинировании и синтезировании дезинтегрированных фрагментов. Как протест против банального, привязанного к культуре, подхода к реальности, особенно в искусственности и напряжённости городской жизни, конкретная музыка может быть значительной в очистительном смысле, но эти произведения часто оказываются комплектами психически пустых звуков: пустота не заполняется от продолжительных повторений квазимагической природы.

Большая часть человечества, как на востоке, так и на западе, уже не поддерживается коллективным психизмом своей родной культуры. Сила должна создаваться личным сосредоточением и внутренним преображением в творимой музыке (и любом другом виде искусства). Для того чтобы наполнить звуки Тона, ставшие, увы, пустыми (поскольку они уже не укоренены в вибрирующей и динамической культурной матрице), композитор и исполнитель должны влить в них свой собственный индивидуальный психизм; и это означает, что следует держаться инструментов с резонирующей вибрационностью — она даст им новую жизнь скорее, чем получение любой ценой как можно больше «цвета».

Эта резонирующая вибрационность фактического музыкального и инструментального материала может быть получена, наиболее осмысленно и психоактивно, я так считаю, через использование диссонансной гармонии, пробуждающей полноту резонанса, достигаемую только через гармонизацию различий и да-

же явно конфликтующих вибраций. Эпоха патриархальной, племенной однородности прошла. Если она когда-нибудь вернётся, то, должно быть, на более высоком уровне, который невозможен и нереалистичен сегодня. **Вибрационность** действительно является ключом для обеспечения звуков магией Тона. Однако сегодня новый вид магии востребован творческими индивидуумами, способными жить, чувствовать и думать в трансперсональных терминах, являясь агентами человечества как целого, — это магия синтонного сознания. Творческий Звук, что был «в начале», и освещённая наполненность сознания Пространства, что определяет полноту омега-состояния «конца времён» — могут смешиваться. И в этом смешении — осознаваемом предварительно и несовершенно — рождение новой музыки и новой эпохи может быть если не конкретно актуализировано, то, по крайней мере, возвещено. Путь каждого Христа должен быть подготовлен Иоанном-крестителем, в котором конец встречает начало.

Принцип слаженности в композиции целых

Изучающие музыку студенты обучаются правилам композиции, но фактически существует лишь один управляющий принцип в любой творческой деятельности — слаженность. Слаженность проявляется, как вверенный и квазиорганический ритм развёртывания продолжительного процесса образования или преобразования.

В последней главе своей превосходной работы «Дао физики», Фритьоф Капра говорит о недавно сформулированной интерпретации того, как человеческие существа воспринимают материю, согласно гипотезе «самосовершенствования», принадлежащей физику университета Беркли, Жоффрею Чю. Согласно философии самосовершенствования вселенная выглядит, как динамическая сеть взаимосвязанных событий. Ни одно из свойств любой части этой сети не является фундаментальным — все они вытекают из свойств других частей; и общая слаженность их совместных взаимосвязей определяет структуру всей сети». То есть «природа не может быть редуцирована до основных сущностей, таких как эле-

ментарные частицы или фундаментальные поля. Она должна быть понимаема в целом через её самослаженность».[1]

Несмотря на то, что здесь пока невозможно детально рассмотреть, как такая теория реальности может соотноситься с целостностью музыкального пространства и принципом взаимопроникновения слуховых вибраций в рамках холистического (основанного на диссонансной гармонии) резонанса, выводы такого взгляда обязательно повлияют на все сферы человеческой деятельности, включая музыку. Капра упоминает Джозефа Нидмана, исследовавшего основные понятия даосской философии Китая и цитирует, говоря: «Гармоническое сотрудничество всего живого возникает не вследствие законов верховной власти, внешней по-отношению к ним, но вследствие того факта, что они все являются частями иерархии целых, формирующей космический паттерн, и подчиняются внутреннему диктату своей собственной природы… Китайцы не имеют даже слова, соответствующего классической западной идее о *законах природы*».[2] Далее Капра утверждает, что в современном, недавно развившемся, направлении физики «самослаженность является сутью всех законов природы», и что «во вселенной, являющейся неделимым целым, где все формы подвижны и постоянно изменяемы, нет места для какой-нибудь фундаментально фиксированной сущности».

Этот «подвижный и постоянно изменяющийся» мир есть мир музыки — музыки, освобождённой от интеллектуальных и формалистических ограничений классической теории тональности, которая, в значительной степени, устанавливалась в течение того столетия, когда концепции Ньютона и Декарта кристаллизовались в современную научную позицию, — по крайней мере, до Эйнштейна, Дирака и Гейзенберга. Твёрдые атомы, которые в ньютоновской физике составляли основу материи, а также нерушимые монады, постулируемые в тот же период Лейбницем, — аналогичны в своей абстрактности точным музыкальным нотам классической европейской музыки, двигающимся согласно определённым правилам и в рамках строго определённого, по-существу, пустого пространства музыкальной партитуры. Партитура представляет собой музыкальный стан с набором линий, утверждающих равную величину интервалов, которые помещены в равные отрезки стана (такты) для того, чтобы понимать слаба или сильна нота как доля,

и доля, в свою очередь, не свободна, она обязана подчиняться бездушно шагающему метрономному времени. Даже для мелодии есть предписание длиться заранее установленное число тактов.

На музыку, действительно, надели смирительную рубашку, но человеческие существа, развивавшие центробежный вид индивидуализма (или, по крайней мере, эмоциональный персонализм) и двигающиеся к достижению идеала **либеральной** демократии, нуждались во внешнем и рационально контролируемом музыкальном порядке для поддержания психической интеграции. Они были напуганы спонтанностью и творческой свободой духа и оказались не в состоянии жить без внешних ограничений, пока однажды (как это происходит сегодня) ограничения не оказались просто сломлены.

Реакция на отсутствие ограничений проявилась в виде нарочитого упрощения и стала похожа на попытку возврата к магической повторяемости, которая, впрочем, содержит путаницу в своей основе; а также обернулась извращённым стремлением к свободе. Здесь нет ни магической свободы, ни сакральной, и большинство людей не в состоянии придать такой свободе самосогласующееся значение. Для того чтобы осознать это значение, личность должна утвердиться (или стабилизироваться) в своей собственной идентичности; но эту идентичность не следует мыслить, даже на постулируемом «духовном» уровне, как изолированное и самодостаточное бытие. Идентичность следует понимать как целостность самосогласующегося процесса от действия зародышевого семени (*альфа*-состояния) до сформированного завершающего семени (*омега*-состояния) — целостности, которая сама по себе является компонентом ещё более великого целого, человечества.

Таким образом, музыкальное произведение должно иметь идентичность, но идентичность не статичную или предопределённую традиционными формами, существующими в сфере ценностей квазиабсолютных. Слушателю произведения следует позволить себе переживание опыта открытия семени единства музыки внутри множественности звуков. Но это возможно, если слушатель позволит тону целостности музыкального целого резонировать в его или её сознании и чувственной природе. Этот семенной тон может быть вертикальной организацией оп-

ределённых нот — сложным аккордом, компонентам которого позволено взаимодействие и взаимопроникновение, как это происходит с компонентами в звучании больших азиатских гонгов. Или такой семенной аккорд может лишь подразумеваться в музыкальном процессе, чтобы быть проявленным, возможно, лишь в моменты фокусированного значения и интенсивности психической коммуникации.

Этот процесс должен иметь внутреннюю слаженность; он должен подразумевать (подсознательно чаще, чем сознательно) растворение потребности. Дух всегда действует в функции удовлетворения потребности. Он действует для того, чтобы переуравновесить (снова сделать целым и динамичным, т. е. полным тона) то, что стало дезинтегрированным и психически расстроенным от натяжения и давления, и что само по себе, не в состоянии сопротивляться или ассимилироваться. В музыке этому соответствует *неблагозвучие*. Преобразование неблагозвучий в гармонические диссонансы — это постоянный путь творческого и трансформирующего духа; и такой дух необходим в музыке сейчас более, чем в любые другие времена.

Предвидение космических возможностей для музыки

В этот шаткий момент человеческой истории, с трудом можно вообразить диссонансно интегрированную и холистически резонирующую музыку будущего. Если человечество вынуждено будет вернуться к более простым формам жизни, не столь сложным технологически, но с новым ощущением «вселенского братства», то объединённые общей целью группы человеческих существ смогут вновь почувствовать потребность в пении в унисон, в то время как гонгоподобные инструменты будут окружать их гимны ореолом вибрационности музыкального пространства, пробуждающим эти объединённые голоса психически. С другой стороны, если современная цивилизация однажды вновь стабилизируется и успокоится, возможно, появится производство музыкальных инструментов, по сравнению с которыми, современные электронные устройства покажутся наивными и устаревшими предшественниками. А затем может появиться музыка полноты пространства, музыка истинной космической плеромы звуков. Я мечтал о таком ин-

струменте, и писал о нём, в моём фантастическом романе «Возвращение оттуда, откуда нет возврата» (1953 г.). Поместил я его на отдалённой планете в созвездии Стрельца. Этот сакральный инструмент я назвал космофоном, «полем сил, окружённым мириадами светящихся кристаллов разных форм и цветов». Цитата из моей книги может помочь хотя бы вообразить перспективы сверх-сакрально-магического использования такого рода инструментов.

Космофоническое поле ожило, когда Вашишта передвинул несколько изящных вибрирующих толкателей, похожих на пальцы. Своей левой рукой он касался девушки, которая тоже испытывала вибрацию. Внутри головы Вашишты сию же минуту возник резонанс кристаллоподобного органа экстраординарной силы. Это действительно подобно тому, как если бы космические вибрации проходили через него для очищения и фильтрации. Увы, он один теперь был способен исполнять эту функцию. Когда вибрация достигла крайней высоты, Вашишта дотронулся до одного из тысячи сенсоров, и удивительный тон заполнил холл. Каждый фейдер настроен на основной тон звезды. И первый тон высвободил тон *Вру*, который обеспечивает сферу звёзд носителем волны — неизмеримой космической силой ума.

Тело Дземы Дзе затрепетало, когда грандиозный тон захватил всё её существо. Нечто подобное тропическому цветку, раскрывающемуся на восходе солнца, открылось вдруг. Вашишта почувствовал это открытие, и великое волнение охватило его, поскольку он знал теперь, что в существе, которое он придерживал рукой, открылась дверь в пространство сознания, пространство звёзд. Что ещё это могло означать, как не то, что в этом пространстве уже должна пребывать, возможно, в спящем состоянии, нетленная форма бытия, вечное «Я»? Никто из ашуанцев никогда не испытывал столь внезапного открытия этой внутренней двери в таком раннем возрасте. Даже он, Вашишта, должен был прожить до преклонной зрелости, прежде чем достиг совершенного уравновешивания всех психических энергий и всех вибраций в своём организме, отчего наступил момент, когда

чистый кристалл его сознания-ума растворил себя в проявлении мистической Формы Бессмертия — своей звёздной Самости. Она, должно быть, действительно бесценное сокровище!

Вашишта коснулся других сенсоров. Величественные тоны накладывались на основную вибрацию Вру, в постоянно меняющемся, модулирующемся хоре. Его палец коснулся сенсора, высвобождающего самую высокую вибрацию Сваха — парной звезды. Тогда тело Дземы Дзе неконтролируемо дёрнулось, как от конвульсии. Вишишта крепко держал её; смотрел в её сильно увеличенные глаза, которые пристально вглядывались в него. Картина. Да, он видел Форму, которую отражали глаза, прекрасную Форму чистого света. Дзема Дзе вдруг закрыла глаза, всхлипывая. Неизвестный звук сорвался с её губ. Старому служителю Вру показалось, что он услышал: Зара... Зара... Это имя?

Инструмент замолчал. Дзема Дзе всё ещё непроизвольно сотрясалась. Вашишта вывел её из космофонического поля, теперь уже умолкнувшего.[3]

Конечно, это лишь мечта, имевшая место в истории трансценденции и любви в рамках поля планетарной судьбы человеческой расы. И всё же, инструмент подобный космофону **не** невозможен, если условия на земле позволят развитие человеческих существ, способных служить каналами для фокусированного высвобождения космической трансформирующей силы, производимой взаимодействием поляризованных трансфизических энергий. Фокусирующим посредником, вероятно, всегда будет человеческое существо, чьё сознание и сила сосредоточиваются на трансперсональном уровне ума. Звук музыки является открытием сферы психизма; а уровень интенсивности и выразительности музыки есть динамическое отражение уровня психизма сверхчувствительных и открытых человеческих существ.

Музыка не пребывает в музыкальных нотах — в них ничего нет. Она высвобождается через тон и вибрационность музыкальных инструментов, которые резонируют воздействию психики человеческих существ — психике индивидуальной

или коллективной. Музыка есть психическая коммуникация. Если и есть глубокий смысл в том, что вдохновенный учёный, Дональд Хатч Эндрюс утверждает в своей книге «Симфония жизни»[4], что «вселенная больше походит на музыку, чем на вещество» — так именно потому, что вселенная является целым, состоящим из невероятно сложной сети коммуникаций, где всё соотносится со всем.

Секрет такой повсеместной и всеобъемлющей коммуникации заключается во взаимопроникновении всех форм существования на уровне космического психизма — *анима мунди* в средневековом оккультизме, «мировой души». На этом уровне каждый центр существа резонирует с любым другим центром, проявляясь во всеобъемлющей Гармонии. Но поскольку каждый центр сознания всё ещё мистически сохраняет свою судьбу — своеобразие процесса и вибрации, свой духовный тон, — эта Гармония является диссонансной, олицетворяя неуклонную победу над центробежной тенденцией множественности. Это божественная любовь — вечно побеждающая безразличие Любовь, интегрирующая любые противоположности в музыке — в истинной музыке сфер.

---

1 Boulder, Colo.: Shambhala Publications, 1975, стр. 285-86.

2 Там же, стр.. 289

3 Palo Alto, Cal.: The Seed Center, (1973) стр. 134-35.

4 Lee's Summit, Mo.: Unity Books, 1966.

Глава 12. Ритмы цивилизации и культуры

Часть первая

Если мы хотим понять и определить значение того, что происходит сегодня в мире, и в сфере музыки в частности, мы должны отделить глобальный процесс развития цивилизации от развития множества культур — рождающихся культур, созревающих и затухающих.

В течение восемнадцатого и девятнадцатого столетий цивилизация мыслилась постепенным, однонаправленным продвижением от «варварства» к более дифференцированным, рафинированным и «духовным» формам «цивилизованной» жизни, чувствования и мышления. Развитие науки и технологии после промышленной революции и последовавших широких гуманистических движений — будь то на религиозном, Боговдохновенном уровне бахаизма или на материалистическом, атеистическом уровне марксизма, — кажется, всё подтверждало «концепцию прогресса». Того самого прогресса, в который верили и которому поклонялись в девятнадцатом веке почти с тем же упорством, с каким в веке восемнадцатом обожествляли разум.

Начало первой мировой войны было абсолютно непредсказуемо для большинства людей. Ставшие всемирно известными германские зверства и ужасы окопной войны — на которой целые полки по приказу были брошены за колючую проволоку нейтральной зоны, на верную ужасающую погибель — потрясли человеческий разум. Вторая мировая война, дотла уничтожавшая большие города воздушными налётами бомбардировщиков, принесла с собой всё возрастающее число фактов применения пыток «как инструмента политики», вместе с ужасающей вероятностью атомной войны и растущей очевидностью крупномасштабных загрязнений планеты отходами технологических достижений — всё это сыграло поистине трагическую шутку с религией прогресса. И всё же, большинство людей отчаянно цепляется за неё, и врождённый оптимизм американского среднего класса всё ещё отрекается от негатива предзнаменований гибели, неизбежные

обстоятельства которых, явно имеют тенденцию подтверждаться всякий раз — и так до тех пор, пока более всеобъемлющая картина человеческой эволюции не подтолкнёт общество переформулировать происходящее в более благотворном ключе.

В такой картине цивилизация это процесс, действующий через органическое развитие множества существующих одновременно (но при этом, доминирующих поочерёдно) культур-целых — каждая из них рождается, растёт, зреет и, рано или поздно, стремительно дезинтегрируется и угасает. Каждая культура актуализируется в конкретных формах и особых видах деятельности и представляет собой один частный аспект развития потенции, свойственной человечеству. Процесс развития цивилизации, напротив, является универсальным, общечеловеческим планетарным движением, которое можно видеть только тогда, когда цивилизационный процесс воплощается в конкретной психоментальной субстанции людей и в коренных паттернах культуры (обусловленных конкретным климатом, флорой и фауной). Поскольку культура формируется из комбинации новых динамических элементов и остатков прошлого (оживляемых этими элементами), функцией культуры в общей эволюции человечества является воплощение нового человеческого качества, или Тона, ещё неиспытанного образа жизни, основанного на новых мифах, символах и социальных институтах. Они действуют на уровне, достигнутом планетарным процессом эволюции, на котором новая культура формируется. Таким образом, цивилизация многомерна, не линейна. Её действие закручивает те или иные локализованные вихри, постепенно формируя из них всеохватывающую спираль. Таким образом, человечество продвигается, несмотря на то, что культуры (часто катастрофически) разрушаются. Человечество продвигается через и, особенно, во время периодов разрушения — именно в такие периоды распад поляризуется посредством формирования и высвобождения видоизменённых семян.

Тон, высвобождаемый процессом цивилизации, однако, имеет разрушительные последствия для жизни. Если построенные культурой структуры не в состоянии резонировать новой вибрации, они рассыпаются. Разрушение не является «виной» процесса цивилизации, который неизбежно будет продолжаться, по-

скольку его инерция необратима. Он может быть приостановлен только тогда, когда у культуры-целого полностью исчезнет сама возможность формироваться в соответствии с этим Процессом; и то — до тех пор, пока возможность не возникнет снова, скажем, в другом космическом местоположении. Ответственность за разрушение склеротических структур остаётся на культуре-целом, которая допустила, по крайней мере, относительный провал своей миссии (судьбы или дхармы) быть носителем проявлений нового Тона, высвобожденного процессом цивилизации.

Проблемы, с которыми сталкивается теперь евроамериканская культура — результат основательно окрепшего сопротивления новой вибрации (т. е. новой потенциальной возможности развития человеческого сознания и деятельности), высвобожденной в планетарный организм земли несколько тысяч лет назад, — возможно, в начале периода, который индийские философы и мифотворцы называли Кали Югой. Новая вибрация была, предположительно, высвобождена как духо-излучающая сила, но она должна была пройти через долгий процесс инволюции (или нисхождения творческого Звука) прежде, чем системы человеческой организации смогли бы быть оформлены такой публичной иерархией, которая была бы способна существенно резонировать влиянию этой вибрации. Эта новая вибрация постепенно пробуждает особые ответы в человеческой природе и в культурах, рождённых с тех давних пор.

Первым резонансом было создано то, что антропологи называют витали-стической эпохой — периодом культов плодородия, основанных на поклонении взаимодействию великих жизненных полярностей: мужского и женского. Это была эпоха сельскохозяйственного развития и образования больших племенных обществ на берегах великих рек. В конце концов, были построены города, и процесс индивидуализации начал затрагивать человеческое сознание. Он принял определённую, хотя и эмбриональную, форму в течение шестого века до н. э., особенно в восточно-средиземноморском греческом мире и в Индии. Пифагор в средиземноморском регионе и Гаутама Будда в Индии — стали высочайшими символами резонанса соответствующих культур к нисхождению нового Тона, высвобожденного процессом цивилизации.

Резонанс, данный наиболее вибрирующим и открытым духом греческого мира, несмотря на то, что он изначально был позитивным и творческим, не мог быть поддержан в чистоте и сохранён в своей качественной глубине людьми следующих поколений. Греческая культура, наиболее значительно и живо проявившаяся в Афинах, потерпела неудачу, поскольку город-государство, посеяв семя демократии, фактически управлялся элитой, состоящей из граждан-мужчин, доминирующих над массой рабов; и большинство афинских граждан по-прежнему действовали согласно старому виталистическому курсу, затвердевавшему во всех религиозных культах; или могли отвечать на интеллектуальные возможности новой вибрации лишь в русле бесконечных споров и изощрений в вульгаризации. Завоевания Александра распространили то, что (в значительной степени) понималось слишком поверхностно — интеллектуализм и аристотелизм греческой культуры, которую, на манер персидской империи (в правление Дария), институционализировали жаждущие власти, и компетентные в организационном плане, римские правители. Греческая и римская культуры угасли, но не угасла человеческая цивилизация. Культура и институты, тщетно пытавшиеся придать конкретную форму новому Тону цивилизации, потерпели крах.

Новая культура-целое, развившаяся в центральной и западной Европе, в свой фундамент заложила множество римских социополитических институтов. Даже папство, в деле построения организации коллективного психизма, приняло форму религиозной римской империи, не исключив политическую и военную силу. Это, в свою очередь, привело к реакционному подъёму сверхиндивидуалистического духа ренессанса и тем самым придало эмпирической науке сугубо материалистический характер. Церковь — с одной стороны, а с другой — крайняя научная и психологическая реакция против её контроля над психизмом европейских народов (контроля, лишь поверхностно модифицированного протестантской реформацией), были и остаются доминирующими факторами в современной евроамериканской культуре.

Сегодня эта евроамериканская культура должна столкнуться с результатами своих неудач, продолжая распространять ориентированные на получение выгоды технологии вместе с мечтой о власти над всем земным шаром в придачу, ус-

коряя таким образом дезинтеграцию остальных культур. Не процесс цивилизации здесь виноват, а неспособность европейской культуры дать благотворное воплощение идеалу, который она должна была (это её задача, судьба или дхарма) актуализировать: освящение афинского ума светом и милосердием христианской любви. Промах заключается в том, как обошлась Европа с силами, высвобожденными в древней Греции плеядой людей, вдохновлённых новым качеством ума; и ещё в том, что сделала церковь с духоизлучающим импульсом, сфокусированным и высвобожденным через Иисуса. Дух Христа был эмоционализирован и драматизирован Павлом и впоследствии *материализован* отцами церкви. Эти посвящённые, но часто *амбициозные духовно*, церковные мужи боролись с интеллектуализмом александрийской элиты не меньше, чем с народной приверженностью культу Мирты и прочим виталистическим призракам, преследующим всё более опустошаемую коллективную душу римской империи; империя была отягощена бесчисленным числом роптавших рабов и армейских наёмников, состоявших на полном содержании власти. Отцы церкви заперли дух в догмах, чтобы дать питание эмоциям рабов и европейских масс. В наши дни мы наблюдаем сумерки богов (Gotterdammerung, нем.) в мировых культурах, но цивилизация не погибнет до тех пор, пока семена культуры *новой* могут быть посеяны.

Очевидность этой разницы — между одним колоссальным процессом планетарной цивилизации и другим, органическим, циклическим процессом развития множества культур-целых, я полагаю, есть осознание фундаментального принципа для правомерного понимания того, что произошло в музыке (и во всех иных видах искусства) с начала XX века. Развитие рационального и научного западного мышления, явившегося продуктом (хотя и трагического) взаимодействия цивилизации и культуры, значительно расширило возможности производимых звуков. Если в архаические времена поле музыки было ограничено тонопроизводящей способностью муж./жен. голоса и нескольких инструментов, с амплитудой частот максимум в три или четыре октавы, то сейчас все вибрации, которые регистрирует человеческое ухо, могут быть произведены музыкальными инструментами. Клавишные инструменты, особенно органы и фортепиано, охватывают поле воспринимаемых звуковых частот (около семи октав) полностью.

Технологические изобретения европейского ума, однако, не единственное, что повлияло на расширение музыкального пространства. Более значительным стала способность человеческих существ устанавливать межличностные и межгрупповые взаимоотношения на основе индивидуального плюрализма, вместо обязательного племенного единодушия или социальной организации господ и рабов. В европейском коллективном психизме и музыкальной коммуникации этот новый тип взаимоотношений заложил основание для полифонического хорового пения. Люди перестали ощущать принуждение подтверждать коренное единство одноголосным пением. Динамическое взаимодействие нескольких одновременных мелодических линий привело к использованию аккордов (голосоведение), но эти аккорды должны были звучать в чётко обозначенной манере, отображая поведение социально связанных личностей — то есть в цеховых гильдиях нужно так, а в монастырях или при дворе короля совсем иначе. Несмотря на убыстряющееся расширение и усложнение культурной, социальной и политической деятельности, аккордовая организация, для гарантии увековечивания, наделялась (или освящалась) квазибожественным характером.

Значительный рост диапазона используемых в музыке звуков и усложнение тоновых взаимоотношений в полифонических мотетах и оркестровках симфоний — могут быть приписаны плюралистическому, экспансионистскому духу европейской культуры. Но я склонен интерпретировать такое расширение, как ответ европейцев на коренное изменение вибрации в процессе цивилизации. На созданных (этим ответом) культурных институтах лежит ответственность за социально-политический хаос и общую психическую опустошённость, с чем сталкивается сегодня весь мир. Однако фактически, ответственность лежит на человеческих существах: ум пассивно принимает институты, сформировавшие этот ум в детстве, поскольку глубокий радикальный процесс разрыва с ними вполне может казаться непереносимым. И всё же, личностно-эмоциональный протест, хотя и может быть первым шагом в необходимом процессе культурного и психологического разотождествления, но и он недостаточен. Протест, сам по себе, не может создать основание для новой культуры. Основатели должны быть сами сонастроены с новым Тоном цивилизации — новым качеством мышления, сознанием

целостности. Такая сонастройка, однако, подразумевает нечто большее, чем трансформацию внешней индивидуальности и её эго-центра; она требует полного изменения уровня сознания и действия — что не является, заметим, естественным процессом. В индивидуальном переживании такого процесса должны быть переполяризованы все основные природные энергии.

Развитие сознательного ума в сознательном существе, соотносящем все проявления чувственного опыта и биопсихических эмоций с внутренним индивидуальным центром, утвердившим «я есть», — является сущностной характеристикой человеческой стадии планетарной эволюции. Любой организм не достигший уровня интеллектуального действия, является не вполне человеческим (проточеловеческим). Организм жив, но это не весь человек. Он резонирует только природным ритмам биосферы. Кто угодно может быть человеком, если он больше, чем природа, несмотря на то, что он укоренён в биологическом организме — во власти природных энергий. Чтобы быть по-настоящему человеческой, централизованная сила сознания — индивидуализированная самость — должна преодолеть принуждение природного состояния. Она должна поддерживать себя устойчивой и полностью активной на уровне интеллектуальных процессов, не связанных более с диктатом биологических функций.

До тех пор, пока это не является центральным фактом существования личности, ум не может действовать как ум целостности, как гармонизатор духа и материи на человеческом уровне объективного самосознания, поскольку он слишком вовлечён в материальные энергии. Ум целостности не должен быть слишком поглощён единством духа, но не должен и бояться иметь дело с множественностью материи, захватывающей ум (и способной уму диктовать). Он не отрицает и не отрекается от реальности жизни как принципа организации материальных элементов. Он понимает необходимость такой организации на уровне земной и животной природы; но он устанавливает себя на сверхприродном уровне сознания и деятельности; и на этом уровне, в конце концов, ум строит для себя полностью продуктивное, организованное поле для деятельности.

Новый Тон, медленно высвобождаемый посредством универсалистского, общечеловеческого, планетарного процесса цивилизации в течение последнего

тысячелетия, стимулирует возможности индивидуумов развивать такой, полностью человеческий, индивидуальный и объективный ум. Поначалу он вынужден действовать как ум индивидуальности — для того, чтобы сформировать устойчивый опорный центр для работы нервной системы, мозга и потоков коллективного психизма. Но, в конечном итоге, он должен быть преобразован в ум целостности. Это преображение является сегодня целью цивилизации, в духовно — ориентированном её варианте; но он не может быть задействован до тех пор, пока индивидуумы не перестанут бояться творческой свободы и истинно самостимулирующей — но не биологически или эмоционально вынужденной — спонтанности. Люди будут бояться до тех пор, пока они цепляются за шаблоны безопасности и комфортность культуры, которая сформировала их социальные и психические реакции. В области музыки это означает цепляние за сохранение лёгких вибраций тональности и «натуральных» концепций гармонии.

Эта натуральная (теоретически консонансная) гармония без сомнения имеет своё место и функцию. Ей можно глубоко наслаждаться, как следует наслаждаться всей красотой и богатством природы. Но это наслаждение не должно связывать сознание, имеющее способность выходить за пределы области природных энергий. Архетипический Человек стоит «посреди условий». Он является «срединным путём», путём «гармонии сквозь конфликты». Он устанавливает баланс между всевозможными крайностями. В Человеке ум целостности охватывает всё то, что есть, было и будет, в том равновесии, которое есть мир; но время от времени мир являет собой арену почти невыносимого, и всё же нарастающего, внешнего напряжения, потому что этот мир — место столкновения всех на свете противоположностей. Мир завоёвывается настойчивыми победами умиротворённого ума.

Часть вторая

Суммирование и заключение

Поскольку в этой книге представлен сложный философский и исторический материал, предлагаю его уплотнение, связующее последовательность идей, — оно может оказать услугу.

Историческое развитие музыки следует понимать — оно может быть полно и объективно понято — только в терминах развёртывания человеческого ума, который выстраивает системы организации, придающие звукам устойчивые структуры, необходимые людям любой культуры для передачи их коллективных потребностей и ответов на них. Первые две главы кратко устанавливают исходную потребность в коммуникации, которую удовлетворяет музыка (как организация слышимых звуков), и показывают: как несущие смысл звуки становятся тонами; и каким образом тоны используются в магических целях — т. е. служат для передачи воли и подчинения биологических энергий. Глава 3 рассматривает переход от магического ума к сакральному, и от анимистической к виталистической стадии человеческого сознания. Различные, соответствующие этим стадиям, уровни деятельности ума соотносятся с фазами процесса цивилизации и общечеловеческой эволюции. Каждая фаза, однако, воплощается в определённой культуре, а любая культура, по крайней мере отчасти, подвержена ошибкам, ведущим к неадекватности своего посредничества (существующего набора взаимосвязанных институтов) по отношению к новому уму этой фазы. К сожалению, для культурных институтов характерна огромная инерция; обычно они следуют по пути наименьшего сопротивления и наибольших удобств.

В главах 4 — 8 (включительно) исследовалось большое эволюционное изменение в человеческом **сознании**, которое в период шестого и пятого веков до н. э. — в соответствии с развитием нового типа социальной организации восточно-средиземноморских городов-государств — было сфокусировано в Афинах. Это эволюционное изменение дало начало наиболее важному, и поистине решительному, развитию в процессе цивилизации, несмотря на то, что в те времена движе-

ние в сторону индивидуализации сознания, рационализации и универсализации человеческого ума, затрагивало лишь небольшую часть человеческих существ (почти исключительно мужских, т. к. выдающиеся исключения не в счёт). Более того, функционирование городов-государств и экспансионистская природа деятельности требовали широкого использования рабского труда и частых войн, приносивших увеличение числа рабов.

Основательно новое понимание, способное изменить направление музыкального течения (от нисходящей к восходящей последовательности), хотя и применялось в пифагорейском использовании монохорда, тем не менее, не переориентировало полностью европейское музыкальное сознание вплоть до готической эпохи. В результате этого нового понимания, традиционные понятия гармонического ряда (как «природного закона» музыки), резонанса и музыкальных гамм предстали в незнакомом свете, меняя свои значения.

После окончательного падения западной римской империи, вместе с усилением папства в Риме под руководством Григория Великого (590-604 н. э.), начала формироваться новая европейская культура. Различные виды средиземноморской церковной музыки конденсировались в григорианском пении. Развитие прямой музыкальной нотной записи, совокупно с григорианским пением, обеспечило основание для полифонической и фольклорной музыки позднего готического периода. Их развитие сделало возможным и необходимым появление сложной тональной системы. Она развивалась параллельно образованию наций, в современном смысле слова, — каждая со своим собственным языком и образом жизни, — все они самодержавно управлялись королями «по божественному праву».

В главах 9 и 10 мы имеем дело с европейской музыкой классического и романтического периодов и с глубоким кризисом, который переживала музыка со времён Дебюсси, Скрябина, Стравинского и Шёнберга. Я обсуждал процесс разотождествления и деевропеизации, особенным образом проявленный в музыке авангарда, — сложный разнонаправленный процесс, действующий во всех областях человеческой деятельности, от науки до политики. Это подводит нас, в главе 11, к очерчиванию контуров наиболее значимых идей, лежащих в основе подхода к музыке — и к космической философии — подхода, который, в случае его приме-

нения к практической реальности музыкального мира (особенно при создании новых инструментов), мог бы привести к радикальной трансформации.

Такая трансформация может произойти только по настоянию вдохновлённого нового ума — ума целостности — внутри которого, и через который, сегодня фокусируется современная фаза общечеловеческого, планетарного процесса цивилизации. Множество путей ведут к подобного рода радикальной метаморфозе. И всё же, на каждом пути надо устоять перед сильным сопротивлением, поскольку изменение фундаментально. Я полагаю, оно может быть полностью, и с радостью, встречено, но только в том случае, если культурное и музыкальное прошлое будет пониматься умом, открытым и освещённым духом, — таким умом, который превозмог свою инерцию. Современная общемировая путаница и хаос являются прямым или косвенным результатом выбора направления, сделанного не только в Европе шестнадцатого и семнадцатого столетия, но и в Афинах, более двух тысяч лет назад, а также в Индии, оживлённой импульсом Будды на время, и в Китае, в период конфуцианской эпохи, — здесь названы только наиболее знакомые нам культуры.

Можно говорить о расовой, национальной и культурной карме или о присутствии «греха отцов» во многих поколениях. Простой факт заключается в том, что настоящее всегда обусловлено — но не неизбежно предопределено! — провалами прошлого. И всё же, настоящий момент также направляется в будущее стимулом человеческой, планетарной и космической эволюции. Этот стимул абсолютно непреодолим, но следующий шаг в процессе может откладываться, иногда на целые эры. Причина задержки — невосприимчивость имеющегося социокультурного и религиозного материала, его неготовность стать инструментом, полностью резонирующим нисхождению потока творческого Звука (что может быть интерпретировано как божественная воля).

Нет ничего неизбежного, однако не всё реалистично в то или иное время — **сейчас**. Однако, это «сейчас» всегда балансирует между инерцией прошлого и творчески-трансформирующим притяжением будущего. Всё, что можно сделать, это переместить баланс в сторону победы будущего, которое не является повторением или поверхностной модификацией прошлого, отягощённого, по крайней

мере, частичными провалами. Для истинно свободного и открытого ума, осознающего эти провалы, открывается следующий существенный шаг в эволюционном процессе. Этот новый шаг может быть предпринят только с того места, где человек находится; и всё же, есть такие места и положения — личные и социальные, — из которых движение в новом направлении весьма и весьма затруднено. Так возникает потребность в переходной стадии разобуславливания.

Так становится проще эмоционально и интеллектуально реагировать в качестве резонатора, настроенного на основную вибрацию своей культуры, даже если эта вибрация является дисгармоничным рёвом соперничающих между собой шумов. Намного труднее преодолеть притяжение коллективной ментальности культуры, сформировавшей персональные реакции или удерживающей от реагирования против родового прошлого, и преобразовывать заманчивый экзотический способ жизни, чувствования и мышления в иноземную форму. Легко позволить эго структурированной личности искать хвалёного «самовыражения»; намного сложнее ослабить волю эго и преобразовать её в волю служения процессу появления нового человечества.

По этой причине был разработан огромный арсенал разнообразных техник. Такого рода техники называются духовными. И всё же, не существует такой техники, которая была бы особенно духовной. Техника может быть специализированным средством, чтобы ослабить мёртвую хватку ума, всё ещё пребывающего во власти личных привычек и строгих паттернов традиции прошлого. Техники могут действовать, как необходимые подпорки, в то время как продолжается процесс разобуславливания, и старые ментальные и эмоциональные структуры растворяются. В таком случае, используемые для подпорок материалы грубоваты, их недостаточно. Они собраны в упрощённом соединении, и процесс отрыва, ими поддерживаемый, требует многократно повторяющихся ударов. Музыка современного авангарда демонстрирует подобную гармонию; то есть собирание вместе (в длительном повторении) последовательностей простых квазитональных модульных единиц. Эта музыка — одно из средств разобуславливания сознания, ослабления его зависимости от классических европейских форм и драматического

напряжения экспрессионизма. Она может быть также способом стимулирования столь необходимой (и столь ценимой) ментальной релаксации и концентрации.

И всё же, так ли существенно отличается её упрощенческая повторяемость от современных рекламных трюков и, по большому счёту, от нескончаемого «промывания мозгов»? Действительно, в Азии повторение особых мантр и телесных жестов много тысяч раз использовалось веками, но можно задаться вопросом: тот уровень сознания, достичь которого мечтает практикующий, не соткан ли он из особенностей культуры и институционализированной религии, выработавшей точные техники его достижения? Они, без сомнения, были созданы для удовлетворения потребностей некоторого типа человеческих существ. Такой тип, конечно же, существует сегодня даже в Америке и Европе; но новый тип ментального развития западной семейной жизни и образования (т. е. людей под влиянием современных технологий) может требовать нового подхода. В прошлом, царство коллективного психизма было основным полем деятельности для человеческих существ, привязанных к своим традиционным культурам. В наши дни относительно автономные индивидуумы стремятся выразить себя; и за пределами индивидуального ума, в надличностно ориентированных индивидуумах, чья деятельность самопосвящается служению человечеству как целому — в большей мере, чем определённой культуре, — появляется ум целостности. Полностью актуализированные на трансиндивидуальном уровне, эти индивидуумы являются великими цивилизаторами. Всё их существо безвозвратно встроено в ритм огромного, неизмеримого движения, один только материальный аспект которого уже составляет эволюцию, но они готовы служить на любом уровне существования — на том, на котором требуется их служение.

Будет ли личность стремиться исполнить творческий акт во имя самовыражения, желаний его или её эго-доминирующей и культурно детерминированной личности, или деятельность будет исполнена в служении человечеству вне пределов социокультурных привязанностей и ожидания результатов, как смиренная и трансперсональная попытка сделать то, что он просто обязан сделать, поскольку это его дхарма, центральная истина его существования?

Каждая тема в мире музыки и искусства, вокруг которой бушуют споры и формируются избранные, восхваляющие тот или иной метод круги, может быть переформулирована в терминах этого центрального, и затрагивающего саму суть, вопроса. Из ответа, соответствующего основному качеству существа, будет вытекать творческая деятельность, связанная с характером и масштабом последовательного и устойчивого значения. Осознание этого значения вдохновит деятельность и наполнит творческой силой.

Приложение I. Пифагорейский и китайский подходы к музыке

В «Жизни Пифагора» Томаса Тейлора, автор цитирует Ямвлиха, неоплатоника и эзотерика, нарисовавшего яркую картину музыкальной деятельности Пифагора в Кротоне:

(Прим. переводчика: ниже приводятся параллельные фрагменты русского перевода с древнегреческого И.Ю. Мельниковой [**Ямвлих** «О Пифагоровой жизни» — М.: Алетейа, 2002])

> ...Он считал, что воздействие на людей сначала осуществляется посредством чувств: если кто-либо видит прекрасные образы и формы или слушает прекрасные ритмы и песни, то такой человек начинает музыкальное образование с мелодий и ритмов, от которых излечиваются человеческие нравы и страсти и устанавливается первоначальная гармония душевных сил. Он также придумал средства сдерживать и исцелять болезни души и тела. (Глава XV) ...
>
> Он также полагал, что музыка очень благотворно действует на здоровье, если заниматься ею подобающим образом. Он часто прибегал к этому важному виду очищения, и действительно, этот вид очищения он называл «лечением музыкой». (Глава XXV)
>
> И, клянусь Зевсом, ещё более достойно упоминания то, что он для своих учеников упорядочил и привёл в систему так называемые настройки и аранжировки, с божественным искусством придумав сочетания диатонических, хроматических и энгармонических созвучий. С их помощью он легко изменял и приводил в противоположное состояние страсти души, если они только что беспорядочно возникли и усилились (печаль, гнев, жалость, глупую зависть, страх, различные влечения, приступы ярости, желания, чувство превосходства, приступы лени, горячность). Он направлял каждую из этих страстей к доб-

родетели с помощью соответствующих мелодий, словно с помощью правильно подобранных лекарств.

Когда его ученики вечером засыпали, он освобождал их от дневных волнений и впечатлений, очищал смятенный ум, и они спали спокойно и хорошо, их сны становились вещими. Когда они просыпались, он освобождал их от сонного оцепенения, расслабленности и вялости особыми напевами и простыми мелодиями, исполняемыми на лире, либо сопровождая игру на лире пением.

Но для самого себя он не предназначал и не устраивал такой процедуры с помощью инструментов или голоса, но, использовал некую невыразимую и трудно постижимую божественную способность расширять границы слуха, фиксируя ум на высших созвучиях космоса. Он один, по его словам, слышал и понимал всеобщую гармонию и созвучие сфер и движущихся по ним светил, которые издают пение более насыщенное и полнозвучное, чем любые смертные, происходящее от движения и обращения светил, мелодичного и прекрасного в своём разнообразии, и это движение слагается из их неодинаковых и разнообразных шумов, скоростей, величин и констелляций, которые расставлены в некой исключительно музыкальной пропорции. (66) Вдохновляясь этим движением, утвердившись в своих принципах и, если так можно выразиться, укрепив своё тело, он задумал открыть ученикам, насколько возможно, подобия этих звуков, воспроизводя их инструментами или одним пением. (Глава XV)

... песнями другого рода, иногда это были песни без слов. Были случаи, когда они излечивали чувства и некоторые болезни, как говорят, настоящим пением (отделяя словно клином), и, вероятно, отсюда и вошло в употребление это понятие «заклинание». (Глава XXV)

Терапевтическая и нравственно трансформирующая способность музыки подчёркивалась не только в Греции, но и в Китае, где изучение музыки входило в программу подготовки учёных и будущих правителей, поскольку считалось, что

одни и те же принципы организации призваны управлять музыкой, небом (движением звёзд и планет), биологическими функциями тела и упорядоченными взаимоотношениями между разными уровнями и функциями «государства» (т. е. интегрированным социально-политическим организмом).

Следующие цитаты взяты из французского перевода «Исторических мемуаров» Су Ма Цена (или Чоу Ма Чена), жившего около 100 г. до н. э.. Мемуары содержат большую главу, посвящённую музыке; в других главах описываются великие ритуалы, календарь, астрология и исторические события. И всё же странно, что данная работа едва упоминается в других, более современных, книгах по китайской музыке. Цитаты взяты из перевода на французский синолога Эдуарда Шаванна (1865 – 1918 гг.). Я беру ответственность за перевод на английский.

> Правильное учение обнаруживает все свои принципы в музыкальных тонах. Если тоны правильны, правильно и поведение человека. Звуки и музыка являются тем, что возбуждает и волнует артерии и вены; что циркулирует через жизненные сущности и даёт сердцу гармонию и добродетель. Таким образом, нота **конг** затрагивает селезёнку и приводит человека к гармонии с совершенной святостью; нота **чанг** затрагивает лёгкие и приводит человека к гармонии с совершенной справедливостью; нота **кио** затрагивает печень и приводит человека к гармонии с совершенной добротой; нота **че** затрагивает сердце и приводит человека к гармонии с совершенным ритуалом; нота **ю** затрагивает почки и приводит человека к гармонии с совершенной мудростью.
>
> Следовательно, музыка это то, что внутри поддерживает усовершенствованное сердце; то, что снаружи устанавливает различия между возвышенным и низким. Сверху, она используется в родовых храмах для жертвоприношений; снизу она используется для оздоровления людей.
>
> Все тоны зарождаются в сердце человека; эмоции в человеческом сердце порождают эти тоны. Когда сердце, подверженное воздействию объективных фактов, затрагивается, оно придаёт форму

своим эмоциям посредством звуков. Звуки, откликающиеся друг другу, производят изменения [вроде магнитных сдвигов?]; когда изменения произведены, это есть точно то, что мы называем музыкальными тонами. Посредством гармонизации тонов, а также представления их [на музыкальных инструментах], добавления к ним щитов и мечей, оперения и бычьих хвостов [всех ритуальных атрибутов танца], достигается то, что называется Музыкой.

Музыка рождается от тонов. Её источник остаётся внутри человеческого сердца, в то время как оно движимо объективными фактами. Таким образом, там, где сердце переживает эмоцию грусти - звук, им издаваемый, сужается и вскоре теряет свою интенсивность; когда сердце испытывает эмоцию удовольствия - звук, им издаваемый, лёгок и мягок; когда сердце испытывает эмоцию радости — звук, им издаваемый, высок и свободно высвобождаем; если сердце испытывает эмоцию гнева — звук, им издаваемый, груб и резок; если сердце испытывает эмоцию уважения — звук, им издаваемый, открыт и умерен; если сердце испытывает эмоцию любви — звук, им издаваемый, гармоничен и мелодичен. Эти шесть проявлений не просто природные функции сердца; они проявляются только после воздействия объективных фактов, приводящих сердце в движение. Вот почему древние цари внимательно следили за объективными причинами воздействия на сердце.

Таким образом, ритуалы использовались для проведения воли человека; музыка — для гармонизации звуков, человеком извлекаемых; законы — для унификации его действий; наказания — для предотвращения его испорченности. Ритуалы, музыка, наказания и законы имеют одну и ту же цель. С их помощью сердца людей становятся как одно; от них происходит способ правильного управления.

Все тоны рождаются в сердце человека. Чувство, порождаемое внутри него, манифестируется как звук; когда звуки становятся прекрасными, они становятся музыкальными тонами. Следовательно,

тоны хорошо отрегулированного периода правления мирны и радостны, и управление основано на гармонии. Тоны проблемной эпохи наполнены ненавистью и раздражением, а управление противоречит разуму. Тоны умирающего царства грустны и тревожны, а люди печальны. Звуки и музыкальные тоны согласуются с управлением.

Музыка связана с классами и властью. Таким образом, те, кто воспринимают звуки, но игнорируют музыкальные ноты, являются животными. Те, кто воспринимают музыкальные ноты, но не понимают музыки, обыкновенные люди. Только Мудрец может понимать музыку.

Следовательно, нужно изучать звуки, чтобы понимать музыкальные ноты; нужно изучать музыкальные ноты, чтобы понимать музыку; нужно изучать музыку, чтобы понимать управление; таким образом, приобретается метод правильного руководства. В результате, невозможно объяснить ноты тому, кто не понимает нот; но тот, кто понимает музыку, близок к правильному восприятию ритуалов. Когда ритуалы и музыка полностью познаны и осознаны, приобретается целомудрие; полное осознание всего существующего есть целомудрие.

Это показывает, почему благороднейшая музыка не сочиняется из резких тонов; ритуал предложения пищи предкам не допускает резкого привкуса. Когда древние цари давали предписания относительно ритуалов и музыки, они не желали предельного удовлетворения жажды рта и желудка, ушей и глаз; они хотели научить людей просто пребывать в любви и ненависти и привести их обратно на прямой путь человеческого поведения.

Человек при рождении находится в состоянии покоя; такова его небесная природа. Когда внешние объекты пробуждают в нём эмоции, он становится возбуждён; таким образом, появляются желания, соответствующие его собственной личной природе. Поскольку внешние объекты идут впереди его видения, он испытывает их по

опыту, и как результат, притягательность и отвращение не находят управляющего принципа внутри него, а когда контакты человека выталкивают его из собственной социальной среды, он не может больше владеть собой; и его небесная природа разрушается.

Теперь объекты человеческой привязанности становятся бесчисленными, в результате чего, если эти привязанности и отвращения не подчиняются правилам, человек, при каждом контакте с внешним объектом, формирует себя согласно этому объекту. Это означает, что небесный принцип внутри человека угасает, и человек полностью уступает своим страстям... Поэтому древние цари брали на себя ответственность по установлению посредничества в использовании небесного принципа людьми. Ритуалы регулируют сердца людей; музыка гармонизует звуки людей; руководство упорядочивает их действия; наказания обуздывают их.

Музыка это то, что объединяет; ритуалы это то, что дифференцирует. Посредством объединяющего процесса рождается взаимное уважение. Объединение чувств и украшение форм: такова задача ритуалов и музыки. Музыка рождается изнутри; ритуалы устанавливаются извне. Музыка, рождающаяся изнутри, производит спокойствие, ритуалы — вежливость. Музыка это гармония Неба и Земли; ритуал это иерархия, производимая Небом и Землёй. Посредством гармонии возникают различные существа; посредством иерархии различные существа различаются.

Музыка заставляет людей повторять добродетель Царя; ритуалы подавляют невоздержанность. Величайшая музыка всегда проста; величайшие ритуалы всегда умеренны.

Музыка касается того, что во внутренних чувствах является постоянным; ритуалы — того, что во внешнем порядке не может быть изменено. Проникновение в глубину человеческого сердца и знание изменений, имеющих в нём место, является сущностью музыки.

Музыка - подходящее занятие для Святого Человека. Она имеет силу совершенствовать сердца людей. Поскольку она глубоко трогает человека, поскольку она производит изменения в привычках и народном поведении, древние цари брали её как предмет обучения; они были внимательны в понимании того, что её составляет, согласуясь с измерениями и числами.

Добродетель является принципом человеческой природы. Музыка это цветение добродетели. Поэзия выражает идеи; пение регулирует звуки; танец создаёт отношения в движении; эти три элемента имеют свой принцип в сердце человека, и музыкальное вдохновение следует [синтезирует?] за ними. [Музыка включает в себя все три элемента]. Святой Человек несёт в себе совершенное согласование с Правилом. Для него здесь не существует никакой сложности.

Музыка производит радость. Когда человек наполнен радостью, он не может потерпеть неудачу в её выражении посредством звуков и жестов. Человек не может потерпеть неудачу в переживании радости, а затем в её проявлении. Но если при выражении радости, он не подчиняется никаким правилам, происходит беспорядок. Древние цари ненавидели такой беспорядок. Так они определили правило, чтобы звуки были достаточно обоснованными для создания удовольствия без допущения неточности.

Все, кто устанавливает музыку, имеют в качестве [своей] цели сдерживание радости.

Первый европейский трактат по китайской музыке, вероятно, был написан в 1775 году отцом Амиотом (**De la Musique Chinoise**). Автор, без сомнения, разделял китайскую идею о том, что греки заимствовали принципы своей музыки у китайцев, использовавших систему двенадцати бамбуковых труб, основанную на редуцировании двенадцати полных квинт до октавы. Сейчас, однако, кажется более вероятным, что китайская система двенадцати **лю** (дающая двенадцать нот нашей не темперированной хроматической гамме), которая, как сообщается, появилась из западного региона, была подвержена воздействию греко-

пифагорейской модели. Это могло произойти после завоеваний Александра около третьего века до н. э., которые, в основном, принесли греческие (следовательно и пифагорейские) идеи и формы искусства в западную Азию.

Третье столетие до н. э. было периодом великих изменений в Китае, когда прекратилось повсеместное уничтожение книг и учёных. Согласно длинному эссе Мориса Коро по китайской музыке, в замечательной «Энциклопедии музыки» под редакцией Альбера Лавиньяка (Париж, 1913 г.), кажется вероятным, что до этого времени (начало правления династии Хань) стандартные музыкальные тоны производились скорее колокольчиками, нежели бамбуковыми трубами. Длина и ширина труб может быть измерена и, следовательно, высота их тонов тем более может измеряться. Я склонен полагать, однако, что Халдея была древнейшим источником музыкальной революции, произведённой в Греции Пифагором (который, без сомнения, был посвящён в халдейские мистерии); и ещё - что она произошла в Китае (позже) не без влияния эллинистической волны. Но, вопрос — что следует понимать под термином **халдейский**, который во время римского правления приобрёл достаточно негативную окраску — всё ещё остаётся без ответа.

Приложение II. Ноты в музыке Индии

Следующие цитаты взяты из трёх различных источников: из записей учёного; из толкований исполнителя из северной Индии; и наконец, из путевых заметок тонко чувствующего европейца, вернувшегося из Индии — страны, которая в то время ещё не очень поддалась западным стереотипам. Они могут служить объективистскими пособиями, добавляющими ценную информацию к тому, что я говорил, касаясь музыки Индии.

(A) Из большого трактата по Индии, написанного Т. Гроссером в энциклопедии музыки под редакцией Альбера Лавиньяка, стр. 279. Английский перевод — мой.

> Вся система музыки (пение, игра на инструментах, танец) так же, как языка или вселенной, опирается на звук **Нада**. Звук может находиться как в скрытом, или не произведённом, состоянии (**анахатта**), так и в состоянии эмиссии (**ахатта**), вызываемом путём сотрясания; оба состояния могут иметь место в человеческом теле или в атмосфере.
>
> В теле вселенский дух (**атман**) излучает индивидуальную самость (**манас**: принцип мышления); последний, ударяя по основанию вместилища внутреннего огня, производит дыхание-ветер (**марута**), который порождает звук в органах извлечения: сердце, горле, голове, рте и т. Д.
>
> В **упамху** ещё нет ощутимости; звук только извлекается. В **дхвана** воспринимается слабый неясный шум, в котором слоги и согласные неразличимы. Начиная с **нимада** достигается ясное восприятие, а с **упабдхимат** внятное аудирование. Эти первые четыре стханы[*] кажутся полностью абстрактными; и всё же, если верить комментатору **Тайттирья-прайишакьи**[**], они использовались в церемониях

[*] прим.перев.: стхана — местоположение (санскр.)

жертвоприношения и прочих. Есть другие три стханы (только они упоминаются в более поздних санскритских трактатах): нижний регистр — **мандра**, средний регистр — **мадхьяма**, и высокий регистр — **тара** или **уттама**. Три соответствующих органа для извлечения: грудь, горло, голова (а точнее, место между бровями). Они являются частями трёх **саван**[***], или трёх приношений сомы: утра, ночи и вечера. Утром рецитируют грудным голосом, похожим на рычание тигра; ночью горловым голосом, похожим на крик **чакравака**, или гуся; для третьей **саваны** используется голос головы, напоминающий смешение криков павлина, фламинго и кукушки...

Каждый из этих трёх регистров даёт частоту вдвое большую, чем нижний, и способен производить двадцать два вида звуков, различимых музыкально и называемых **шрути**.

Индийские теоретики, кажется, зашли довольно далеко, допустив существование в груди двадцати двух трубочек (**нади**), соединяющихся с верхними сосудами; слева с **идой**, справа с **пингалой**, в середине с **шушумной** (на макушке головы), — их трубочки атакуются ветром, или дыханием (**марута**), вертикально и могут последовательно порождать двадцать две **шрути** в груди. Таким образом, горло и (выше) голова, снабжённые двадцатью двумя трубочками (почему бы не струнами?), дающими более высокие звуки музыкальной последовательности. Такая последовательность, следовательно, включает в себя три октавы, каждая из которых разделена на двадцать два интервала.

(B) Этот отрывок взят из «Индийской музыки» — небольшой книги Шахинды, попавшей мне в руки в 1923 году, но, к сожалению, вскоре мной утраченной. Книга была напечатана в северной Индии.

[***] прим. перев.: савана — сакральный ритуал отжима сомы

[**] прим. перев.: древнеиндийский трактат

Рага означает страсть, и различные мелодии возбуждают разные эмоции и чувства: Бхайрави означает красоту; Нат — храбрость; Марва — страх; Шри — величие; Малкау — страсть; Асаори — самоотречение; Бихаг — радость и веселье.

Все раги, рагини (женское пение) и другие мелодии имеют названия для их различения. Они соответствуют определённому моменту, когда их следует петь или играть — времени года и суток. Двадцать четыре часа суток разделены на восемь частей, и каждая часть длится по три часа. Первая, утренняя часть длится с шести до девяти часов утра; мелодии, предназначенные для этого времени медленны, мечтательны и прозрачно чисты...

Когда раги исполняются в надлежащее время года и суток, и с совершенным знанием науки при этом, достигается абсолютное ощущение спокойствия и внутреннего удовлетворения, которое едва ли может быть выражено вербально.

Предполагается, что в таком состоянии совершенства Раги должны обладать сверхприродной силой. Они продолжают летопись своих рождений, которая указывает на мистические источники происхождения. Им принадлежит серия красивых легенд, запечатлевших их жизненные истории. Они являются благодетелями человечества по исцелению различных телесных болезней. Они в колдовском сговоре с природными стихиями и могут заклинать огонь и воду, короче говоря, творят чудеса.

Идея персонификации всех сил природы широко распространена в индуизме. Все раги и рагини персонализированы. Существуют четверостишия и целые стихотворения, иллюстрирующие форму, цвет, символизм и многозначность, маркирующие каждую мелодию. Раги и рагини были любимыми темами древнеиндийских художников, которые рисовали их снова и снова, но совершенные иллюстрации не часто можно встретить.

Для нашего ума, описание небесной и наиболее изысканной гармонии — чем является форма «Оттенков Тона» в индийской музыке — представляет трудность и не поддаётся теоретизированию и письменной фиксации, так как при помощи слов можно только нащупывать некоторые (символические) смыслы. Есть тоны, полутоны, четверть тоны и даже восьмушки тона. Разница между этими звуками, как можно легко себе представить, тонка и едва уловима: прежде чем произойдётосознание любого из звуков, он перетекает в другой звук своего собственного аккорда, формирующего как бы лёгкую модуляцию и неожиданную каденцию. Если говорить о ноте, у неё есть единственное положение, при котором она не оказывается ни тиивар (повышающей звук), ни комаль (понижающей), а является звуком как раз между этими двумя. Этот звук, или нота, называется Шуддх Сура[*], — она формирует основное звучание ноты. Условно рационализируя этот вопрос, мы можем представить вокруг Шуддх Суры шесть шрути: три звука в сторону повышенного звучания и три звука вниз, а все вместе (с шуддх) они образуют семь звуков в каждом тоне.[**]

Шахинда даёт также различные характеристики и качества, и согласно традиции (которой Шахинда следует) ассоциируются с семью основными звуками грамы; впрочем, на обширном индийском субконтиненте существует множество, до известной степени различающихся, традиций. Она называет их сурами. В других книгах они могут быть названы сварами.

Они считаются человеческими по темпераменту, одеянию и цвету и расцветают, как все дары природы, в надлежащее время года. Происходят они от небесных тел и ведут свою родословную свыше.

---

[*] прим. перев.: шуддх — чистый; сура — нота (санскр.)

[**] прим. перев.: в зависимости от структуры *грамы* (*саджа, мадхьяма или гандхара*) количество шрути между чистыми сурами распределяется по-разному — от двух до четырёх.

Определённые Суры доминируют в соответствующем возрасте человека. Они исходят из разных частей тела. Суры происходят от некоторых животных, от которых они взяты.

Те Суры, которые обладают горячим темпераментом, имеют мистическую способность исцелять больных, страдающих насморком и подобной хворью, но могут и навредить; только в том случае может быть достигнут исцеляющий эффект, если они пропеваются интеллектуально развитыми и благородными душами, и при этом — в то время года и суток, когда они должны пропеваться. Любое нарушение установленных законов рассматривается как кощунство.

Семь нот находятся под покровительством семи Божеств, поддерживающих их вечно.

Кхарадж Са. Эта сура находится под покровительством бога Агни и не может, подобно Панчам, изменяться на тиивар (повышенный звук) или комаль (пониженный), она неизменяема. Связана она с первым небом и планетой, называемой Камар. Она обладает весёлым темпераментом. Её влияние холодное и влажное. Её облик розовый. Она одета в превосходные белые одежды и восхитительные украшения. Её время года — все сезоны. Эта нота происходит из живота. Её звук взят от крика птицы та-оос (павлин). Она превалирует в голосе человека семидесятилетнего возраста.

Рикхаб Ри. Покровитель этой суры — бог Брахма. Этот тон может изменяться на тиивар (вверх) или комаль (вниз) в соответствии с необходимостью. Он связан со вторым небом и планетой, называемой Атаруд. Он обладает весёлым темпераментом. По эффекту он холоден и сух. Его облик бледно-зелёный, одет в красные одеяния и великолепно украшен. Его время года — жаркий сезон. Этот звук происходит из сердца. Он взят от крика птицы папиха. Тон превалирует в голосе человека шестидесяти лет.

Гандхар Га. Эта сура находится под покровительством Сарасвати. Она изменяется на тиивар или комаль в соответствии с возникающей необходимостью. Она связана с третьим небом и планетой, называемой Зухра. Обладает грустным темпераментом. Её эффект — холод и влажность. Её облик оранжевый, одета она в малиновые одежды. В её сезон стоит жаркая погода. Эта нота происходит из груди. Её звук взят от крика гуся. Она превалирует в голосе человека пятидесяти лет.

Мадхьям Ма. Эта сура находится под защитой Махадевы. Она изменяется на тиивар или комаль. Она связана с четвёртым небом и планетой, называемой Шамс. У неё беспокойный темперамент. Её облик бледно-розовый, одета она в чёрные с красным отливом одежды и изящно украшена. Эта нота происходит из горла. Её звук взят от крика птицы Сарас (журавль). Она превалирует в голосе сорокалетнего человека.

Панчам Па. Эта сура находится на попечении Богини Лакшми. *Па* постоянна, как (первая нота) Са. Она связана с пятым небом и планетой, называемой Мирреекх. Она обладает страстным темпераментом. По эффекту она тёплая и сухая. Её облик красен, одета она в жёлтые одежды. Её сезон — дождливая погода. Эта нота происходит изо рта. Её звук взят от крика птицы Койель. Она превалирует в голосе человека тридцати лет.

Дхайват Дха. Эта сура под покровительством Ганеши. Она изменяется на тиивар или комаль. Она связана с шестым небом и планетой, называемой Муштари. Обладает уравновешенным темпераментом. По эффекту она тёплая и (равнодушно) прохладная. Её облик жёлтый, одета она в красные одежды с привлекательным орнаментом. Её сезон — холодная погода. Эта нота происходит из нёба. Её звук взят от ржания коня. Она превалирует в голосе человека двадцати лет.

Никхад Ни. Эта сура управляется Сурьей. Она принимает тиивар или комаль согласно мелодии. Она связана с седьмым небом и планетой, называемой Зохоль. Она обладает весёлым и страстным темпераментом. По эффекту она холодная и сухая. Её облик тёмный, одета она в чёрные одежды и наиболее изысканно украшена. Её сезон — холодная погода. Эта нота происходит из носа. Звук её взят из рёва слона. Она превалирует в голосе человека десяти лет.

С. Далее последуют высказывания немецкого философа Германа Кайзерлинга, записанные им во время посещения Индии в рамках кругосветного путешествия, предпринятого в начале века[*]. Результатом этого путешествия стала его широко известная книга «Путевой дневник философа». Эти цитаты замечаний о музыке взяты из «Сообщений бостонской музыкальной компании» и переведены с немецкого господином Филиппом Хейлом в сентябре 1914 года.

Прим. перев.: ниже приводятся параллельные фрагменты русского перевода с немецкого И.П. Стребловой и Г.В. Снежинской / СПб: Владимир Даль, 2010 - 802 с. [Дневники XX века]

Внимая ей, мы переживаем что-то неопределённое, неосязаемое, и всё же чувствуем, что живём чрезвычайно интенсивно. Слушая сменяющие друг друга звуки, ты на самом деле вслушиваешься в себя. Ты чувствуешь, как вечер переходит в ночь, а ночь в день, как утренняя свежесть сменяется гнетущим полднем, и вместо того, чтобы видеть перед глазами череду стереотипных картин, которые лишь раздражают, ты улавливаешь своим сознанием в зеркале звуков всё новые нюансы, которыми жизнь реагирует на пленительные впечатления мира.

... Что касается сокровенной сущности индийской музыки, можно сказать, что она живёт в другом измерении по сравнению с нашей. Наша объективность для неё просто не существует.

---

[*] прим. перев.: XX века

Звучащие рядом звуки не обязательно связаны между собой гармонически, отсутствует деление на такты, тональность и ритм непрестанно меняются; истинный характер индийской музыкальной пьесы невозможно было бы объективно отразить в нашей нотной записи. Объективностью индийской музыки, единственным, что является для неё определяющим, оказывается то, что в Европе предоставлено на усмотрение субъективной трактовки: выразительность, манера исполнения, туше. Эта музыка — чистая непосредственность, чистая субъективность, чистая, как сказал бы Бергсон, durée réelle, не связанная внешними ограничениями. Объективно понять её можно только с точки зрения ритма, ведь ритм представляет собой как бы грань индифферентности между объектом и состоянием.

Таким образом, музыка, с одной стороны, понятна всем, а с другой стороны, доступна только высокоразвитому в душевном плане человеку. Каждому — постольку, поскольку каждый человек заслуживает своей жизнью, а музыка воплощает в себе непосредственную жизнь; почему высокоразвитому? — потому что понять её духовный смысл может только йог, познающий свою душу. Музыкальный человек не обладает никакими преимуществами в отношении этого искусства. Преимущество дано метафизику. Ведь метафизик — это человек, чей дух отражает жизнь в её непосредственности, и то же самое делает индийская музыка. Внимая ей, он слышит собственное знание, обретшее дивное второе рождение в мире звучаний.

Эта музыка действительно лишь иное, более красочное, выражение индийской мудрости. Тот, кто хочет понять её до конца, должен сперва достичь осознания своей самости... Так ощущали и так понимали эту музыку индийцы, у которых гостил я. Исполнители казались экстатиками, общающимися с богом. А слушатели внимали с таким набожным выражением, с каким внимают божественному откровению.

Приложение III. Происхождение и раннее развитие европейского подхода к музыке

Происхождение христианской музыки известно, но понимание явления довольно поверхностно. Историки и музыковеды собрали большое количество данных, но роковая ошибка, как писал Эгон Веллез, заключается в том, чтобы «рассматривать все события в мире с европейской точки зрения». Это стало характерной чертой в работах европейских историков и разрушило европейское чувство исторической перспективы, преградив тем самым западу путь к глубокому и разумному исследованию музыки Азии, в частности, и музыки востока, в целом. В результате, в учебниках музыкальной истории нас всё ещё уверяют в правомерности явно ошибочной теории, согласно которой христианская музыка является уникальным творением, соотносящимся (в теории) лишь с поздней Грецией, причём с самого начала развивавшимся на чём-то определённо своём, европейском, — ноты, интервалы, лады и основные идеи положили начало пути, который нам известен сегодня.

Подобно тому, как базовая доктрина и большинство практик официального христианства, разработанных отцами церкви, были, главным образом, преобразованиями мифов и ритуалов, инспирированных средиземноморским миром дохристианских веков, в частности, в Египте и Сирии, — так же и песнопения вновь возникавшей церкви формировались из комбинации воздействий. Почему-то это просто стёрлось в памяти или было проигнорировано большинством европейских историков и теоретиков. Развитие церковного песнопения может быть, по крайней мере, до определённой степени реконструировано посредством следования отдельным направлениям исследования, очертания которого я нашёл (в двадцатых годах) в нескольких серьёзных работах французских музыковедов, обладающих широким кругозором и глубоким чувством эволюции культур.

Ключ к изучению происхождения музыки христианского мира, и к развитию церковного пения, заключается в понимании значения того места, которое зани-

мали в этом развитии гностические сообщества в Египте и, в большой мере, в Сирии. Понимание было заштриховано заявлениями отцов церкви о том, что христианство, построенное ими, было абсолютно новым явлением в религиозной мысли и практике. Совершенно очевидно, что ошибочность этого утверждения может быть продемонстрирована на нескольких уровнях, включая музыкальную деятельность. Тем не менее, некоторые музыковеды, такие как Геварт и Веллез, пришли к осознанию значимости великих гностических лидеров Сирии для формирования христианских песнопений, особенно Бар-Дайсана (Бардесана Эдесского, 154-222 гг.), одного из наиболее влиятельных лидеров первых веков нашей эры.

Три города играли ведущую роль в истории Сирии того времени: Эфес, Эдесса и Антиохия.

> Это в Эфесе, процветавшем в те дни, было величайшее учебное заведение, в котором преподавались глубокомысленные восточные теории в соединении с платонической философией. Здесь было сосредоточие универсальной «тайной» доктрины; таинственная лаборатория, откуда, облачённая в элегантную греческую фразеологию, проистекала квинтэссенция буддийской, зороастрийской и халдейской философии. Артемида, гигантский конкретный символ теософско-пантеистических абстракций, ...был покорён Павлом; но, несмотря на рьяные попытки неофитов, притязавших на сожжение всех книг, обращённых к «изящным искусствам», достаточное количество из них уцелело для того, чтобы им же дать учение, когда первый (эмоциональный) порыв охладеет.[1]

> Эдесса была одним из древних «святых городов». Арабы чтят его и по сей день; там говорят на чистейшем арабском языке. Они всё ещё называют его древним именем, Урфа, некогда город Арфа-Касда (Арфаксад), местонахождение университета халдеев, а также магов; город, откуда его посланник, называемый Орфеем, принёс вакхическую мистерию во Фракию.[2]

Антиохия стала столицей всего региона и одним из главных центров христианского влияния. Между Александрией и Антиохией, а позже Византией, возникло великое соперничество по церковным вопросам, которое стимулировало несториансko-кириллические разногласия, раздробившие христианство.

Во времена Иисуса, в Сирии, встретились три великих культурных потока. Греческая культура была крайне интеллектуализирована и овеществлена под воздействием Аристотеля и софистов. Но в то время, когда орфическая мистерия вырождалась, или глобально растворялась, несколько групп, следующих учениям Пифагора и Платона, продолжали существовать. Египетская культура была разрушена персидскими и греческими вторжениями, архаическая мудрость её верховных жрецов погибла. И всё же, герменевтическая гностика, по-видимому, процветала под новым именем, и она определённо инспирировала *терапевтику*, к которой я собираюсь обратиться. В Палестине сообщества Эссея, селившиеся возле Мёртвого моря, вероятнее всего находились под большим влиянием буддийских миссионеров, посланников индийского царя Ашоки.

Примерно в это же время, в Александрии, Аммоний Сак и его ученик Плотин начали неоплатоническое движение, вызвавшее антагонизм отцов церкви. Оно прекратилось с убийством Гипатия в 415 году н. э.. В то же время, в Сирии, Ямвлих возродил пифагорейскую традицию и (предположительно) архаическую традицию орфической мистерии, а Бар Дайсан родился в Эдессе, возможно, в 154 году н. э.

Эдесса тогда находилась под управлением династии сирийских царей, и Бар Дайсан был другом некоего Абгара IV. О нём мало что известно, кроме того, что он был глубоко сведущим в тайнах халдейской астрологии и писал «оказывающие влияние поэмы и гимны». Одна из этих поэм сохранилась и была переведена под названием «Гимн мантии славы», или «Гимн души», — прекрасная история о воплощении и возвышении человеческой души.

Какая музыка сопровождала эти поэмы неизвестно. И всё же, описание египетских терапевтов у Филона Иудея («О жизни созерцательной») даёт общее представление о том, как эти гимны исполнялись, поскольку терапевты и христианские гностики принадлежали к одному основному течению.

Затем председатель, поднявшись, поёт гимн, сочинённый в честь бога, — либо новый гимн, составленный им самим, либо старый, написанный давно кем-нибудь из поэтов, — ибо они составили на разные мелодии и размеры много песен в триметре, гимнов, (исполняемых) при процессиях, при возлияниях, у алтарей, хоровых песен, хорошо размеренных в многообразных строфах, — вслед за ним по порядку должным образом выходят и другие, в то время как все слушают в полной тишине, кроме тех моментов, когда следует петь рефрены и окончания. Тогда подают голоса все мужчины и женщины.

... После трапезы они справляют священное ночное празднество. Оно происходит следующим образом: все собравшиеся встают и сначала образуют в середине зала два хора, один из мужчин, другой из женщин, а руководителем и запевалой в каждом избирают наиболее почётного и сведущего... Они поют в честь бога гимны, составленные на разнообразные мелодии и размеры. Они то держатся вместе, то жестикулируют в соответствии с разноголосым звучанием и приплясывают, взывая к богу то в просодиях, то в стасимах, они исполняют в хороводной пляске строфы и антистрофы.

В своих церемониях и ритуалах эти гностические группы использовали заклинания и музыкальные формулы. Бар Дайсан, будучи магом и великим халдейским учёным, должен был, следовательно, сочинять магические песнопения и гимны. Такие гимны состояли из строф, и все строфы исполнялись на определённую музыкальную тему или лад, который сирийцами назывался ris-qolo, а греками и византийцами (позже) heirmos. Ещё более ранние сирийские канты несторианцев назывались сугитха, что, похоже, соотносит их с индийской сангитой — архаической комбинацией поэзии, ритуала и музыки.

Почти невозможно сомневаться в том, что христианская литургия и христианская музыка произошли от некогда универсального, хотя и порядочно разложившегося тела сакрально-магических практик, использовавшихся в кабалистических, халдейских, египетских и греческих мистериях. Плиний, например, писал, что христиане собирались вместе с целью исполнения carmen, т. е. магиче-

ского заклинания. В христианстве смешались два великих течения, согласно Порфирию: восточная и неоплатоническая философии. Первая, возможно, оказала бо́льшее влияние в формировании сущности сирийской музыки.

Бар Дайсан был не единственным великим гностиком, сочинявшим гимны. Вероятнее всего, также делали лидеры таких групп как апполониаристы и (в Испании в течение четвёртого столетия) присциллианисты. Французский историк музыки Комбрю пишет в своей «Истории музыки» (Том I, стр. 203):

> Арий, великий еретик, осуждённый Никейским собором (325 г.н. э.), завоевал своими гимнами сердца многочисленных последователей. Святой Эфраим писал относительно этого, что «чума развращённости скрыла себя под покровом музыкальной красоты». Таким образом, различные соборы прибегали к задаче запрещения или строгого ограничения такого свободного выражения поклонения.

Теперь кажется очевидным, что отцы церкви следовали похожей процедуре, которая привела к формированию ранних церковных песнопений. Они копировали музыку, созданную гностическими учителями и писали на неё новые слова. Святой Эфраим в Эдессе имитировал Бар Дайсана; святой Иоанн Хризостом (или Златоуст, архиепископ Византии, 390 г. н. э.) — арийцев; Григорий Назиянин (329-389 гг.) — апполинаристов; святой Иларий (епископ Пуатье) — поздних гностиков малой Азии; а святой Дамас, испанский папа римский, без сомнения, в большой степени заимствовал из песнопений, использовавшихся присциллианистами и их великим лидером, Маркусом Египетским.[3] После совершенного таким образом широкого плагиата, гностические сообщества были беспощадно преследованы, а их книги уничтожены, подобно тому, как была уничтожена школа неоплатоников в Александрии. Христианство появилось триумфально, с новой ортодоксальностью и новой музыкой.

Следующим шагом стало «обращение в католичество», как в догматах, так и в музыке. Это совершалось систематически на протяжении почти шести веков — до тех пор, пока римский ритуал и григорианское песнопение не стало официальным правилом в западной Европе, а музыка не была сведена до диатонизма. Диатонизация музыки на западе была окончательно завершена ко времени Гвидо

д'Ареццо (бенедектинский монах Гвидо Аретинский, около 1000 г. н. э.), когда новая система нотописи с использованием нотного стана была, в основном, усвоена; начиналась заря эпохи полифонии.[4]

То, что изначально не перешло прямо от сирийцев к европейцам, было принесено позже через посредничество арабов. Но арабская культура находилась под фундаментальным влиянием и, на самом деле, была результатом творческой деятельности народов ближнего востока, покорённых исламом, особенно, что касается большей части Сирии и Персии. Фактически, несторианское движение пятого столетия, распространившееся в Сирии, Месопотамии и даже в Китае, сделало очень много для подготовки почвы для ислама. Великая школа Эдессы, называвшейся тогда сирийскими Афинами, была пропитана несторианской доктриной; школа была закрыта императором, и, по этой причине, всё было перенесено в Ниблис (Персия). Несторианский монастырь в Басре был знаменит. Традиция сохранялась так, что молодой Мухаммед находился под большим влиянием знаменитого монаха из Басры, Бахиры. Позже, суфизм как наиболее ценный вклад этого периода в цивилизацию — явился результатом сочетания древнееврейской и персидской мистических традиций; а влияние суфийских идеалов и музыки, в период крестовых походов, стало модным фактором в развитии новой музыки тринадцатого и четырнадцатого веков в западной Европе.

Самюэль Цвимер пишет в «Мусульманском богоискателе»:

> Несторианцы были наиболее сильным немусульманским сообществом, и во времена, когда халифы царствовали в Багдаде (750-1258 гг.), обладали более высокой традицией цивилизации, чем их господа. Они использовались при дворе в качестве врачей, писцов и секретарей и, таким образом, приобрели большое влияние ... Арабская учёность, пришедшая в Испанию и ставшая сильным фактором средневекового образования началась в большой мере с несторианцев в Багдаде. Они передали своим арабским господам греческую культуру, унаследованную ими в сирийских переводах.

Господин Эммануэль Рей, в своей наиболее интересной книге «Французские колонии в Сирии в XII и XIII веках» также пишет:

> К середине пятого века Эдесса стала литературной метрополией около-евфратсткой Сирии, где греческая и сирийская культуры находились в своей кульминации. Эдесса располагала своими богатыми библиотеками и знаменитой академией, в которой переводились труды многих греческих философов, особенно Аристотеля... Задолго до появления Мухаммеда, несторианцы были единственными, кто практиковал медицину среди арабов, и Аль Харит ибн Калада, врач и друг пророка, был несторианцем.
>
> Позже, под управлением Аббасидов, произошло мусульманское возрождение философских исследований... но необходимо понимать, что все философские науки пришли к ним от сирийцев, образованных в школах, производных от знаменитой академии Эдессы, которая, кажется, послужила моделью бенедиктинской школы Монте-Кассино четыре века спустя. Тем же самым сирийцам... принадлежит честь привнесения и распространения в латинских колониях света Востока... Латинская аристократия была захвачена потоком этой интеллектуальной и научной деятельности... среди которых Рено де Сагетте был одним из наиболее искусных учёных в культуре и науках Востока; он оказал гостеприимство арабскому лекарю, в чьи функции входило чтение и комментирование работ восточных учёных... Большинство французских властителей обучались арабскому языку... Вкус к песням о деяниях (**chansons de geste**) также широко приветствовался в Сирии [около 1200 г. н. э.]

Средние века, с 1000 по 1400 годы и позже, были обременены неким видом алхимико-гностического возрождения, против которого отчаянно боролись папы и короли. Тамплиеров сжигали живьём и рассеивали их прах, тоже происходило и с альбигойцами, вальденсами и многими другими на западе; на востоке с павликианами, катарами, богумилами и т. д.

Текст, цитируемый Д.Дж.Джанином в его статье «Пение сирийской литургии»[5], проливает свет на понятия и практики восточных церквей, весьма близкие к дохристианским сакрально-магическим идеям, хотя и трансформированным с целью их адаптирования к мифу жизни Христа. Эти идеи были скорее всего неведомы членам рыцарских орденов и людям, ставшим трубадурами и труверами, повлиявшими на рождение Нового Искусства около 1300 года. Следующий текст написан сирийским автором и епископом, Баром-ебреем (1226-1286 гг.), и является частью его книги «Итикон: о естественных причинах ладов».[6]

> Первооткрыватели ладового искусства основывали лады на четырёх основаниях, согласно числу основных качеств: холодный, тёплый, влажный, сухой. Поскольку невозможно найти ни одно из них в чистом, и несвязанном с другими, состоянии (которое может рассматриваться в элементах, ибо то, что тепло может быть также влажно, как вода или флегма, или сухо, как земля и чёрная желчь), то необходимо установить предел разнообразию ладов числом двенадцать. [Смотри ниже]
>
> ... Таким образом, имеются персидские музыканты, открывшие двенадцать ладов. Однако как церковники — греческие, сирийские и другие — они воспринимали восемь ладов. Пришли они к убеждению, основанному на опыте, что первый и пятый лады приобретают горячий и влажный [принципы]. Однако в первом ладу влажность более нежна и вяла, поскольку он очень мягок и загадочен, то Канон Рождества был сочинён в этом ладу. Это действительно радостный праздник, плодородный в достатке и богатый в ликовании... в подобной манере Канон Воскресения, которое было провозглашено с великим ликованием ученикам и святым женщинам.
>
> ... Поскольку острый горячий элемент ощущается в пятом ладу, канон Вознесения был сочинён в этом ладу, ибо в тот самый день, когда наш Господь был отделён от своих учеников и вознесён на Небо, они были воспламенены огнём Любви, горящей жаждой Его и охваты-

вающей любовью к Нему, и без веса их тел они могли бы парить в воздухе вместе с Ним...

Далее автор анализирует каждый из восьми ладов, придавая им следующие соответствия:

Лад	Качества	Соответствующие праздники
1	Горячий и *Влажный*	Рождество-Воскресение
2	*Холодный* и Влажный	Богоявление
3	Горячий и *Сухой*	Появление в храме
4	*Холодный* и Сухой	Благовещение
5	*Горячий* и Влажный	Вознесение
6	Холодный и *Влажный*	Страсти Христовы
7	*Горячий* и Сухой	Пятидесятница
8	Холодный и *Сухой*	День мучеников

Курсивом отмечен преобладающий элемент.

(Для того чтобы найти оставшиеся четыре лада, которые использовали только персы, нужно рассматривать дуальности как баланс без преобладающего элемента, таким образом, появляется ещё четыре комбинации.)

Григорий Иоанн Бар-Эбрей (Bar-Hebraeus) заканчивает такими значительными словами:

> Таковы основания, на которых искусные древние строили свои лады. Но те, которые последовали за ними, не достигли высоты их знания. Они жаждали славы, развивая это искусство, и сочиняли Каноны в любом ладу, даже если они не соотносились.

Эти цитаты, для обычных музыкантов сегодня, могут ни о чём не говорить, но они указывают на общую алхимическую и магическую основу персидской и си-

рийской музыки и доказывают, что христианство, во всяком случае, восточное христианство изначально приняло алхимические и магические элементы в свою музыку. Они показывают, что годовой ритуал христианских праздников изначально был символистическим выражением космических сил, солярных или других, во всех точках земного шара, наподобие древнекитайских праздников. Так, на манер китайцев, во всяком случае, влиятельная группа христианских музыкантов соотносила музыкальные лады с космическими элементами, проявляющимися в течение года. Эти космические элементы символизировались четырьмя качествами или четырьмя алхимическими принципами. Это также показывает, что тщеславие, гордыня и самоудовлетворённость развратили церковных музыкантов и епископов, в чём мы можем легко убедиться, основываясь на некоторых документах. В результате произошла путаница и потеря алхимической основы музыки.

Текст Бар-Эбрея становится ещё более ясным, когда мы учитываем, что творение восьми ладов песнопений восходит к Иоанну Дамаскину. Около 710 года он составил или сочинил серию литургических песен, названных в Антиохии (Сирия) октоихом. Эти песни были потомками ris-qolos и heirmei Бардесана и гностиков, которые были «адаптированы» св. Эфраимом в Эдессе, затем в Антиохии, целым рядом религиозных лидеров. Среди этих лидеров были Флавий и Диодор, которые будучи «членами братства аскетов, и ставшие позже епископами, пытались заинтересовать греков Антиохии Псалмами, посредством разделения песнопений на два хора: антифонии».[7] Св. Роман (из сирийской Хомсы) также написал множество гимнов на греческом языке, согласно (музыкальным) паттернам, данным св. Эфраимом. Затем Иоанн Дамаскин кодифицировал все эти гимны, которые стали в собирательном значении называться канонами (как Бар-Эбрей всё ещё называл их пять веков спустя). Он, как говорится, сделал для восточного христианства то, что св. Григорий сделал для христианства римского, когда сочинил свой знаменитый Антифонарий.[8]

Если приведённые выше цитаты Бар-Эбрея что-нибудь значат, то они должны быть связаны с теми музыкантами-епископами Сирии, которые сочинили литургические каноны ко многим праздникам года. Неизвестно, однако, когда начинается развращение, о котором он упоминает, и считать ли св. Иоанна одним

из «искусных древних» или одним из «тщеславных последователей». Но если эти сирийские музыканты воспринимали свои лады и музыку в таком гностическо-алхимическом смысле, то дальнейшее исследование уместно.

Св. Амвросий Миланский, основатель амвросианского пения в 4-м веке, скопировал некоторые из греческих heirmei и написал множество гимнов в восточном стиле. Более того, г-н А. Геварт зашёл так далеко, что заявил с непоколебимой уверенностью, что «работа по составлению и сочинению римской литургии, приписываемая традиционно Григорию Великому, была, на самом деле, проделана эллинскими папами, занимавшими трон понтифика в период конца VII — начала VIII веков».[9] Эти папы пришли из Антиохии вместе со многими сирийцами, бежавшими до появления магометан в течение 6-го века. Геварт пишет также, что они принесли в Рим знание о церковных ладах, невмах, изящных песнях и т. д., как это видно из факта заимствования имён для обозначения этих вещей, полностью транслитерированных с греческого.

Григорианский *cantus planus* («плавный распев»), постепенно был конституирован, кодифицирован и обеднён в дальнейшем — подключением скандинавских народов, не имевших музыкальной культуры, наделённых грубыми голосами, во всяком случае, неспособных производить тонкости интонирования, присущие восточному пению. Хорошо известна история, излагающая опыт римских певцов, посланных по запросу Шарлеманя для реформирования певчих императорской капеллы; они вернулись, чувствуя отвращение к варварам и их гортанному способу пения. Отношение варварских феодалов далее иллюстрируется следующей историей в изложении Геварта:

> В 454 году галльский патриций Сидоний Аполлинарий, одарённый поэт, ставший епископом Клермонта (Авиньи), восхищался Теодорихом, вестготским королём Тулузы, приветствуя, что тот не терпел в своём дворце ни гидравлических органов, ни хоральных композиций, созданных под руководством некоторых профессиональных музыкантов, ни показов виртуозных инструменталистов или экзотических певцов, но вместо этого находил удовольствие лишь в

прослушивании (одного типа) вокальной и струнной музыки, которая возвышает душу, пленяя ухо.

Очень мало известно о той фактической манере, в которой мелодии ранних плавных распевов звучали в ушах слушателей. Мы знаем структуру *cantus planus*, но можно ли достаточно хорошо рассмотреть человеческое существо, судя по его рентгеновскому снимку? Однако, это всё, что осталось от древней богослужебной монодии. Можно лишь предполагать, что фактически означали единицы средневековой нотописи, невмы. Уже в одиннадцатом веке Гвидо д'Ареццо сравнивал невмы с колодцем без верёвки: «Возможно, воды его неисчерпаемы, но они не смогут утолить жажду ни одного человеческого существа».[10] Довольно сильное признание!

Форма записи, представленная средневековыми невмами найдена по всему миру, от Японии до Африки. Она имеет как символическую, так и мнемотехническую ценность. Она символична в том же смысле, в котором египетские иероглифы или китайские идеограммы являются условными изображениями природных движений с внутренним смыслом. Она мнемотехнична, поскольку без традиции устной передачи точного значения формул, невозможно определить, что они означают.

Устная традиция утеряна; она была утеряна прежде, несколько веков назад. Таким образом, чтобы узнать, как ранние невмы актуализировались в последовательность тонов, необходимо полагаться на письменные объяснения, и это даёт почву большому разнообразию интерпретаций. Долгое время музыковеды были загипнотизированы диатонической теорией и греческой традицией, интерпретируя невмы только как диатонические фигуры. Только совсем недавно они признали, что хроматизм и даже энгармонизм были неотъемлемыми частями ранних плавных распевов. И всё же они, кажется, страстно желают интерпретировать «энгармонические» последовательности как «небрежность» и «признак сомнительного вкуса».[11]

Кажется, невозможно отрицать наличие хроматизма (как мы могли бы сказать сегодня) в обычном григорианском *cantus planus*.

> Но в нём стало использоваться очень большое количество маленьких интервалов, которых не существовало в теоретической гамме, принятой от греческих и латинских авторов мастерами позже девятого века. С этого момента диатоническая гамма заняла место наряду с более богатой григорианской тональностью, позволяющей многочисленные отклонения от диатонических интервалов. Эта борьба длилась несколько веков и закончилась принятием нотного стана, построенного исключительно на диатоническом принципе, позволяющем музыкантам использовать его для выражения тонкостей исходной тональности.[12]

> На западе эти *dieses enharmonicae* использовались вплоть до одиннадцатого века; деления состояли из двух четвертей тонов [?] внутри каждого натурального полутона гаммы. Разделение монохорда — инструмента обучения — на три лада (диатонический, хроматический, энгармонический) имеет место в половине средневековых трактатов. Наконец, подразделение гаммы, бывшее слегка отличным [?] от нашего музыкального строя, придавало исполнению этот острый привкус (**saveur piquante**), который мы всё ещё находим у греков, турок, арабов и т. д.[13]

Д-р Якобсталь, профессор страсбургского университета, идёт дальше (якобы имея доказательства) и бравирует, заявляя, что хроматизм был исходной сутью ранних христианских песен, и диатонические лады постепенно выделялись из этого хроматического материала.[14]

Более того, кроме этого хроматизма и энгармонизма — которые могли значительно отличаться от того, что эти термины представляют сегодня — произведение и само исполнение невм (т. е. основных мелодических формул) были чем-то иным, непохожим на что-либо известное западной музыке сегодня. Музыковеды, подобные А. Гастуэ, упоминают тексты, описывающие странные способы исполнения, но они, кажется, не осознают, что доказывают современную концепцию музыки, маловероятную для древнего плавного распева. Невмы классифицированы по разным категориям. О «растворяющихся» невмах Гвидо д'Ареццо пишет:

«ноты мелодии во многих случаях растворяются, как некоторые буквы; т. е. когда кто-нибудь начинает их, он переходит через мягкие градации от одной к другой». Другие невмы назывались «орнаментами», содержащими «дрожащий звук, или компоненты звука, присоединяющиеся один к другому», такие как «тройная перкуссия, тройная вокальная эмиссия и хлопки».[15]

Эти и другие цитаты, найденные в трактатах по практике *cantus planus*, показывают, что эти ранние гимны (или омузыкаленные молитвы) полностью отличались от того, что исполняется как григорианское пение сегодня. Любой, кто слышал традиционное рецитирование японской или китайской поэзии (т. е. рецитацию, включающую в себя сложные ритмы, ударения и паттерны интонирования) и кто читал тексты, цитированные выше, должен прийти к выводу, что древние григорианские распевы не должны сильно отличаться от азиатских эквивалентов.

«Мелодификация» григорианского хорала произошла, скорее всего, после реформы Гвидо д'Ареццо, т. е. после общего принятия нотного стана и подавления всех микроинтервалов, к чему Гвидо приложил свои усилия в одиннадцатом столетии. Ибо он утверждал, что эти микроинтервалы являются «плодами разврата», «неточностями, привнесёнными недостатком рассуждения». После д'Ареццо в трактатах перестали о них упоминать. Оригинальные невмы, бывшие сложными тонами, стали музыкальными нотами. А ноты, в том смысле, который им придала классическая музыка, стали абстрактными единицами — простыми точками, определяющими сложные паттерны в партитуре, написанной прежде звучания.

Некоторые виды плавных распевов или ритуалов — амвросианский ритуал в Милане, галльский во Франции (возможно, насыщенный греческими влияниями через Марсель и Прованс), вестготский, а позже ритуал мосарабский, в Испании, — существовали в раннем христианстве. Некоторые из этих ритуалов сильно отличались от римского, развивавшегося при папском дворе в течение седьмого века. Автократическая власть Рима принудила разнообразное национальное духовенство, часто с большим трудом, принять григорианский распев и манеру, в которой он исполнялся в церквях и монастырях средних веков. Это проложило доро-

гу для развития полифонии, тональной системы и формализма классической эпохи европейской культуры.

---

1 «Разоблачённая Изида» Е.П.Блаватская, Том 11, стр. 155.

2 Там же, стр. 550.

3 Les Origines du Chant Romain
А.Гастуэ, стр. 60; и Encyclopedie de la Musique Лавиньяка, Том 1, стр. 543.

4 Питер Вагнер
La Diatonization da chant Gregorian par la portie musicale (Tribune de St. Gervais, 1904).

5 Journal Asiatique, 1912

6 Редакция Беджана, стр. 69ff.

7 Encyclopedie de la Musique, стр. 543.
Это братство аскетов должно было соответствовать типу организации терапевтов, певших и танцевавших в похожей манере.

8 Там же, стр. 545.

9 Смотри, например, La Milopie antique dans le chant de l'eglise latine

10 Геварт, в процитированной работе.

11 А. Гастуэ, в процитированной работе, стр. 159.

12 Д-р Питер Вагнер, в процитированной работе.

13 Гастуэ, в процитированной работе, стр. 134.

14 См. Combarieu's Histoire de la Musique.

15 А. Гастуэ, в процитированной работе, стр. 172f.

Приложение IV. Что касается моих музыкальных работ

Желая **ответить на вопросы, которые могли прийти в голову** читателям, знакомым с некоторыми моими музыкальными сочинениями, я чувствую необходимость обсудить характер этих композиций и показать, как их отличительные черты придают конкретную музыкальную форму идеям, а также моим интуитивным догадкам, выраженным в этой книге. Все мои ранние попытки были крайне стеснены материальными, социальными и экономическими условиями моей личной жизни, ситуацией, сложившейся в мире музыки после первой мировой войны и осознанием собственных внутренних оснований, повлёкших мой отъезд, после ноября 1916 года, — я оставил родной Париж в возрасте 22 лет и переселился в Соединённые Штаты на постоянное жительство. Эдгар Варез прибыл в Америку за год до меня; но он был меня постарше, и в течение многих лет традиционного обучения, его музыкальная карьера развивалась по оркестровой линии. Сердцем и умом он всегда оставался европейцем, к тому же, был женат на франкоговорящей американке и пользовался её поддержкой, позволявшей ему сочинительство сделать своим занятием. Его относительно небольшие, но новаторские работы имели прекрасное исполнение. Я же, с другой стороны, насколько это было возможно, отделил себя от родной французской культуры и парижского бакграунда — как эмоционально, так и ментально; и в дальнейшем продолжал отрывать себя от своих корней, переселившись в 1920 году в один из районов Лос-Анджелеса. Бо́льшую часть своего времени я посвящал изучению восточной и оккультной философии и индийской музыки. В 1926 году мне почти удалось получить стипендию Гугенхайма для поездки в Индию с целью изучения музыки, но буквально на последней встрече, правление пришло к выводу, что мой проект чрезмерно экзотичен.

Вплоть до зимы 1924 года моя музыка всё ещё была до некоторой степени тональной, но несколько оркестровых композиций, написанных в Париже в 1914

году, были определённо политональны, и это была первая, услышанная в Америке, политональная музыка, написанная под влиянием Стравинского. В период 1920 — 1922 годов, я сочинил сценическую музыку для Hollywood Pilgrimage Play, выиграл приз в 1000 долларов, предложенный В.А.Кларком-младшим за лучшую оркестровую работу, — Кларк в те времена был основателем нового филармонического оркестра Лос-Анджелеса, — а также сочинил несколько прочих произведений. Лучшее из них, «Волна огня», было исполнено в Лос-Анджелесе в октябре 1925 года на первом концерте нового музыкального общества Калифорнии (в котором я был одним из основателей), учреждённого моим другом Генри Коуэллом, — также вместе со мной, он был и одним из основателей международной гильдии композиторов, учреждённой Варезом и Карлосом Сальзедо в 1921 году.

В «Волне огня» (записанной в общих чертах осенью 1920 года и оркестрованной в 1924 году) я почти приступил к созданию более резонансного звука, используя три фортепиано, в основном, в басовом регистре, вместе с уменьшенным составом оркестра. В 1924 году после двухлетнего периода необходимой немузыкальной деятельности, я начал сочинять в новом, по-существу, не тональном духе. В основном я писал для фортепиано, поскольку чувствовал, что только фортепиано может, по крайней мере, быть прототипом того вида музыки, который я предвидел. Ни гонорары за музыкальный труд, ни инструменты, необходимые для актуализации того, что было у меня в уме, были мне недоступны. Тем не менее, последующие годы оказались продуктивны в музыкальном отношении. Я сочинил мои самые известные фортепианные произведения — четыре «Пентаграммы», первые восемь «Тетраграмм», «Три Пеаны» и, в 1929 году, «Граниты». Наряду с этим, я читал много лекций в частных домах, в отелях и клубах, говоря о диссонансной гармонии и восточной музыке, исполняя мои собственные фортепианные произведения и некоторые произведения других композиторов, особенно, Скрябина. В эти годы я много занимался импровизацией, не только на фортепиано, но и в распевах гимнов. В гимнах я использовал гласные звуки, слоги или фразы, заимствованные из азиатских языков, главным образом, из санскрита.

Со стороны неоклассических музыкантов, получивших заметное положение на музыкальной арене, выражался острый антагонизм по-отношению к моим иде-

ям и, следовательно, к моим сочинениям; а затем великая депрессия и социальные и экономические изменения как следствия «Нового курса» — совсем остановили эту деятельность. Как раз в это время я получил предложение, открывающее мне абсолютно неожиданную и не прошеную возможность сыграть трансформирующую и конструктивную роль в области астрологии, популяризации которой был посвящён американский астрологический журнал Пола Кленси. Таким образом, я был вынужден почти полностью оставить музыкальную деятельность. Проблемы со здоровьем заставляли меня регулярно курсировать между южной Калифорнией и Нью-Мексико (с 1933 года), и у меня не было фортепиано для занятий, за исключением летнего времени 1934 и 1935 годов, когда появилось несколько моих пьес. Короткий период возобновившейся музыкальной деятельности произошёл летом 1950 года на фильме Росса Макдонелла «Колония», а перед этим, в Нью-Йорке исполнялись некоторые мои произведения. Другой музыкальный период связан с Сан-Хасинто, Калифорния (в 1966 и 1967 годах), когда я систематизировал и переписал свои старые партитуры, добавив вновь сочинённую девятую тетраграмму «Летние ночи». И только после переезда в Пало-Альто, Калифорния, в январе 1976 года, и состоявшейся женитьбы на Лейле Раэль, начался новый продолжительный период композиторского творчества. Стремительной вереницей последовали довольно длинные фортепианные произведения — «Трансмутация», «Теургия», «Осень», «Три канто», «Эпическая поэма» и «Ритуал трансценденции», оркестровые произведения, трансформирующие и интегрирующие более ранний материал, два струнных квартета и квинтет «Ностальгия». Мне минуло тогда восемьдесят лет, и я был энергично вовлечён в лекционные туры и написание новых книг. Эти книги представляли мои зрелые подходы к философии («Ритм целостности», 1979-80 гг.), к социально-психологическим вопросам («Вне пределов индивидуализма: психология трансформации», 1976-77 гг.), к культуре и искусству («Культура, кризис и творчество», 1975-76 гг.), и книга, подводящая черту под моей разработкой гуманистического и трансперсонального подходов к астрологии, — с 1932 года я был первопроходцем — это «Астрология трансформации», 1978 г.

Из-за времени, проведённого за написанием порядка сорока книг и более чем тысячи статей, сочетая это с сотнями лекций и работой с людьми по линии психологической астрологии, я был не в состоянии уделять достаточного времени сочинению музыки и её исполнению — стремлению утомительному, затратному по времени и часто кажущемуся неосуществимым! Но существовало две фундаментальные помехи: состояние мира музыки и отсутствие инструментов, способных придать по-настоящему адекватное конкретное выражение музыкальным понятиям, сформулированным мной в главе 11. Большой современный оркестр мог бы стать таким инструментом, если был бы усилен резонирующими инструментами (способными производить холистический резонанс) и осмысленным использованием некоторых инструментов, напоминающих по извлечению терменвокс или *ondesmartinot*, но с большим разнообразием выразительных звуков. Однако объём работы, связанной с оркестровкой для такого состава, почти полная невозможность реализовать удовлетворительное исполнение сочинения (в обстоятельствах моего независимого образа жизни), а также отсутствие отклика современных критиков — более для меня весомого, чем реакция неподготовленной аудитории, — всё это стало почти непреодолимым препятствием. С подобными препятствиями сталкивались и сталкиваются все композиторы, стремящиеся к деевропеизированной музыке и развивающие новый психологический к ней подход, то есть подключающие к переживанию звука, в котором было бы больше магического и трансформирующего сознание, нежели эстетического (в классическом или романтическом смысле слова) эффекта.

В последних главах этой книги я рассматривал произведения сегодняшнего музыкального авангарда; немного больше можно было бы сказать, будь на то достаточно места, рассмотрев эту сложную область и значение появления музыкальных личностей, подобных немецкому композитору Питеру Михаэлю Хамелю, чья книга «Через музыку к себе» представляет собой более полную, и иначе интерпретируемую, картину новой, часто достаточно хаотичной и безответственной, музыкальной деятельности.[1] Это музыка молодого поколения, коллективно прошедшего через то, что пережил я как отделившийся индивидуум на более узком пути, в другом мире и обстоятельствах. Это было между 1915 и 1922 годами — во время и сразу после окончания первой мировой войны.

В музыке, которую я сочинил с 1924 по 1930 годы, я не мог использовать магнитофоны или электронные инструменты, поскольку они ещё были недоступны. Я сочинял, как правило, для фортепиано, поскольку рояль — несмотря на все его ограничения, которые я, конечно, хорошо осознавал (о чём и писал в статьях для музыкальных журналов с 1920 года) — ясно показывает, что его диапазон из семи октав может быть использован как микрокосм звукового универсума. Микрокосм, который может прямо контролироваться одним человеком и, по крайней мере, до определённой степени формируется его или её волей и воображением — его или её интуицией-ощущением Тона.

В ранней постсредневековой музыке композиции были короткими, они высвобождали простые чувственные состояния или соответствовали набору движений, укоренённому в ритмах танца. Более длинные произведения представляли собой последовательности эпизодов, связанных с мифическими или религиозными историями, — например, разные «Страсти», основанные на драме Христа, описанной в евангелиях. Только когда Бетховен начал в классические эстетические рамки гайдновских сонат и симфоний впускать страсти и муки индивидуализированной души, не подчинённой более коллективному психизму и ожиданиям традиционной культуры, длина музыкальных произведений заметно стала увеличиваться. В некотором смысле, Вагнер следовал примеру композиторов «Страстей», повествующих о ряде событий и о христианском ритуале-мистерии. Он начал с того, что последние эпизоды символической жизни Христа заменил германской мифологической интерпретацией последних фаз цикла культуры-целого, то есть финальным результатом изначального греха жадности до золота и власти. Затем, позволив своей нордической душе четырёхкратно выразить пиетет к своим дохристианским корням, он восславил возрождение христианского духа через невинного и чистого индивидуума, Персифаля, победившего катаболическую силу вожделения и воли разрушать.

Эта романтическая тенденция, к увеличению длительности и осмысленно сконструированным музыкальным формам, достигла своего апогея в музыке Малера. Чем более психика композитора погружена в беспокойство и страдание, тем длиннее симфония, поскольку страдание человека должно было быть полностью

проявлено через экстериоризацию в драматическом взаимодействии между конфликтующими элементами и идеалами в небе души. Сравнительно с длительным повествованием евангельских эпизодов или описанием психологических комплексов, или с длинным, вдохновлённым Мильтоном, эпосом в английской классической или романтической поэзии — музыка, которую сочинял я, была похожа на короткие японские хоку. В то время как английская поэма с великой обстоятельностью описывает сцены, действия и эмоции архетипически человеческие или, напротив, сведённые до уровня личности, — хоку пробуждает едва уловимую психическую реальность, возникшую из простых фактов и заметную только в свете значения.

Таким образом, мои Пентаграммы и Тетраграммы являются последовательностями соответственно пяти или четырёх хоку — что-то вроде музыкальных утверждений, каждое из которых имеет собственное квазиорганическое качество, полупрозрачное «семя» значения. Этим семенем порождается растение, если взглянуть на семя «глазами понимания» — символическим органом восприятия для ума целостности.

Длинные симфонические произведения или великие ритуалистические вагнеровские музыкальные драмы придают музыке конструктивистский характер. Они используют переплетение тем и лейтмотивов (которые приобретают особые имена) для презентации психологических комплексов, живо взаимодействующих во внутренней жизни индивидуума; или как символы образов и мифов, взаимодействующих в рамках коллективной психики определённой группы людей или народа, обусловленного культурой. Романтические симфонии — сродни великой си-минорной сонате Ференца Листа — являются музыкально интерпретированными психологическими «историями болезни», и тут подробное формулирование конкретного случая должно излагаться по тем или иным специфическим профессиональным правилам или академическим формулам.

Чрезвычайно короткие стихи хоку должны содержать точное число слогов и иметь строго культурный характер. С другой стороны, я чувствовал необходимость без колебаний довериться спонтанности творческого импульса, свободного от предустановок. Я поверил в согласованность: творческий импульс стремится

проявиться и прямо передать сообщение свободному и открытому сознанию слушателя, желающего забыться в концентрации на тоновом переживании возбуждающих звуков, — при условии, что состояние симпатического резонанса установлено.

То, что сообщается — состояние, или последовательность состояний, сознания. Это не имеет ничего общего со структурными повторениями; каким бы ни было развитие, оно имеет скорее внутренний, или органический, характер, нежели формально определённый. Здесь нет необходимости в транспонировании или модуляции, поскольку здесь нет тональности как таковой. Поскольку такое музыкальное утверждение никогда не бывает слишком длинным, оно не требует внешней структуры для поддержания или сохранения своей цельности, удержания от развала под собственным весом. Этот процесс имеет квазиорганическую и самоограничивающую устойчивость, поскольку он проявляется из «семенного тона», который может быть как явным, так и скрытым. Этот тон-семя часто, хотя и не обязательно, является аккордом, разворачивающим свой внутренний потенциал резонанса в мелодико-гармонических корнях, затем в стебле и ветвях.

Много лет назад я показал, что принцип диссонансной гармонии может быть наилучшим образом связан с циклами двенадцати квинт или кварт, производящих ноты хроматической гаммы. Здесь нет никакой причины называть такую двенадцатикратную последовательность нот «хроматической» — термином, относящимся к визуальному фактору, цвету. Возможно, древнегреческие музыканты интуитивно воспринимали такую последовательность как сферу концентрации звуковых взаимоотношений, которые, как они чувствовали, чрезвычайно согласованы и полны жизни; единственным способом сформулировать эту (для них) сверхмузыкальную сферу был, возможно, только способ отражения мира цвета и света. Греческие философы, изображавшие вселенную в виде вписанного в сферу додекаэдра, могли также осознавать, что октава (круг) тоже может включать в себя двенадцать равных единиц пространства (ноты хроматической гаммы). Если греки могли и не осознавать этого, китайские философы-музыканты осознавали наверняка, поскольку их музыка строилась на цикле из двенадцати лю (двенадцатичастном разделении музыкального пространства, символизировавшим не-

бесный творческий порядок). Подобным образом, в своих ранних (неопубликованных) работах о музыке и тоне, я говорил о квинтовом круге как о зодиаке Звука, но это было до того, как я начал писать об астрологии.

То, что я определил как холистический резонанс, относится к ответу материального инструмента на воздействие творческого потока Звука (энергии воли, человеческой или божественной, и желания или воображения, которые мотивируют эту самопроявляющуюся волю). Следовательно, резонанс в этом широком смысле, является феноменом, связанным с материей и физическим миром. Он относится к тому, что я назвал «геометрией звука»[2]. Я также говорил (в неопубликованных записях) о принципе диссонансной гармонии, как о *химии* звука, в то время как консонансный порядок взаимоотношений, обнаруживающий свою архетипическую манифестацию в гармоническом ряде основных тонов и обертонов, может быть соотнесён с *физикой* звука. Вместо «химии» звука, мне следовало бы говорить о тоновой алхимии. Алхимический процесс в своём древнем и сущностном значении имеет параллель в музыке: преобразование звуков в Тон и трансформация наполненности музыкального пространства в единство божественного творческого Света.

В результате обстоятельств и ограничений моей жизни, у меня относительно немного музыкальных работ. Их ценность, я полагаю, заключена скорее в потенциальных возможностях, которые они показывают, чем в том, что они способны были актуализировать в звуковой и инструментальной форме. В начале своей жизни я начал в общих чертах делать описания «Космофона», — но, ни инструменты, ни публика, ни надлежащие условия исполнения не были мне доступны. Также и я сам не был готов к реализации мечты такого космического масштаба. Скрябин тоже был не готов к своей реализации (полностью отличной от моей) мечты, своей едва начатой «Мистерии», которую, кроме того, первая мировая война сделала невозможной, так как уже отчётливо был слышен похоронный звон по надежде на преображение старой европейской культуры. Скрябин внезапно умер молодым. Мне выпало жить, по-видимому, для попытки сформулировать трансформирующие идеи вербально. Эти идеи могут послужить хотя и неполным, но всё же фундаментальным основанием для будущей культуры, которой придёт-

ся снова делать попытку придания конкретной формы духу новой фазы процесса цивилизации.

Возможно, другие композиторы пойдут по схожим, неизбежно ограниченным, музыкальным тропам. Будут разработаны новые инструменты, для которых современные электронные их предшественники покажутся лишь неуклюжими и небезупречными намёками. Это инструменты, которые позволят одному человеку или группе людей прямо управлять бесконечным многообразием тоновых комбинаций, и они займут место сегодняшних громоздких и дорогостоящих оркестров. Это может произойти в следующем, XXI веке, а может не произойти в течение многих веков, если текущий мировой кризис затянется благодаря тенденции защищаться по образцу римской империи. Культуры умирают, но цивилизация продолжается. Даже если она вынужденно приостанавливается, давая возможность коллективному уму человечества развёртывать свою потенцию в замедленном темпе или по-другому, в стиле беспрерывных катастрофических прыжков, не умирает **Человек**.

Дейн Радьяр, 1982 г.

---

1 BoulderColo.: ShambhalaPublications, 1976.

2 См. «Возрождение индийской музыки» (The Theosophical Publishing House, Adyar: 1928, and New York: Samuel Weiser, 1979).

Полное собрание оригинальных текстов Д.Радьяра размещено на сайте архива:

http://www.khaldea.com/rudhyar

Перевод с английского К.Кюлленен

Редактирование А.Гольеш