

Фриц Штеге

МУЗЫКА

МАГИЯ

МИСТИКА



# Фриц Штеге

## Музыка, магия, мистика

*Издательский текст*

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=8496350](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=8496350)*

*Музыка, магия, мистика: Райхль, Амрита; М.; 2012*

*ISBN 978-5-413-00573-6, 978-3-87667-427-8*

### Аннотация

Задумывались ли вы когда-нибудь, что музыка, которую мы слышим каждый день, является не только набором звуков, но и загадочным явлением, сопровождающим Вселенную и человека на всем протяжении истории? Суфи И. Хан сказал: «Кто знает тайну звуков, тот знает таинство всей Вселенной». Музыка вдохновляет, завораживает, исцеляет, удивляет и даже убивает... Ф. Штеге, вместе со многими философами, учеными, композиторами, мыслителями, от древности до нашего времени, приоткрывает завесу секретности над метафизикой царства звуков. Из книги вы узнаете о гармонии сфер, первозвуках, музыке природы, «собственных звуках» людей, об акустических феноменах, о музыкальной символикe, малоизвестных исторических фактах, суевериях, музыкотерапии и многом другом, связанном с тайным миром музыки.

# Содержание

Предисловие	8
Первая часть	11
Конец ознакомительного фрагмента.	51

# Фриц Штеге

## Музыка, магия, мистика

© Текст. Reichl Verlag

Der Leuchter St. Goar, 1961

© Перевод, верстка. Reichl Verlag Der Leuchter St. Goar,  
2012

© Оформление обложки. ООО «Амрита», 2012

*Все права защищены. Никакая часть электронной версии этой книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме и какими бы то ни было средствами, включая размещение в сети Интернет и в корпоративных сетях, для частного и публичного использования без письменного разрешения владельца авторских прав.*

*Musica capitur omne, quod vivit,*

*Quia anima coeli est!*

*Marcus Tullius Cicero*

*Все живое охвачено музыкой,*

*потому что музыка —*

*это душа небес!*

*Марк Туллий Цицерон*

*Моим дочерям*

*Хельге и Сильви*

HARMONIA NAS

CENTIS MVNDI



Harmonia II diei



Harmonia III diei



Harmonia IV diei



Harmonia VI diei



Harmonia IV diei



USZ HETI EN OLY MUNKASZ GYAKORLATI KÖNYVE



*Гармония сотворения мира. Факсимиле из  
«Musurgia»<sup>1</sup> А. Кирхера*

---

<sup>1</sup> «Musurgia Universalis» (1650) – «Универсальная музургия, или Великое искусство созвучий и диссонансов».

# Предисловие

Сменилось уже целое поколение с тех пор, как я представил на суд общественности свое первое сочинение под названием «Оккультное в музыке» (Издательство музыкальной литературы Эрнста Биспинга, Мюнстер, ныне Кёльн). Благожелательное отношение к этой книге как в научной, так и в «оккультной» прессе было для меня в некоторой степени неожиданным. Более обстоятельные рассуждения профессора Мюллера-Блаттау в «Журнале музыковедения», где он высказывается о ней с похвалой, одобрительные отзывы в «Центральном журнале оккультизма», статьи в австрийской и английской прессе продемонстрировали живой интерес широких кругов специалистов к этой книжной новинке, написанной с чрезмерным юношеским рвением.

Между тем книга распродана, остатки ее уничтожены войной, иногда вдруг появляющиеся экземпляры высоко ценятся в букинистических магазинах. Сама эта тема занимала меня всю мою жизнь и нашла свое отражение в многочисленных статьях (см. список литературы<sup>2</sup>) и докладах: в висбаденском Обществе Гёте, в гессенских народных универ-

---

<sup>2</sup> См. список литературы в оригинальном издании Fritz Stege «Musik. Magie. Mystik». – St. Goar (Deutschland): Изд-во «Der Leuchter. Otto Reichl Verlag», 1964/2010. Также с ним можно ознакомиться на сайте издательства: [www.reichl-verlag.de](http://www.reichl-verlag.de).

ситетах (Висбаден, Гросс Герау, Лимбург), в особенности на тринадцатом годовом заседании Общества свободной философии им. Германа Кейзерлинга в висбаденском курзале<sup>3</sup> при участии отечественных и зарубежных ученых. Моя тема, подхваченная также в иностранной прессе, звучала так: «Трансцендентность музыкального искусства и человек».

Настоящее сочинение к моему вышеупомянутому произведению никакого отношения не имеет, за исключением нескольких заимствованных источников. «Музыка. Магия. Мистика» написана полностью заново, включает в себя новые источники и развивает ранее изложенные идеи. Кроме того, я отказался от превратно понятого названия «Оккультное в музыке», давшего повод журналу «The Musical Times» выразить мнение о «талантливой и в целом очень понятно» написанной книге, «что книга доктора Штеге проливает больше света на оккультизм, чем на музыку». Тем не менее моя цель состояла все же не в том, чтобы увеличить количество иной раз сомнительной оккультной литературы, напротив, я старался употреблять это одиозное словцо только в буквальном смысле как «скрытый, тайный». Эта точка зрения, отстаиваемая мною еще и сегодня, может, пожалуй, служить объяснением того, почему данная книга не представляет собой сочинения по новой музыкальной эстетике, а на-

---

<sup>3</sup> Курзал Висбадена – центр проведения национальных и международных конгрессов, конференций, выставок и культурных мероприятий, центр висбаденской курортной жизни.

оборот, стремится изобразить те скрытые, тайные отношения души с магией и мистикой, которые музыкальный эстетик имеет обыкновение боязливо обходить стороной.

Мне остается еще выполнить приятную задачу – поблагодарить тех, кто поддерживал меня доброжелательными замечаниями: баронессу Элеонору фон Дунгерн (Висбаден), первого председателя Общества свободной философии им. Германа Кейзерлинга, баронессу У. Гейр фон Швеппенбург, урожденную баронессу фон Рейнбабен (Франкфурт), члена правления Вилли Шрёдера (Монтабаур), неустанно снабжавшего меня литературой, но в особенности господина Г. фон Гийома (Ремаген), с которым я чувствую глубокую эмоциональную связь.

Пусть этой книге будет благоприятствовать положение планет и она принесет чуть больше света в мир предубеждений и материализма!

*Висбаден, весна 1961 г.*

# Первая часть

## Музыка жизни

Звуки разносятся по древнему космосу. Бесконечность становится звоном, Вселенная зовет.

Силы Протосолнца бросают звук на раскаленное полотно сотворения мира. Туманные кипящие моря упиваются им в огненных глубинах, укладывают его в пожар пылающей страсти творения.

Вселенная зовет – первоизданная мощь становления принимает форму, совершенствуется в пространстве шара. Звучное пламя с шумом вырывается из чадных печей.

Небесные светила соединяются друг с другом, разрушение порождает жизнь. Кружащийся хоровод огненных космических шаров упорядочивается в звуке. Из первоизданных глубин солнечный танец скользит в братском хоре планет. Поющие души мира парят и исчезают, осуществив свою тайную миссию. Вселенная – орган, воплощение гармонии.

И вот блекнет поющий глянец, все тише звучат бесконечные напевы хора<sup>4</sup> творения. Вяло колеблется свет, утомленно вращаются сферы, к которым, словно золотые нотные знаки, липнут звезды. На невидимых держателях мировых струн цепочка небесных светил раскачивается над корпусом

---

<sup>4</sup> Хорал – здесь: религиозное многоголосое песнопение.

вселенской скрипки. Неслышимые звуки космического музыкального инструмента начинают появляться, когда в резонаторе Земли уплотняется звук. Вот из бесконечности протягивается рука и хватается за колок<sup>5</sup> мистической скрипки. Вот натягиваются усталые струны, вот бурлят небесные светила в ликующем хоре, вновь объявляя вечный закон Божественной гармонии<sup>6</sup>.

В пылающей жаром глубине земных недр покоится звук. Он бодрствует в пекле вулканов, в изначальной борьбе элементов, соединяющихся в гудящем движении. Он во внутреннем звоне камней, в нежном голосе песка, в жизненных соках первых растений. Его напевала Земля в хороводе планет – своих сестер и братьев. Он слышится, в тысячу крат более тонкий, из каждого атома творения. Леса, важные и благородные, разрастаются до небес и обращаются в прах; их становление и исчезновение – это звук. Благодарный шелест трав белому свету – это звук. Ледники медленно движутся по поверхности земли; волны уничтожения катит Всемирный потоп, бури хлещут над землей; их могущество – звук.

Громом наделены голоса гигантских ящеров; светлым звуком, раздающимся из хищного клюва, археоптерикс приветствует солнце. Человек и животное борются за господство;

---

<sup>5</sup> Колок – деревянный или металлический стерженек для натяжения при настройке струн музыкальных инструментов.

<sup>6</sup> Ср. с этим «Монохорд мира» Роберта Фладда (см. иллюстрацию на вклейке). (Монохорд – общее название однострунных музыкальных инструментов.)

в сердцах обоих – ритм природы.

Стремящийся к завершенности, звук направляется в царство людей. Их врожденная набожность прокладывает ему путь, в покорности они приветствуют посланника небесной гармонии. Один звук они слышат в раковине улитки и совсем другой – в гудении первого рожка. Звук скрывается в камыше, бамбуке, флейте, голос которой похож на щебетание птиц. Дрожащую струну лука облагораживает он; тех, кто талантлив, учит игре на арфе. Земля поет; сотворение мира отражается в звуке; музыка вступает в брачный союз с ликующим хором планет.

Тысячелетие за тысячелетием звучащий день с благодарностью благословляет движение Солнца. Города растут, стенами заслоняясь от природы. Каменным ограждениям звук жалуется на свое одиночество. Рассказывает о чудесном органе ветров и лесов, о журчащих источниках, о нежном звоне падающих капель дождя – люди его уже не понимают. Идолопоклонством они умерщвляют свое божество, они порабощают его, эксплуатируют в угоду своему бессердечному корыстолюбию, высмеивают законы природы. Они тащат его на свет рамп любоваться своим стыдом. Вставляют его в художественные постановки, в которых нет никакого искусства. Душа звука плачет, громко жалуется она на свои муки Небу, величественному и гармоничному своему отцу.

И вот из бесконечности снова протягивается огненная рука, в гневе сжимается вокруг «шеи» вселенской скрипки.

Колок хрустит, первоизданная сила натягивает колышущиеся струны, грозно гремят небесные светила в созвучии с мировым ритмом. Стены городов рушатся, в шуме пламени исчезает музыка; громыхая, в звенящую ночь лесов, на родину, возвращается звук.

Смолкает песня, пустеет «зал», инструменты утратили свою душу. Люди разучились петь, пусто сердце, тускл взгляд. Звук, отнявший у них счастье и утешение, – его они стараются примирить с собой.

Шутовскими костюмами обматывают они чахлые тела, шутовскими бубенцами украшают одежду, в шутовском танце желают задобрить звук. Дребезжание – звон их колокольчиков, крики – их смех, топот и буйство – их веселье.

Вериги надевают они, бичом терзают свои тела; молебны должны заклинаниями вызвать звук. Из хриплых, разучившихся петь глоток вырывается вой, как у волков, жалующихся ночи. В ужасе разрывают они свои одежды, снова запирают они себя в каменной тюрьме.

Дети, выросшие в бедности своей тишины, призывают к последнему крестному ходу. Крепко сомкнуты губы, не знавшие никогда очарования песни, уныние угнетает души, не находившие никогда утешения в звуке. Молча, в святой простоте сердец, белые ряды шагают из каменной пустыни навстречу лесу, его музыке, шелесту его деревьев. Дыхание природы развязывает языки, из тихих глубин течет песня, сперва робко и недоверчиво, а затем ликуя, в восторженной

благодарности. Слезы радости извещают о возвращении в царство звуков.

Взрослые и пожилые люди следовали тайком за крестным ходом и стали свидетелями примирения. Из запертых сундуков вытаскивают они запыленные инструменты – лютни и скрипки, флейты и арфы, поднимают их к свету солнца. Их также благословляет звук. В веселом хороводе скользят юные ноги по усеянным цветами лугам, дорожные песни расцветают на серых улицах, музыка пробуждает эхо замков и гор, домов и дворов, в которых юное поколение объединяется в песне. Песнь приветствует смену дня и ночи, времен года. В звоне колокола звук заключает союз с верующим сердцем; поет он гимн природе – в мелодичной гармонии объединяются земля и небо. Вселенская рука, держащая настроенный инструмент миров, может отдохнуть от тяжелой работы.

#

Поэтическая фантазия? Несомненно – даже лихорадочный бред смертельно больного музыканта, заимствованный из моего романа «А в стороне, кто там?». Но тот, кто после ознакомления с данной работой еще раз перелистает первые страницы, едва ли сможет усомниться в наличии истины в этих фантазиях. Даже если это граничит с неправдоподобностью – персонифицировать звук, приписывать ему власть над человеческой жизнью, над духом и материей, надо всем

созданным творческой силой. Это означало бы, что все наше существование наполняется перевозвучком, что наш образ жизни определяется законами звука, задача которых состоит в объединении человечества и достижении им полнозвучной гармонии.

У Эйхендорфа есть удивительные строки:

*Дивный лад во всех созданиях  
Дремлет, строен и певуч,  
Мир зальется в ликованиях,  
Лишь отыщешь тайный ключ.*

И не менее странное признание Фридриха Шлегеля – эпитафия к музыкальной фантазии для фортепьяно Роберта Шумана:

*Во сне земного бытия  
Звучит, скрываясь в каждом шуме,  
Таинственный и тихий звук,  
Лишь чуткому доступный слуху.*

Снова мы сталкиваемся здесь с верой в изначальный звук, пронизывающий все остальные звуки, звучащий «во сне земного бытия», дремлющий во всех созданиях и ожидающийся только того, чтобы кто-нибудь его пробудил тайным ключом познания, но звук этот – «лишь чуткому доступный слуху».

Христиан Моргенштерн посвятил первоначальному звуку такие строки: «Игрой форм, красок, звуков неустанно правит пугающий и непонятный глубокий первоначальный звук». Что ж, для того, кто не склонен рассматривать поэтические произведения как сгусток познания и считает, что может возразить Иоганну Георгу Хаману, назвавшему поэзию естественным видом пророчества, доказательной силы они не имеют. Но эта вера в первоначальный звук, в «основной тон жизни», для которого граф Герман Кейзерлинг нашел ценные слова [1]<sup>7</sup>, или в «абстрактный звук», пронизывающий всю нашу жизнь, отнюдь не является озарением немецкого романтизма. Он упоминается уже в индийских Ведах и называется «анахат», что означает «безграничный звук». Проповедник суфизма, мистического течения в исламе, Инайят Хан посвятил «абстрактному звуку» целую главу [2]. Пожалуй, на его мыслях стоит остановиться немного подробнее.

«Абстрактный звук называется у суфи<sup>8</sup> „сауте“ сурмад, вся Вселенная наполнена им. Колебания этого звука слишком тонки, чтобы быть видимыми или слышимыми материальными глазами или ушами... Именно этот „сауте сурмад“, звук абстрактного, и слышал Мохаммед в пещере Гаре-Хира, когда он достиг божественного идеала. Коран говорит этим

---

<sup>7</sup> Список литературы см. в оригинальном издании Stege F. Musik, Magie, Mystik. – Remagen: St. Goar: Der Leuchter, Otto Reichl Verlag, 1961. – 323 p.

<sup>8</sup> Суфи – люди, предпочитающие Бога всему. А в ответ Бог предпочитает их всем. (Саррадж)

звучком: „Да будет...“ Моисей слышал этот же звук на горе Синай при общении с Богом, и то же самое слово открылось Иисусу Христу, когда Он соединился со Своим Небесным Отцом во время молитвы. Шива слышал этот же анахат нада, пребывая в самадхи в гималайской пещере. Флейта Кришны – знак этого звука, представленный символически. Этот звук – источник всего откровения, который дается мастерам изнутри... Кто знает тайну звуков, тот знает таинство всей Вселенной» [Там же, с. 84].

Затем Инайят Хан останавливается на этическом значении «абстрактного звука», который всех, кто слышит его и над ним медитирует, избавляет от бед, болезней и страхов. Чтобы его услышать и пробудить в своей душе, йоги и аскеты дуют в «сингх», рог, или в «шанку», раковину. Этой же цели служат колокола и гонги, кроме того, двойные флейты дервишей. «Чем больше суфи внимает звуку абстрактного, тем больше его сознание освобождается от всех ограничений жизни. Душа парит в мире и спокойствии как над физической, так и над духовной равниной...»

Не важно, признают или отвергают звук, наполняющий звучанием наш «цветной земной сон», понимают его как реальность или как символ, видят в нем первопричину или осуществление всех музыкальных явлений, – в любом случае он заставляет нас обратиться на нашем пути к высшему познанию, которое восходит к абстрактной, трансцендентной области звуков за пределами акустически воспринима-

емой земной действительности. Он будет нашим спутником и «звучать» на всех последующих страницах наших рассуждений, когда мы будем исследовать «*musica humana*», музыкальные пропорции человеческой реальности, и их связь с пронизанным музыкой миром природы, когда переместимся в космические сферы «*musica mundana*», мировой музыки, и в конце концов вернемся к земному миру звуков, чтобы еще раз поставить вопрос о реальном существовании «абстрактного звука» (см. иллюстрацию).

Мы опять с ним встречаемся уже при обсуждении проблемы звучащей первопричины, из которой проистекает вся жизнь. Об «основных тонах жизни» остроумный и богатый идеями Герман Кейзерлинг произнес, пожалуй, самое разумное из того, что можно сказать на эту тему [1]:

«Осознанно высекать основные тоны жизни как таковые – историческая задача, которая сегодня стоит перед человечеством. Как бы ни менялись мелодии, эти тоны во все времена были теми же самыми. Но еще никогда их не удавалось услышать сами по себе, проявляясь, они непременно были связаны с определенной мелодией. Сегодня люди, отвергнувшие все преемственное, вообще их уже не слышат. Их слух нарушен хаосом диссонирующих уличных песенок. Поэтому они должны сперва научиться слышать основные тоны. Это предпосылка каждой новой гармонизации, ибо если изменчивое во времени не настраивается на вечное, то из хаоса никогда снова не появится космоса. Но если люди научатся слышать

их непосредственно, то в конце концов они услышат те звуки, бездонная глубина которых до сих пор заставляла пропускать их мимо ушей, тогда у них впереди будет будущее, полное неслыханных обещаний и исполнений. Прекратить заклинаниями бури этих диких времен неподвластно ни одному отдельному человеку, ни одной общности. Но может произойти нечто другое, и этого будет достаточно: посреди бури из года в год мы можем добиваться того, чтобы в могучих, чистых ударах колокола звучали основные тона, которые нельзя исказить никаким визгом и воем. Затем, когда буря будет постепенно стихать, зов из глубин станет звучать все громче и проникновеннее. То, что вначале было слышно только вблизи, в конце концов услышат и вдалеке. Он будет отдаваться все более сильным эхом в душах и в конце концов непременно станет их личным основным тоном. Но тогда новые мелодии, которые будут возникать в огромном количестве, естественным образом начнут настраиваться на вечное – осознанное и осмысленное».

В последних словах, возможно, содержится ключ к переориентации земной музыкальной жизни, к которой так убедительно призывает Кейзерлинг, когда душа настраивается на «вечное – осознанное и осмысленное». Это означает: осознать потерянную связь между конечным и вечным, настраивать восприимчивую арфу души на гармонию космоса. Тогда «в мелодичной гармонии объединяются земля и небо», как говорилось до этого в предварявшей раздел небольшой

«фантазии». Осознать означает – получить обратно знание о музыке жизни, связать интуицию и предчувствие с силой разума, каким бы трудным ни казалось порой разъяснение до конца этих вопросов, какими бы расплывчатыми и нечеткими ни были границы между посюсторонним, реальным миром музыки и потусторонним, ирреальным, трансцендентным царством звука.

Но чем все же является «личный основной тон», который Кейзерлинг, очевидно, в переносном смысле понимает как «зов из глубин», – реальностью или символом? Этим вопросом занимался доктор Гюнтер Вахсмут [3, с. 204 и далее]. Он указывает на то, что каждое тело представляет собой, так сказать, сконденсированный звук, «что оно сверхчувственно издает совершенно определенный звук, возникающий вследствие своего внутреннего напряжения сил и структуры». Это и есть «личный основной тон», или «индивидуальная прима<sup>9</sup>». По его мнению, человек настроен на определенный основной звук, по отношению к которому образует интервал каждый звук внешнего мира. Отношение «собственного звука» к многозвучию внешнего мира определяет наше отношение к людям, животным, растениям как гармонию или дисгармонию. Доктор Вахсмут высказывает немало умных мыслей: «Чем больше индивидуализируется человек, тем меньше на него влияет объективная „мировая душа“, тем боль-

---

<sup>9</sup> Прима – здесь: первый или основной звук гаммы, а также основной звук трехзвучия.

ше гармония выступает в качестве единственного основного тона, в качестве единственной примы его индивидуальной души – особенного звука, который отдельный человек образует сам по себе. В этом смысле животные, растения, минералы „рецептивно<sup>10</sup> образуют аккорд“...» Но, пожалуй, автор делает ошибочный вывод, отказывая немзыкальному человеку с «основным тоном, колеблющимся вверх и вниз по высоте», в способности чувствовать гармонию музыкальных людей. Нет ни одного человека, которого не затронуло бы какое-нибудь, пусть даже самое примитивное, переживание звука, что доказывает «музыкальность» всех людей. Действительно, не воспринимающий музыку, немusicalный человек – это ненормальное, патологическое явление. Разве только «музыкальный» человек способен проявлять себя «создающим аккорды» в своем отношении к внешнему миру? Это все же было бы весьма поверхностным пониманием «основного тона» жизни, который зависит не только от музыкальных задатков человека в привычном, земном словоупотреблении. Уже здесь возникает опасность смешения реального и трансцендентного звуковых миров. Равно как и в вопросе об озвучивании «индивидуального основного тона». Доктор Вахсмут ссылается на Рудольфа Штайнера [Там же, с. 205], который «совершенно тривиальным образом» хочет услышать «собственный тон», поднеся к одному уху напряженную мышцу плеча и сильно прижав к другому

---

<sup>10</sup> Рецептивно – здесь: пассивно.

уху большой палец. «Мы пронизаны музыкой во всей полноте в наших мышечных движениях». Вспомним все же о «музыке тишины», которая доносится до нас из глубины души, когда мы храним полное молчание. Абсолютной тишины не бывает – и если вокруг нас все умолкает, то начинает звучать голос крови – наши «собственные тона». Е.П. Блаватская [4, с. 509] связывает его с нервами: «Нервную систему человека в целом можно рассматривать как эолову арфу... Если эти нервные колебания становятся достаточно сильными и отвечают резонансом на астральный элемент, то в результате появляется звук». А так называемый звон в ушах, которому, само собой разумеется, нетрудно найти физиологическое объяснение через спонтанные раздражения в слуховом органе, не обосновывая этим более глубокие причины его появления? Это светлый, лишь субъективно воспринимаемый «собственный звук» различной высоты, неожиданный в своем проявлении. В народе верят в телепатию: «Если у меня звон в ушах, значит, кто-то обо мне думает». Звон в правом или левом ухе позволяет узнать, хорошо о тебе думают или плохо. Согласно другому обычаю, при появлении звона надо медленно перечислять буквы алфавита. Он умолкнет, как только появится начальная буква имени того, кто посылает данному человеку свое мысленное приветствие. Это суеверие – достаточное доказательство того, насколько народное сознание занимает проблема «собственных звуков» людей. Но раскрыта ли этим тайна «личного основного тона» – это

еще вопрос.

С «собственным звуком» – настройкой индивидуальной души на адекватный ей звук окружения, образующий по отношению к нему правильный, «гармоничный» интервал, – возможно, связана также следующая глубокая по смыслу армянская народная басня. Она опубликована в «Уроке чтения», журнале Немецкого объединения книголюбов (Дармштадт, вып. 2, май 1960 г.).

«Жили муж с женой. У мужа была виолончель с одной струной, по которой он часами водил смычком, всегда держа палец на одном и том же месте. Его жена семь месяцев выносила весь этот шум, терпеливо дожидаясь того, что муж либо умрет со скуки, либо разобьет инструмент. Но ни то, ни другое желанное событие не случилось, и поэтому однажды вечером она очень мягким, тоном, чтобы муж ей поверил, произнесла: „Я заметила, что этот чудесный инструмент, когда на нем играют другие, имеет четыре струны, по которым водят смычком, и что музыканты постоянно двигают туда и сюда свои пальцы“.

Муж на мгновение перестал играть, мудрым взглядом окинул свою жену, встряхнул головой и сказал: „Ты – женщина. Волосы твои длинные, а ум твой короткий. Конечно, другие постоянно двигают туда и сюда свои пальцы. Они ищут нужное место. Но я-то его нашел“».

Относительно «основной мелодии души» Йозеф фон Эйхендорф также нашел богатые смыслом слова в своем романе

«Предчувствие и настоящее». Двое друзей, Фридрих и Леонтин, издали наблюдают за танцами и беседуют друг с другом. Леонтин видит в них «ужасное и смешное зрелище», когда музыканты играют, а люди танцуют, не слыша звучания музыки. «А нет ли у тебя самого, в сущности, каждый день такого же зрелища? – возразил Фридрих. – Разве не все люди жестикулируют, мучаются и стараются придать внешнюю форму собственной основной мелодии, которая в самых глубинах души дана каждому и которую один может выразить в большей степени, другой – в меньшей, но никто не способен целиком выразить ее именно так, как она ему слышится? Как мало же мы понимаем дела и даже слова человека!» «Да, если бы только у них была музыка в теле! – со смехом перебил его Леонтин. – Но большинство, и в самом деле, совершенно всерьез перебирают пальцами по деревяшке без струн, потому что так заведено и лежащий перед ними лист с нотами нужно сыграть; но что, по сути, должно представлять собой все это занятие, саму музыку и значение жизни, свихнувшиеся музыканты забыли и потеряли».

В поисках загадочных «собственных звуков» к поэту присоединяется также ученый. Речь идет о французском физике Жозефе Совье (1653–1716), который, разрабатывая свой метод косвенного определения абсолютной высоты звука, коснулся этой пока еще неисследованной тайны: «Он [метод] доказывает, что посредством точного определения высоты звука колоколов можно вывести их относительный и абсо-

лютный вес, что из этого точно так же можно сделать вывод о количестве колебаний голосовых связок при пении и количестве движений губ при игре на духовых инструментах и насвистывании. Кроме того, таким образом можно распознать все собственные звуки одновременно звучащих резонаторов – инструментов, ваз, полостей человеческого тела – и даже едва различимые звуки птичьего пения». К этому Совье добавляет следующие выводы: «Знание собственных звуков всего существующего на земле и их изменений облегчило бы познание не только человека и его изменчивых состояний, но и состояний животных и всех остальных земных явлений. Если бы еще в древности удалось зафиксировать все собственные звуки, то сегодня мы знали бы, какими были древние люди и важнейшие события». Герман Шерхен, цитирующий теории Совье наряду с другими суждениями выдающихся французских энциклопедистов, например Фонтенеля: «Рассмотрение числовых соотношений представляет и выражает всю и единственную музыку, которую поставляет нам сама природа», находит такие достойные внимания слова: «Исследовать сущность музыки означает по-новому объяснять сущность человека!» и «Музыка освобождает человека от страха перед брэнностью, она „заполняет время“, принося в нас тайну всего живого» [150, с. 215].

Является ли только что упомянутая «музыка тишины», выступающая предпосылкой звучания собственного звука, только фантомом и мифом? Вальтер Ф. Отто пишет [156, с.

11]: «Тишина природы не есть пустое молчание, точно так же как спокойствие не есть неподвижность. Тишина имеет свой собственный чудный голос: это музыка. Когда Пан дует в флейту, звучит первобытное молчание. „Напевая красивые мелодии“, по горам бродят нимфы. Они бродят, их поступь и танец – музыка, беззвучные звуки членов в движении». Пение и говорение Вальтер Ф. Отто считает «изъяснением с бытием самих вещей» – «сверхчувственным голосом, слышимым одному только внутреннему уху». Последовательности звуков и гармония – это «врожденный голос, принадлежащий сущности мира» [156, с. 84 и далее].

Даже если эти глубокомысленные высказывания не относятся к нерешенной пока проблеме «собственных звуков» людей, тем не менее они кажутся нам достаточно ценными, чтобы привести их здесь и сделать связующим звеном для последующих выводов, которые возникнут из дальнейших рассуждений.

Нам представляется важным вопрос о скрытых фактах, связанных с музыкой, на которых основывается вся наша жизнь. Философская литература изобилует доказательствами непосредственного влияния музыки на человека. Натурализм XVIII столетия, продолжающий жить в эстетике Й.Г. фон Кирхмана и Фридриха фон Хаусэггера, требует возобновления, поскольку в своих верных выводах основывается на первопричинах, первоначальных звуках; и корректировки, так как удаляется от них в своих слишком рассудочных вы-

водах. Главные элементы, определяющие внутреннюю взаимосвязь жизни и музыки, – напряжение и ритм. Эти музыкальные понятия соответствуют человеческой природе. Ритм не выражается в шаге, как полагал Хаусэггер, поскольку у него отсутствует элемент напряжения. Напряжение присутствует в процессе дыхания, в наполнении легких и в расслабляющем выдохе – процессе, приведшем к первому мелодичному крику радости, ликованию и последующему пению с переливами. Ритм проявляется в напряженном биении сердца с его разнообразными колебаниями – например, диастола в три-четыре раза длиннее систолы<sup>11</sup>. Напряжение и ритм – это процессы движения как в музыке, так и в жизни. Изобразительные силы музыки – это движущие силы жизни, они скрываются за музыкальным ритмом. Их возрастающие интенсивность и сложность отражаются в полиритмии<sup>12</sup> искусства (например, в джазе), развитие движущих сил человека и музыки протекает пропорционально. Гармония – это связующая сила жизни, которая сглаживает противоречия и объединяет общее. Установление гармоничных связей является смыслом и целью как человечества, так и музыки. Мелодия, третий основной элемент музыки, – это сила субъективного выражения в жизни, она представляет собой во-

---

<sup>11</sup> Систола – сокращение предсердий и желудочков сердца, при котором кровь нагнетается в артерии. Диастола – расслабление отделов сердца, наступающее после систолы.

<sup>12</sup> Полиритмия – использование в музыкальном произведении нескольких ритмов одновременно.

площение и проявление индивидуальности. Если бы философия натурализма придерживалась этих определений, то в своих последующих выводах она сумела бы избежать некоторых заблуждений. Наша философия музыкальной трансцендентности усматривает во всех этих признаках взаимосвязи жизни и музыки не причины и не первичные факты, приведшие к возникновению земной музыки, а воздействия высших духовных порядков. Речь об этом пойдет в последующих разделах. Для наглядности попробуем это изобразить в виде схемы.

Абстрактный звук	
Космический принцип	Теллурический (земной) принцип
Связующая сила	Гармония
Движущая сила	Ритм
Выразительность	Мелодия
Напряжение — Движение	

Только что упомянутое дыхание как природный процесс во взаимосвязи с музыкальным ритмом требует еще дополнительного рассмотрения – то дыхание, мистику которого так глубоко поэтически постиг Райнер Мария Рильке в своих «Сонетах к Орфею»: «Вдох-выдох, ты – незримый стих! / Дыханье – движенье, равновесье. / Живу я в ритме этом, / Потоками обмениваясь с мирозданьем». В анонимном произведении, посвященном радиэстезии (чувствитель-

ности к невидимым излучениям, которые воспринимаются при помощи маятника), обнаруживаются странные отношения между дыханием, звуком и числом 25 920. Таково количество лет, которые требуются Солнцу, чтобы в своем круговом движении по зодиакам снова достичь точки весеннего равноденствия, – так называемое число прецессии. Оно получается в результате умножения 360 на 72. Число 360 соответствует делению круга на градусы и укороченному году с 360 днями. Число 72 – это количество сердцебиений у обычного человека в минуту, за которую он делает 18 вдохов и выдохов. Если 18 умножить на 1440 минут, составляющие один день, то в результате опять получается число 25 920. Число 1440 появляется снова, если 4 минуты – 1/15 градуса окружности – умножить на 360. Следовательно, количество градусов окружности соотносится с числом дней в году, равно как число вдохов и выдохов – с частотой сердцебиения. Упомянутое число 72 у индусов считается символом человеческой жизни, среднее значение которой составляет 72 года. Сколько же это дней? Опять ровно 25 920. А как обстоит дело с укороченным годом из 360 дней? Через какое время нужно добавить год, чтобы прийти к числу 365 дней? Через 72 года. Кроме того, имеется связь между числом 25 920 и обычным звуком ля. «Если определенное ля звучит 1 секунду, то инструмент, производящий звук, вибрирует 432 раза (индийская таттва<sup>13</sup> = 432 вдоха), если 1 минуту, то 25

---

<sup>13</sup> Таттва – в индуистской метафизике – изначальная субстанция, первоэле-

920 раз. Более низкий (примерно на две октавы) звук ля за 4 минуты будет вибрировать 25 920 раз (4 минуты = 1 градус вращения Земли). Таким образом, между дыханием и звуком существует взаимосвязь» [81, с. 92 и далее].

Было бы опрометчиво не долго думая отмахнуться от этих и других числовых соотношений, к которым мы еще вернемся позднее, как от результатов праздных умозрительных рассуждений. Музыкант как посредник (медиум), передающий звуковые колебания, поддающиеся количественному измерению, первым делом должен противиться такому ошибочному пониманию и признавать законную частную жизнь числа. Как здесь не согласиться с утверждением наставника суфи Инайята Хана: «Кто знает тайну звуков, тот знает таинство всей Вселенной»?

Не менее важный общий принцип – закон полярности в музыке и в жизни. Противоположность мажора и минора часто сравнивают с мужским и женским началами (всегда ли правомерно – оставим вопрос открытым), а естественные для них «размолвка» и «примирение» в музыкальной области выражается в смене диссонанса и консонанса. Уже Шопенгауэр в основу метафизики музыки<sup>14</sup> кладет утверждение: «Последовательность одних только консонантных аккордов была бы перенасыщенной, утомительной и пустой, подобно апатии, к которой приводит удовлетворение

---

мент.

<sup>14</sup> Собр. соч. под ред. Гризебаха, т. II.

всех желаний. Поэтому необходимо вводить диссонансы, хотя они порождают тревогу и неприятны, но лишь для того, чтобы при надлежащей подготовке снова их разрешить в консонансах». «Чем больше человек художественно совершенствует свое ощущение жизни, тем больше интересуется его также и дисгармония – чтобы ее устранить», – говорится во «Фрагментах» Новалиса. Без сомнения, в музыкальной философии жизни Герман Кейзерлинг во многом опирается на Шопенгауэра, но он расширяет и углубляет его выводы, особенно с этической стороны. В своем труде «Возрождение» [5] Кейзерлинг усматривает гармонию в том, что связывает между собой разные события на протяжении всего развития человечества, в мелодии – осуществление единства во времени. Судьба – это мелодия жизни, событие – отдельный такт в мелодии жизни. «Но каждая отдельная жизнь представляет собой отдельный такт в мелодиях и симфониях более высокого порядка, и так может продолжаться до бесконечности». Кейзерлинг сравнивает временную последовательность событий жизни с соответствующим процессом при звучании мелодии. Но тот, чье сознание остается централизованным в основном мотиве музыки, никогда не разочаруется. Ведь если даже человеку неведома мелодичная связь жизни, всякую неожиданность он все равно переживает спокойно, считая ее наполненной смыслом. Кейзерлинг продолжает: «Здесь коренится счастье тех, кто знает о Боге и верит в его провидение». Что означает: кто верит в

гармоничность мелодии жизни со всеми ее тематическими вариантами, тот в результате обретает уверенность в том, что неожиданные благозвучия и яркие диссонансы – тоже необходимый компонент музыки жизни, но нам недостает способности видеть их во взаимосвязи целого, которой обладает только Творец мелодии жизни. Для людей к этому добавляется еще и задача изменить себя в пределах той мелодии, которая воплощается ими, потому что стремление выйти за рамки всякого достигнутого состояния составляет часть их существа. И еще одна параллель: «Каждая мелодия конечна, ее завершение одновременно означает ее конец, и за апогеем могут последовать только постепенное затихание и тишина. Так, например, у многих живых существ любовь и смерть совпадают во времени».

Воззрения Кейзерлинга, по-видимому, разделяет также и Рихард Бенц: «Если мир – музыка, то ему необходим не диссонанс, а гармония: диссонанс – это всего лишь переход к гармонии. Если отклонение от основного тона указывает на бесконечно разнообразное стремление воли, находящей удовлетворение в достижении новой гармоничной ступени, то человеческая жизнь и человеческое стремление как таковое, если оно соответствует музыкальной мелодии, непременно должны нести в себе счастье и удовлетворение, а не вечно неудовлетворенное желание и страдание. Иными словами, сущностью жизни и мира предстает нечто иное, нежели то, что распознают органы чувств и разум: в переживании ху-

дожественного мгновения проявляется звучание гармонии мира, которая, будучи однажды узнанной, будет приветствоваться... Того, кто слышал лишь звук гармонии мира, должно вдохновлять другое: жить, следуя примеру этой гармонии, и стремиться к ней также и в недоступной жизни явлений; насколько это возможно, добиваться ее даже в борьбе с тысячами земных неблагозвучий, в земном диссонансе слышать возвышенную музыку небес и утверждать ее вопреки всему якобы настоящему, героически снова и снова воздействовать на духовный звук вечной радости, замаскированный под кратковременное земное явление» [164, с. 72 и далее].

Связи между жизнью и музыкой столь многочисленны, что едва ли можно усомниться в их общей основе, в их происхождении из одних и тех же высших духовных сфер. Музыка возникла вместе с жизнью, а жизнь – вместе с музыкой. Было бы заманчиво разработать учение о музыкальной гармонии на духовно-биологической основе<sup>15</sup>, если мы будем иметь в виду музыкально-человеческую двусмысленность понятий «подражание» (канон – сапеге – означает не

---

<sup>15</sup> Первое обстоятельное практическое введение в теорию музыки содержится в двух томах работы Анни фон Ланге «Человек, музыка и космос» (Фрейбург: Брейсгау: Изд-во «Новалис», 1956). Оно ведет к переориентации музыкального слуха, звуков и их констелляций (взаимного расположения и взаимодействия) с космических позиций на антропософской основе. Этот богатый мыслями, столь же содержательный, как и интересный, труд следует рекомендовать в качестве практического дополнения к моим научным изысканиям.

только «петь», но и «предвещать»), «фуга» («бегство», «повторение» – в фуге присутствует несколько голосов, каждый из которых в соответствии со строгими правилами повторяет, в основном или измененном виде, тему – короткую мелодию, проходящую через всю фугу. Вспомним также арию *da caro*, состоящую из трех частей, причем третья часть мелодически повторяет первую) и «основной тон» (к которому должна возвращаться каждая мелодия), подобно «основному тону» жизни. А «наполненная звуками» сама персона (по латыни *per-sonare*)?

А хорошо знакомые музыкальные понятия – не являются ли они отражениями повседневной жизни? Не кажутся ли они нам непосредственно перенесенными из жизни на высокий уровень музыкального искусства? Фермата<sup>16</sup> как знак остановки или задержки, требующий от нас приостановиться посреди жизненного движения для спокойного и недолгого созерцания; синкопа<sup>17</sup>, склоняющая нас к тому, чтобы однажды внутренне воспротивиться привычному ритму жизни; ключ<sup>18</sup>, «открывающий» нам доступ к нашему жизненному пути; гармоничная каденция<sup>19</sup>, ставящая перед нами

---

<sup>16</sup> Фермата – знак в нотном письме, обозначающий продление ноты или паузы.

<sup>17</sup> Синкопа – здесь: смещение ритмической опоры (акцента) с сильной доли такта на слабую.

<sup>18</sup> Ключ – здесь: знак, указывающий местоположение ноты (т. е. высотной позиции) на нотном стане. Относительно этой, ключевой, ноты рассчитываются все остальные ноты.

<sup>19</sup> Каденция – здесь: 1) гармонический или мелодический оборот, завершаю-

цель в жизни; ложное заключение, модуляция<sup>20</sup>, заставляющие нас порой избирать отдаленные пути; и многое другое, не в последнюю очередь пауза в музыке и в жизни. Ценность музыки и жизни в том, что они дают простор для творчества. Как это понимать? Как можно вплоть до малейших деталей доказать идентичность музыки и жизни, скажем, на примере паузы?

Празднично одетые толпы поклонников искусства расхаживают в буфетах театров и концертных залов. Им хочется на других посмотреть и себя показать – они обмениваются приветствиями и делятся впечатлениями со знакомыми. После духовных и душевных услад тело тоже требует подкрепления. Есть время на то, чтобы пережить услышанное и настроиться на предстоящее.

Эта неподвижная «пауза» в художественном действе – большой перерыв или антракт.

Можно ли было бы в той же степени ощутить ценность этого перерыва, если бы ему не предшествовало духовное и душевное напряжение? Не эта ли «пауза» возвращает нас обратно к себе, после того как в беззаветном переживании музыкального произведения, сценического действия наше собственное «я» было элиминировано («выключено»)? Снимающий напряжение перерыв является созидательным, потому

---

щий музыкальное построение; 2) виртуозное исполнительское соло.

<sup>20</sup> Модуляция – важнейшая категория гармонии (звуковысотной структуры), переход из одной тональности в другую.

что позволяет скопить новые силы для достижения поставленных целей. Но он обладает ценностью только тогда, когда в основе его лежит высокий смысл.

Понять смысл перерыва и тем самым отличить его от безделья – задача, которую ставит нам не только искусство, но и жизнь. Во время антракта мысленно еще раз обратимся к только что услышанной симфонии или увертюре. Спросим себя, нужны ли паузы, вставленные между отдельными частями мелодии, и каково их значение. Замолкающий звук инструментов в «раздробленной» вступительной теме увертюры Бетховена «Эгмонт» имеет собственный язык и придает образу народного героя истинную силу и величие. Или же пауза при гибели Эгмонта перед заключительной частью... Или цезуры<sup>21</sup> в увертюре «Леонора» или в увертюрах Вебера перед усилением напряжения, например в «Вольном стрелке», увертюре, которую Фуртвенглер предпочел разделить на три части с помощью длительных пауз. Дело обстоит так, словно все инструменты задерживают дыхание, чтобы своим молчанием усилить в нас напряжение. Такая пауза в музыкальном произведении не только созидательная, но и драматическая.

Нет ни одного подлинного художника, кому была бы неизвестна эта «пауза» в жизни, в которой созидательная энергия убывает и возникает тревожный вопрос, хватит ли таланта еще и для земной жизни, где сомнение и нетерпение отнима-

---

<sup>21</sup> Цезура – здесь: пауза в музыкальной мелодии.

ют последние творческие силы. Драма таких жизненных пауз нередко переходит в трагедию, в лучшем случае в добровольный отказ, безропотное смирение. В 37 лет, когда впереди была долгая жизнь, Россини отказался от своего творчества, сознавая, что стиль его устарел и противоречил веяниям времени: «Кто рано начинает, тот, по законам природы, должен и рано закончить». Великий французский поэт Поль Валери с 25 до 46 лет не опубликовал ни одной поэтической строчки. Верди считал, что «счет оплачен», уединившись в Санта Агате. Но именно этому перерыву обязаны своим появлением «Отелло» и «Фальстаф». Потрясенный ужасами войны, Райнер Мария Рильке замолк на долгие годы. А затем появилось его главное произведение – «Дунайские элегии». Таким образом, жизненная пауза тоже становится творческой, если терпение преодолевает сомнения. Рильке прекрасно выразил это в «Письмах к молодому поэту»: «Родиться может лишь то, что выношено... Нужно смиренно и терпеливо дожидаться часа, когда тебя осенит новая ясность: только это и значит – жить, как должен художник: все равно в творчестве или в понимании... Быть художником это значит: отказаться от расчета и счета... Я учусь этому ежедневно, учусь в страданиях, которым я благодарен: терпение – это всё!» «Пауза» может иметь разную продолжительность – от небольшой «передышки», которую позволяешь сделать себе, наслаждаясь искусством, или в часы напряженной работы, или во время отпуска, до длительных перерывов в духовном

и художественном творчестве. Если они приобретают собственный смысл, гармонично включаясь в ритм жизни, если они приводят к тому, что человек начинает вновь размышлять о внутренней «музыке» бытия и, переживая творческий подъем, стремится преобразовать саму жизнь в произведение искусства, то это значит, что и «пауза» выполнила свою важную – созидательную – задачу.

Если хотя бы в главном мы будем руководствоваться убежденностью в том, что в тождестве человеческой и музыкальной жизни таится глубокий смысл, и на следующей ступени нашего познания к своим рассуждениям привлечем других людей, то наш кругозор снова расширится. У нас отнюдь нет заранее намеченной цели не долго думая называть отныне природу источником музыки по причине того, что она обладает «музыкальностью». Нас интересуют исключительно констатации латентных, т. е. скрытых, в окружающем мире музыкальных качеств, которые позволяют нам сделать вывод, что вся наша жизнь буквально пронизана музыкальными потоками, что и в самом деле «дивный лад во всех созданиях дремлет», а звуки наполняют «цветной земной сон». Пожалуй, никто не выразил глубокий смысл этих мыслей точнее, чем Рихард Вагнер, в 1857 г. в письме к принцессе Витгенштейн назвавший музыку формой проявления мелодичного звучания, скрытого во всех реалиях жизни. Благодаря этой форме действительно звучащая музыка раскрывает себя в качестве «глубочайшей ценности мира». Тем са-

мым мы вновь отправляемся в наш трансцендентный, ирреальный мир звуков, который мы за акустической реальностью открываем внутренним взором как духовное царство звуков более высокого уровня.

Но прежде всего природа предоставляет нам достаточно музыкальных реалий, которые наше ухо воспринимает без особых усилий. Отчасти это выражено уже в небольшой «фантазии» в начале главы. Музыка лесов, растений, водоемов! Голоса животного мира! «Все, что звучит в природе, является музыкой, – сказал Гердер, – оно включает в себе свои элементы и нуждается только в руке, которая сумеет их выманить, в ухе, которое услышит их, и сочувствии, которое будет проявлено к ним. Ни один художник не изобрел звук или не придал ему силу, которая бы не имелась в природе или в его инструменте. Но он его нашел и наделил сладкой властью» [6]. К нему присоединяется Новалис: «О, если бы человек понимал внутреннюю музыку природы и чувствовал внешнюю гармонию!» Герхарт Гауптман говорил о темном могущественном ритме в природе: «Мы больше не слышим его! Кто его слышит, тот прорывается к танцующему бытию и ясновидению, к дифирамбу Вселенной».

Музыка природы начинается уже с шума. Это не что иное, как звуковой спектр, который вместо различных звуков представляет собой непрерывную неупорядоченную и несбалансированную последовательность звуков. И тем не менее не будь звуков не было бы и шума. Границы расплывчаты,

поэтому психолог Карл Штумпф пришел к выводу: «Шумы имеют также и музыкальные свойства».

В своей нынешней эстетической установке мы, без сомнения, прикладываем более строгий масштаб различения, чем наши предки. Непрерывное звучание [getn] для нас равносильно шуму, но, согласно Гримму, со средневерхненемецким *gedon* связывались музыкальные представления (воззрения, взгляды). Моря, леса, ветры обладали своим «звуком», который персонифицировался как характерное проявление сирен, Дикого охотника, водяного, русалок и других мифологических персонажей. Мы больше не употребляем такое понятие, как «звук ветра» [windeston]. Однако в сказании о Лоэнгрине еще встречается словосочетание «*von windes done*». (Быть может, отсюда происходит понятие «*gedhns*» [«говорить впустую, бросать слова на ветер»] в нашей народной речи?) Также и шум обладал ценностью переживания, в которой мы в общем и целом сегодня ему отказываем за исключением устрашающего воздействия при его неожиданном появлении. Действительно ли надо считать достижением то, что первоначальное, наивное чувство музыки природы у нас пропало, что в колыбельной песне волн, в вечернем шепоте ветра, во всем хоре творения мы видим лишь в той или иной степени приближенные к шуму акустические явления?

То, что даже шум движущейся воды обладает музыкальными свойствами, подтвердил цюрихский геолог профессор

Альберт Хайм [7, 8]. Он пишет: «Во время экскурсии в Альпах я задал вопрос путешествовавшему вместе со мной музыканту из Цюриха господину Г. Нордману, может ли он в шуме водопадов и горных потоков назвать определенные звуки. Он мне ответил, что слышит две негармонирующие группы звуков, из которых одна звучит как до мажор, а другая скорее как фа. Позднее, когда я находился в горах с моим братом Эрнстом Хаймом, музыкантом, тоже обладающим острым слухом, мы слушали звуки бурлящей воды. При продолжительном пребывании возле нее мы всегда слышали очень ясное и красивое трезвучие до мажор, но к нему примешивалось не входящее в аккорд низкое фа, которое обычно воспринимается как нижняя квинта до. Тождественность звуков всех водопадов настолько нас поразила, что мы решили больше не полагаться на свои наблюдения. В разных местах мы просили людей с музыкальным слухом прислушаться к звучанию водопадов и бурных горных ручьев, к которым мы их приводили, и напеть нам услышанное, заранее не сообщая им о своем результате. То, что они напевали, с помощью специального прибора переводилось в ноты, и оказалось, что все они слышали те же самые звуки, что и мы. Если течение очень бурное, то проще всего различить фа, а если оно более слабое – до».

Как ни странно, эти наблюдения не нашли отклика среди специалистов, хотя они могли бы обогатить наши знания о происхождении музыки и стать поводом к пересмотру об-

щепринятых представлений о том, что природа не способна производить фиксируемые звуки или что трезвучие якобы не может считаться народным наследием, потому что терция была признана в музыке только примерно в 1300 г. в качестве поначалу еще «несовершенного» консонанса. В связи с этим Альберт Хайм отмечает: «Если на берегу шумного водоема попытаться спеть песню в иной тональности, нежели до мажор, то возникают очень неприятные диссонансы с шумом воды. Не отдавая себе в том отчета, никто не будет петь, находясь рядом с шумящей водой, иначе, чем в тональности до мажор, или, если поток очень громкий, в тональности фа мажор, – петь в другой тональности можно только намеренно. Естественно, здесь напрашивается правомерный вопрос: не сделал ли человек ноту до отправной точкой собственной музыки из-за того, что он слышал ее в шуме воды?»

Хайм записал множество гармоний<sup>22</sup> воды, в том числе звучание Переднего Рейна возле моста ниже Тронса:

---

<sup>22</sup> Гармония – здесь: объединение звуков в созвучие и их закономерное последование.



Если сыграть этот аккорд на пианино в тремоло<sup>23</sup>, то это действительно напоминает нам шум водопада.

Если сохранить гармонию баса и слегка видоизменить высокие звуки, то получится следующий мотив:

---

<sup>23</sup> Тремоло – многократное быстрое повторение одного звука или последования из нескольких звуков.



Человек, который разбирается в музыке, сразу узнает, что это – так называемая «Пастушья песня» после грозы в «Пасторальной симфонии» Бетховена. До потери слуха Бетховен часто приходил к журчащему ручью возле Хайлигенштадта. Воспоминания о жизни в этом небольшом городке вдохновляли его творческую фантазию. Да и остальные части этой симфонии природы звучат в фа мажоре!

Но это фа все-таки покажется нам слишком странным, если ему не уделить особого внимания. Уже в древнейшей китайской философии музыки оно играет важную роль в качестве основного тона. Оно имело название «желтый колокольчик» и, согласно Тимусу [10], считалось «произошедшим от земли», т. е. звуком земли. Независимо от изменений высоты звука на протяжении тысячелетий ноте фа вплоть до сегодняшнего дня присуще внешнее свойство земного, связанности с природой. Бетховен не был единственным, кто выразил голоса природы в тональности фа мажор (ср. многочисленные примеры у Дубицкого). И почему в начале второго

акта «Тристана» рожки с их символикой леса звучно вступают в тональности фа? Что это – случайность или мы обнаруживаем здесь взаимосвязь, которую, благодаря предшествующим рассуждениям, теперь нам понять чуть проще? Является ли фа «основным тоном» природы, с которым должен образовывать «гармоничный» интервал «собственный звук» человека, его «индивидуальный тон»? Является ли нота фа «звуком, звучащим сквозь все звуки», «дремлющим во всех созданиях», быть может, и вовсе «абстрактным звуком»?

Обратимся наряду со всем прочим и к тайным учениям. В музыкальной эзотерике фа означает откровение Христа как Сына Божьего, тогда как Сам Бог обнаруживает Себя в до. Земная миссия Христа перенеслась на звук фа в качестве «основного тона» земли [11].

Что говорит нам теософия? «Творческая энергия в своей непрерывной преобразующей работе порождает цвета, звуки и числа в форме колебаний-мелодий, которые соединяют и разделяют атомы и молекулы. Хотя по отдельности мы этого не видим и не слышим, то, что объединяется в целое, становится для нас слышимым на материальном уровне. Это и есть то, что китайцы называют великим звуком. По признанию науки, это еще и действительный основной тон природы, который музыкантами принимается за среднее фа на клавиатуре пианино. Мы отчетливо его слышим в голосах природы – в шуме океана, в шелесте листвы леса, в гуле большого города, в ветре, в грозе и в буре – словом, во всем

том, что обладает в природе голосом или производит звук. Для слуха каждого, кто внимает, это достигает кульминации в одном-единственном, определенном звуке бесценной эталонной настройки, которая, как уже говорилось, представляет собой ноту фа диатонической шкалы» [4, с. 463 и далее].

Много лет тому назад я опубликовал газетную статью на эту тему и получил множество писем от читателей, которые, как они утверждали, повсюду в природе обнаруживали таинственный звук фа: в полете насекомых, в жужжании пчелиного роя, в скрипе деревьев и прочих шумах. Будет ли когда-нибудь без остатка разгадана тайна «основного тона» природы?

Здесь небезынтересно сравнение с антропософической точкой зрения. Уже упомянутая Анни фон Ланге в первом томе своего «Учения об интервалах» [23, с. 148] с позиции гуманитарных наук дает любопытное объяснение звука фа и его происхождения:

«В звуке фа всегда угадываются два аспекта: с одной стороны, прекрасное внутреннее тепло, но оно скрыто своего рода кристаллическим затвердением. Треугольник с вершиной внизу или сворачивающаяся спираль с ярко выраженным центром (sic!)<sup>24</sup> – таковы основные обнаруженные формы движения при переживании этого звука. Здесь возникает догадка о жертве, которая заключает в себе одновременно

---

<sup>24</sup> Sic – так, именно таким образом (употребляется после того слова, которое автор желает особенно подчеркнуть).

величайшую любовь и прохождение смерти. Это несомненный захват земли (sic!), но также и прохождение через мир твердой материи. С позиции последней это означает завершение, состояние покоя, в которое выливается любое движение. Но с позиции жертвы там скрыто живет последний духовный принцип. Наверное, это было также причиной того, почему в Средневековье звук фа считался звуком Голгофы, звуком Христа (sic!)».

Безусловно, отношения между человеком и «водной гармонией» этими сведениями далеко не исчерпываются. Насколько позволяют судить скудные источники, их можно проследить до глубокой древности. Доктор Йозеф Эннемозер [152, с. 721] ссылается на сведения римского писателя Помпония о британском острове Сене (но, может быть, все же имелось в виду античное поселение Сена Галлика в Анконе!). «Этот остров был очень знаменит тем, что на нем находился оракул гальского бога. Его девять настоятельниц, давших обет вечного целомудрия, зовутся галлицийками. Считается, что они обладают особыми умениями, а именно своим пением волнуют море и порождают ветры...» И дальше, о способах предсказания у кимвров<sup>25</sup>, «самое удивительное из которых – когда они приходят в экстаз от шума и завихрений воды и пророчествуют. Таким образом, глаза и уши, да и нервы вообще реагируют и настроены (!) на таин-

---

<sup>25</sup> Кимвры (лат. Cimbri) – древнегерманское племя, знаменитое своим упорством и мужеством в борьбе с римлянами за свою свободу.

ственную мелодию, что наводит на мысль об обворожительных nereидax, нимфах и русалках. Это, возможно, могло бы быть даже средством лечения многих нервных болезней и превосходным способом привести склоняющихся к дремоте людей в состояние большей ясности ума, что, и в самом деле, подтверждают некоторые опыты» [152, с. 725].

Завершим размышления о звуках, происходящих из водной стихии, замечанием Рихарда Поля [12]:

«Элементарные голоса неорганической природы таинственны по своему происхождению, загадочны в своем проявлении. Не порожденные человеком и недоступные для него, они возникают внешне случайно и исчезают, как призраки. Они существовали с самого начала и вместе с Божьим Духом парили над водой, громко провозглашая власть природы согласно вечному закону: „Двигайся“». (Можно ли мне по этому случаю еще раз напомнить о моей «фантазии» в начале этой главы?)

В нашем исследовании чудесных звуков природы мы еще познакомимся с несколькими таинственными «элементарными голосами» оккультного характера. Но сейчас все-таки мы обратимся, пожалуй, к наиболее важным музыкальным звукам природы, к голосам птиц.

Задолго до того как приходит весна, приветственным кличем, состоящим из трех тонов, одна небольшая птичка общается о ее наступлении. Это лазоревка, которая, к сожалению, все реже встречается в городах. Ее ликующее «ци-

циби» Антон Брукнер включил в качестве побочной темы в первую часть своей четвертой симфонии и сам спел те три слога, которые в народной речи приписываются весеннему пению синиц. Издавна – с древнейшего «Летнего канона» XIII в., где слышится крик кукушки, и «Соловья» Жаннекена (около 1600 г.) – и до современных композиторов, таких как Герман Цильхер, Хайнц Тиссен, Армин Кнаб, сочинивших немало произведений благодаря «песням» черного дрозда, пение птиц стимулировало творческую фантазию людей.

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.