

вдумчиво рассуждал о природе, критериях и выборе добра и зла, исходя из глубины и широты социальной практики, доступной ему в исторический период упадка рабства. Его идеи не только оказали положительное влияние на секуляризацию средневекового представления о добре и зле, но и продолжают оказывать значительное влияние на направление этики в современном мире.

Библиографические ссылки

1. Платон. Государство / Платон // Платон. Сочинения. – М. : Мысль, 1971. – Т. 3. – 687 с.
2. Горохов, П. А. Философские представления о феномене зла в античной культуре [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/filosofskie-predstavleniya-o-fenomene-zla-v-antichnoy-kulture>. – Дата доступа: 06.04.2022
1. Аристотель. Никомахова этика / Аристотель // Аристотель. Сочинения. – М. : Мысль, 1983. – Т. 4. – С. 54–293.
3. 倪素香. 善恶论. 武汉大学. 博士学位论文, 1998. – 165页= – [Ни Су Сян. Проблема добра и зла: дис. ... докт. филос. наук / Ни Су Сян. – Китай, 1998. – 165 с.].

РАЗВИТИЕ ЗАПАДНОЙ АНАЛИТИЧЕСКОЙ ФИЛОСОФИИ МУЗЫКИ

Д. В. Шийка

Институт философии Национальной академии наук Беларуси, г. Минск;

diapsolmata@gmail.com

Научный руководитель – Дудчик Андрей Юрьевич,

кандидат философских наук, доцент

Современная аналитическая философия музыки только недавно достигла своего нынешнего положения, как отдельного перспективного направления философского знания. Это случилось в двух последних декадах XX века с выходом нескольких работ, сыгравших важную роль в пробуждении интереса к философии музыки, и в выявлении ключевых тем и позиций. Так как истоки аналитической философии и музыкальной эстетики проистекают из философского прошлого, в публикации рассмотрены более ранние исследования о музыке, а затем обозначены те проблемные поля, на которых философы-аналитики, пишущие о музыке, акцентируют свое внимание начиная с двух последних десятилетий XX века.

Ключевые слова: музыка; философия музыки; эстетика, аналитическая философия.

Греческих философов в основном интересовали два вопроса, касающиеся музыки. Одним из них была систематизация математических

особенностей, лежащих в основе акустических явлений. Это, предположительно, указывало путь к пониманию гармонии космоса и принципов творения. Второй проблемой было влияние музыки на чувства, характер и поступки. Помимо обсуждения теории музыки, это включало размышления о связи между музыкой и этикой, о надлежащей роли музыки в образовании. Средневековые философы считали, что функция музыки состоит в том, чтобы делать священные тексты яркими и красивыми и демонстрировать совершенство творения. Однако, чувственная привлекательность музыки воспринималась как противоречащая высшим целям музыки.

С растущей секуляризацией музыки, когда власть перешла от церкви ко двору, укоренился новый тип теории, начиная с «*Musica reservata*» и «*Maniera*» в XVI веке. Эти движения, представленные композиторами и теоретиками музыки, рассматривали функцию музыки как подражание природе, особенно через выразительную интерпретацию исполняемого текста, и привели в начале XVII века к камерате и самым ранним операм. В XVIII веке эти идеи были выражены в «теории аффектов», которая утверждала, что музыка может выражать чувства, используя выразительные приемы риторики и ораторского искусства [1, с. 108-117]. Классификация искусств, появившаяся в XVIII веке, связывала музыку с поэзией, драмой, живописью, скульптурой и архитектурой. В тот же период эстетическими теориями занимались композиторы и музыкальные теоретики.

Музыкальный критик Эдуард Ганслик, автор одной из самых влиятельных работ в области музыкальной эстетики «О музыкально прекрасном» (1854), которого считают архиформалистом, утверждал, что музыка не способна выражать эмоции, но что ее движущиеся по тону формы являются источником особого рода красоты.

Психолог Эдмунд Герни попытался применить научный подход к музыкальной эстетике в своей книге «Сила звука» 1880 года, которая охватывает акустику, композицию, ритм, мелодию, место музыки в обществе и музыкальную критику. Приверженцы научной музыкальной эстетики, такие как врач и физик Герман Гельмгольц и инженер Уильям Поул в 1862 и в 1879 годах соответственно, были склонны сводить эстетические явления к принципам акустики. Их работа является важным историческим предшественником дисциплины, ныне известной как когнитивная наука о музыке, которая привлекла внимание ряда аналитических философов музыки. Среди них Ч. О. Нуссбаум [2].

В начале XX века интерес смещается в сторону интеграции философии с наукой. Со становлением психологии как экспериментальной науки, музыка и реакция слушателя привлекают к ней больше внимания. Гештальт-психолог Кэрролл К. Пратт представляет не только соответствующие эмпирические данные о «Значении музыки» в 1931 году, но и критически рассматривает теории, выдвинутые философами, и тщательно проводит различие между возбуждением от музыки и выражением эмоций.

Людвиг Витгенштейн в лекции по эстетике (1938) отмечал, что его, в первую очередь, интересует природа эстетического суждения и аргументации, и он проявляет глубокое недоверие к причинно-следственным объяснениям психологов, основанным на них. Он и в последствии часто использует музыкальные примеры, чтобы высказать свои соображения в эстетике и других областях философии [3].

Возможно, первым философски мотивированным и аргументированным изложением музыки была «Философия в новом ключе» (1942) Сюзанны Лангер. С опорой на теорию лингвистического значения, представленную в трактате Витгенштейна «Логико-философский трактат» (1922), при разработке объяснения музыки как неязыковой формы, которая представляет собой выразительное значение, которое не может быть дискурсивно передано.

Две важные работы, оказавшие большое влияние на исследователей музыки, были созданы музыковедами в 1950-х годах. В книге Дерика Кука «Язык музыки» (1959) описана связь, на протяжении нескольких столетий западной классической тональной музыки, определенных музыкальных интервалов и фигур с конкретными выразительными состояниями. Кук интерпретирует свои данные так, как будто они показывают, что выразительность музыки естественна в глубине души, хотя затем формируется условностями [4, с. 25-36]. И книга Леонарда Б. Мейера «Эмоции и смысл в музыке» (1956) внесла важный вклад в понимание того, как воспринимается музыкальный рисунок и структура.

В 1950-х-70-х годах произошел, так называемый, семиотический поворот. Он включал так же и дальнейшую работу с музыкой в лангерианском духе, предпринятую Гордоном Эпперсоном и в антилангерианском духе, осуществленную Уилсоном Кокером, который доказывал то, что музыка – это языковая система символов [4, с. 6-25].

Польский философ Роман Ингарден писал об онтологии искусства с точки зрения континентальной феноменологической традиции (1986). Ряд

философов-аналитиков так же заинтересовались музыкальной онтологией. Первым, кто затронул эту тему, был Нельсон Гудман в своем весьма оригинальном «Языки искусства» (1968). Гудман фокусируется на определяющей работу функции музыкальной партитуры и на связи между произведением и его подлинным исполнением.

Другая влиятельная книга того периода, «Искусство и воображение» Роджера Скрутона (1974), включает в себя рассмотрение выразительности музыки. Споры о выражении эмоций в музыке и о реакции слушателя на них продолжаются и по сей день. Тем временем продолжается обсуждение других знаковых тем: понимание музыки и ценность музыки, в том числе место музыкального анализа и какой опыт и знания предполагаются у компетентного слушателя [2]. Кроме того, были дополнительно исследованы связи между музыкой и идеологией, этикой и идентичностью.

Среди сравнительно новых тем в философии музыки все большее внимание уделяется онтологии музыкальных произведений. Вопросы включают в себя обнаружение или создание произведений, наличие особенностей их инструментария среди условий их идентификации, зависит ли идентичность произведения от личности его автора, а также характера связи между произведением и его частями или исполнениями. Также были рассмотрены природа и креативность исполнения.

В последнее время наблюдается тенденция к применению к философии искусства идей, разработанных в других областях философии (таких как философия языка, эмоций и т. д.), а также к рассмотрению данных и теорий психологов, нейробиологов, ученых-эволюционистов и др. Это очевидно и в недавних работах, посвященных философии музыки.

На сегодняшний день философия музыки делает уклон в сторону точки зрения слушателя, а не композитора или исполнителя; к художественной музыке, а не популярной; к музыке восемнадцатого и девятнадцатого века, а не средневековья и возрождения или модернистской и авангардной музыки; к инструментальной, а не вокальной и электронной музыке; и к западной, а не к какой либо другой музыке.

К счастью, в настоящее время рассматривается более широкий спектр музыкальных направлений, например, джаз и рок. Размышления о звукозаписях в таком контексте открыли новые перспективы для обсуждения музыкальной онтологии. Между тем, актуальность музыковедения и этномузыковедения начала интересовать некоторых философов. Философия музыки, несомненно, обогатится, если такие тенденции сохранятся.

Библиографические ссылки

1. *Kivy, P. Osmin's Rage: Philosophical Reflections on Opera, Drama, and Text / P. Kivy.* – New York : Cornell University Press, 1999. – 336 p.
2. *Nussbaum, Ch. O. The Musical Representation: Meaning, Ontology, and Emotion / Ch. O. Nussbaum.* – Cambridge : MIT Press, 2007. – 392 p.
3. *Scruton, R. Wittgenstein and the Understanding of Music / R. Scruton // British Journal of Aesthetics.* – 2004. – Vol. 44, № 3. – P. 1–9.
4. *Davies, S. Musical Meaning and Expression / S. Davies.* – New York : Cornell University Press, 1994. – 417 p.