

СУТЬ МУЗИЧНОГО: ДО ВИЗНАЧЕННЯ ФУНДАМЕНТАЛЬНИХ ПІДОСНОВ МУЗИКИ, ЕЗОТЕРИЧНИЙ КОНТЕКСТ

У статті на основі аналізу принципів відображення образів світу, способу вираження їхнього змісту в музиці, актуалізації явищ тонкого і фізичного планів, тонких і фізичного тіл людини, відомостей езотеричної філософії з цих питань визначені глибинні підвалини музики як виду мистецтва.

Ключові слова: музика, музичний тон, духовний тон, ментальна якість тону, тонова уніфікація художнього і буттєвого моментів, афект, структурування афекту, тонкий і фізичний плани світу, тонкі та фізичне тіла людини.

Deep foundations of music as a kind of art are determined in the article on the basis of analysis of the principles of the world images reflection, the method of expression of their content in music, the actualization of phenomena of refined and physical layouts, refined and physical bodies of a human being, the knowledge of esoteric philosophy concerning these questions.

Keywords: music, musical tone, spiritual tone, tone mental quality, the tonal unification of artistic and existential moments, the affect, the affect structurization, refined and physical layouts of the world, refined and physical bodies of a human being.

Визначення суті музики та відмінності її від інших видів мистецтв часто ґрунтуються на основі актуалізації двох моментів: 1) розмежування мистецтв з точки зору відображення чи не відображення образів навколишнього світу; 2) принципу і способу вираження змісту таких образів.

Щодо першого Рудольф Штайнер зазначає: «...Якщо порівняти музику з іншими видами мистецтва, то ми повинні сказати: по суті, всі інші мистецтва мають свій прообраз у фізичному світі. Коли, наприклад, скульптор створює статую Аполлона чи Зевса, він працює за образом ідеалізованої дійсності людського світу. Такою виглядає справа і в образотворчому мистецтві <...> Поезія також намагається створити відображення дійсності. Однак той, хто хотів би застосувати цю теорію до музики, навряд чи зможе добитися якогось результату» [25, с. 9–10].

Подібне зустрічаємо в Юрія Холопова. Як і візуальні мистецтва, «...природничі науки мають заданий предмет пізнання [явища й предмети фізичного світу. – О. О.] і осягають його. Музика як творчість заданого предмету не має. Вона його створює, породжуючи тим самим і вектор осягнення...» [20, с. 106].

Олексій Лосєв відзначає аналогічне: «...музика в чистому вигляді <...> не має ніякого відношення ні до поетичних образів, ні до історичних картин, ні до міфологічної фантастики, ні до зображень явищ природи чи побуту...» [9, с. 322, 324].

Щодо принципу і способу вираження образів світу усталеною є точка зору, що музика *безпосередньо* виражає зміст образів та *безпосередньо* впливає на свідомість людини.

Зокрема, у Словнику з естетики зазначено: «Музика – вид мистецтва, в якому художні образи формуються за допомогою звуків і який характеризується особливо активним і безпосереднім впливом на внутрішній світ людини» [27, с. 218].

Лев Мазель розпочинає монографію з констатації: «Що музика впливає за допомогою звуків і безпосередньо спрямована до слуху – загальновідомо» [10, с. 5]. Рудольф Штайнер також говорить про «безпосереднє вираження суті космосу» в музиці [25, с. 12].

В Енциклопедичному словнику з естетики Владислава Бачініна все це поширюється й на абстраговані поняття: «Даосизм вбачав у музиці безпосереднє породження Дао, цього першодвигуна Всесвіту» [1, с. 167].

Проте залишаються відкритими питання: що означає й передбачає безпосереднє вираження суті явищ у музиці та яким чином і завдяки чому «музика впливає за допомогою звуків і безпосередньо спрямована до слуху»?

Такого плану концепційні розмисли з різною мірою характеристики двох окреслених моментів мають тривалу історію. Вона простежується від часу, коли це питання зазнавало вербалізації на основі визначення особливостей художнього вираження в музиці, чого не було в давніх культурах, позаяк тоді акцентувалося на духовному аспекті, що сприяло й розумінню справжньої суті та можливостей музики – як суто практичної і чи не найефективнішої форми духовного розвитку людини.

Водночас варто відзначити, що зацікавлення та відродження в наші дні езотеричної філософії розширює рамки визначення суті музики та наголошує на необхідності звернення до тонкого плану буття. Адже питання щодо того, що лежить в основі першого й другого моментів важко пояснити, виходячи лише з особливостей і можливостей фізичного світу.

У контексті намагання розкрити зміст музики, виходячи з давніх езотеричних знань, можна назвати різні праці. Зокрема, вкажу на трактати Ріхарда Вільгельма і Гельмута Вільгельма «Розуміння “І цзин”» [3], Макса Генделя «Музична гама і схема еволюції» [4], Рудольфа Штайнера «Суть музичного» [25], Матітьягу Глазерсона «Музика і каббала» [5]. Вони неоднозначні щодо пояснення суті музичного мистецтва, до того ж акцентують на різних моментах змісту музики.

Певною мірою до цих праць можна додати ті публікації, в яких здійснено спробу реанімувати давню практику музикування, зокрема й терапевтичну, а також давньоіндійські музично-теоретичні тексти, які власне ґрунтуються на давніх духовних та езотеричних традиціях. Насамперед, маємо на увазі трактати Деви Б. Чайтанї «Індійська музика» [7], Рагхави Р. Менона «Звуки індійської музики: Шлях до раги» [11], Хазрата Інайята Хана «Містицизм звука» [19], Енциклопедію мантр Сергія Неаполітанського і Сергія Матвеєва [13], праці Михайла Перепеліцина «Філософський камінь. Керівництво з православної духовної творчості або алхімія матерії духа» [15] та Теда Ендрюса «Сакральні звуки. Книга про перетворюючий вплив Музики і Слова» [26].

З іншого боку, важко назвати езотеричні праці зі *системним* викладом матеріалу, присвяченого темі суті музики. Фактично можна вказати лише на трактат Макса Генделя «Музична гама і схема еволюції» та лекції Рудольфа Штайнера, зміст яких узагальнено назвою «Суть музичного».

Якщо перша публікація здебільшого торкається питань зв'язку давньої музики з космосом (гармонією сфер), астрологією, будовою світу, тілесною структурою людини, що знаходить відображення в семиструнних музичних інструментах (наприклад, семиструнна ліра Давида), духовній музикотерапії, то друга прагне розкрити таїну суті музики та пояснити не лише її природу, але й форми і спосіб функціонування, виходячи при цьому саме з планів буття Світу та структури тіл людини.

Таким чином, *мета статті* полягає у визначенні глибинної суті музики на основі аналізу змісту окреслених двох моментів та актуалізації відомостей езотеричної філософії. До цього додаю, що пропонований дискурс спирається на тексти лекцій з книги Рудольфа Штайнера «Суть музичного».

Розпочну з аналізу того, що лежить в основі та в чому віддзеркалюється глибинний зміст буття всього суцього. Беззаперечним є факт, що є **незвичайний і звичайний стани людської свідомості**. Вочевидь, творчі акти належать до першого, тоді як другий можна визначити як буденну форму існування.

Ця позиція, а фактично *структура Великого Бінару*, є фундаментальною основою існування явищ і речей та в їхньому бутті вказує на зв'язок не проявленого й проявленого, феноменологічного й фізичного, внутрішнього й зовнішнього, загального й конкретного, безсвідомого та свідомого, незвичайного і звичайного і т. п. бінарних аспектів. До цього можна додати актуалізоване в наші дні поняття «зміненої свідомості», протилежним до якого є поняття «звичайної свідомості».

Структура Великого Бінару зумовлює й наступні важливі моменти. Насамперед вона свідчить про **постійну присутність першого початку в другому та їхній нерозривний зв'язок**. Виразником змісту зазначеного є хоча б такі тексти з Нового Завіту: а) «Бо Його невидиме від створіння світу, власне Його вічна сила й Божество, думанням про твори стає видиме» (послання св. апостола Павла до Римлян, 1:20); б) Ісус каже: «До Отця не приходять ніхто, якщо не через Мене» (Євангелія від Івана, 14:6); «І Сина не знає ніхто, крім Отця, і Отця не знає ніхто, окрім Сина, та кому Син хоче відкрити» (Євангелія від Матвія, 11:27), що передбачає й послідовність як від першого, Отця, до другого, Сина, так і навпаки.

Коли б не існувало цієї умови – присутності вищого початку в нижчому, попереднього щабля становлення в наступному формуванні, – повернення до першого й актуалізація його були б неможливими, вираження змісту першого в другому також було б неможливим (позаяк неможливо було би побачити в речах «невидиме від створіння світу», яке однак присутнє в них), як і неможливим було б наповнення суті другого справжнім буттям. Очевидно, що все це стосується й художніх творів, у яких також виражено зміст вищого початку в нижчому та нижчого через (у контексті) вище.

Те саме стосується людини: її народження у фізичному світі передбачає проявлення з тонкого світу у фізичному. Відтак в людині постійно присутній тонкий план, вона постає двоплановою (чотири-тривимірною) істотою, що зумовлює будь-які її рефлексії та поривання душі; водночас людина може завжди «повертатися» до нього, як і виражати зміст свого буття через перше та друге.

Водночас треба мати на увазі, що **перше завжди є більшим за друге**; тобто перше переважає друге не лише за змістом, але й за особливостями буття та можливостями вираження його суті. Як і те, що ця умова завжди присутня в існуванні явищ і речей, у бутті людини та у створених нею культурних і художніх явищах.

Окреслені аспекти пояснюють і принцип присутності двох планів у творах мистецтва. Неможливо за допомогою будь-якого виду мистецтва виразити образний зміст явищ навколишнього світу чи переживань людини, не актуалізувавши при цьому тонкий і фізичний плани. Наприклад, переживання побаченого ландшафту Рамакришною завершується його піднесенням до духовного плану: «Я йшов по вузькій стежці, поміж борознами рисового поля <...> я випадково підняв очі до неба і побачив чудову грозову хмару, що швидко росла. Невдовзі вона охопила ціле небо. Раптом над моєю головою <...> пронеслася зграя білосніжних журавлів. Контраст був настільки прекрасний, що дух мій полетів до захмарних висот. Я втратив свідомість і впав <...> Я вперше вознісся в екстазі» [17, с. 35].

Аналогічне знаходимо в описаному переживанні побаченого пейзажу Альберта Швейцера, у результаті чого він прийшов до відкриття: «Благоговіння перед життям»¹. І це саме завжди супроводжує митця у творчому шляху та що визначається як стан захоплення, натхнення чи осяяння.

Подібні випадки, коли явище фізичного світу було поштовхом до активізації тонкого плану у свідомості людини, засвідчують нерозривний зв'язок феноменологічного (тонкого) і фізичного рівнів (планів) буття. Очевидно й те, що в моделюванні художнього образу всі види мистецтв зумовлені цією умовою. Проте треба розуміти, що в кожному з них та у створених ними художніх творах співвідношення тонкого й фізичного планів буде неоднаковим і музика тут має значні переваги, а не є винятком, як деколи обстоюється така точка зору.

Переходячи до аналізу суті музики й беручи до уваги зазначене, зрозумілою стає обставина, що фізичному звуку (активованому музичному звуку) завжди передує звук тонкого плану, він не чутний у фізичному світі, проте може бути сприйнятий людиною з розвинутими вищими сиддхами (сиддгами), що передбачає й можливість чути звуки астрального плану:

«Наша традиція навчає тому, що звук має божественне походження – Нада Брахма <...> У найдавніших манускриптах ми знаходимо свідчення про те, що **існує два**

типи звуків: один, який виникає з коливань ефіру, найвищого або найчистішого небесного простору, та другий – від коливання повітря, народженого у нижчих шарах атмосфери, розміщеного ближче до Землі...

Непроявлений звук досить важливий для осіб, практикуючих йогу. Це внутрішній звук, який вони намагаються почути всередині себе, і поступово досягають цього після багатолітніх навчань...[виділено мною. – О. О.]» [23, с. 20–21].

Цитата вказує на прагнення людини свідомо володіти енергією тонкого плану звука. Водночас треба розуміти, що в будь-якому творчому акті, усвідомлює це митець чи ні, присутні тонкий та фізичний аспекти звука. Тобто, що в творчому акті актуалізуються тонкий і фізичний плани.

Як і те, що будь-які форми музикування переводять звичайну свідомість людини на вищий рівень буття. Йог змінює звичайну свідомість на незвичайну і може бігти багато годин чи навіть днів поспіль; група людей співає трудові пісні, що посилює їхню витривалість; пісня надихає воїнів на звершення подвигів; за допомогою певних наспівів і пісень (гімнів) святий з'єднує свою свідомість зі свідомістю божества і т. д.

Звісно, все це зумовлено можливістю трансляції вищого плану до нижчого; однак найважливішим є те, що зазначене не може відбутися, якщо в тілесній структурі людини будуть відсутні тіло чи тіла (рівні, плани), які вміщують у собі смислові параметри і можливості такого незвичайного буття.

Найпростішою формою вираження цих двох станів свідомості є бінарна структура: духовне / душевне – тілесне, тонке – фізичне тіла (тонкий і фізичний плани) тощо.

Якщо взяти до уваги сім основних тіл людини – Атма (Божественний початок), Буддхі (Духовний початок), Манас (Чистий розум або Інтуїція), духовне, ментальне, астральне, фізичне тіла [22, с. 8; 18, с. 225], – ситуація не змінюється, позаяк у творчих інтенціях людини перші шість тіл (з різним ступенем їхньої активності) виступають як єдина й узагальнена форма, хоча водночас вони (тіла) передбачають певну смислову і буттєву диференціацію.

Відтак приходимо до *об'єктивної основи*, яка сприяє проясненню суті музичного та буття музики загалом. Об'єктивність зумовлена наявністю тонкого й фізичного планів (з диференціацією тонкого плану на шість сфер) і відповідних тіл у тілесній структурі людини. У деяких езотеричних текстах до семи тіл людини додаються ще тіла (проміжні чи перехідні), проте семерична структура загалом зберігає свою основу.

Ця ж об'єктивна основа – постійна актуальність Великого бінару та наявність тонкого й фізичного планів – закладає підвалини для прояснення змісту теорії *музилангу* (musilanguage) [напр.: 8] та походження протомови людини. Хоча точка зору, що звичайній людській мові передує музична мова приймається не завжди [напр.: 2], але зважаючи на вищесказане, а також те, що будь-яка форма зміненої свідомості (у цьому контексті змінена свідомість трактується як перехід від звичайного стану до натхненого) підносить людину на вищий план (активізує в тілесній структурі людини тонкі тіла), стає очевидним небезпідставність теорії *музилангу*. Проспівування слів і складів кореспондує увагу до тонкого виміру, на якому слова містять набагато глибший зміст, ніж у референціях і актах. Завдяки співу відбувається змістова акцентуація на тих чи інших смислах слів, тобто актуалізується глибинний вимір, про що йдеться нижче.

У характеристиці суті музичного офіційна наука загалом не передбачає актуалізацію планів буття і тілесної структури людини, хоча на сьогодні вона вже відкрила більшість таких тіл, що знаходить відображення в аналогічних планах світу (Зрештою, поняття «ноосфери» та концептуалізація його змісту у працях Володимира Вернадського і Тейяр де Шардена – це повторна назва давно відомого в езотеричній філософії ментального плану). Натомість езотерична філософсько-теологічна традиція, або праці, які беруть до уваги езотеричні чи наближені до езотеричних положень відомості, відкривають іншу перспективу у пізнанні глибинної основи феномену музичного. Такою перспективою позначені й лекції Рудольфа Штайнера «Суть музичного».

Зокрема, у першій лекції актуалізується низка характерних моментів, спрямованих на розкриття справжньої суті музики в проекції дискурсу власне на давню езотеричну традицію (у цьому випадку треба розуміти: езотеричні відомості визначені багато тисячоліть тому, і до наших днів вони фактично не змінюються, що формує усталену традицію трактування й характеристики суті явищ і речей та самого проявленого світу). Водночас до розгляду пропонуються поняття «неусвідомленої сліпої волі», «уявлення», «музичного тону» та «духовного тону».

Рудольф Штайнер наголошує на ідеї Артура Шопенгауера щодо панування у світі «неусвідомленої сліпої волі», яка «створює камінь, потім з каменя – рослину і так далі, тому що вона завжди залишається незадоволеною. Так у всьому світі живе туга за Вищим» [25, с. 10].

Не вдаючись до аналізу концептуальної позиції Артура Шопенгауера, викладеної у праці «Світ як воля і уявлення», вкажу на те, що ідею «неусвідомленої сліпої волі» треба розглядати як констатацію наявності в бутті Світу певного проспекту чи плану, які є принципом його буття та що в процесі становлення має бути об'єктивовано, тобто переведено на рівень здійсненого, звершеного формування, або ж даності. Ця позиція передбачає й прообрази будь-яких явищ, речей, форм існування, що також має стати дійсністю, або ж звершеним формуванням. Причому треба розуміти, що прообрази існують (проектуються) як на метарівні, так і за відношенням до буття культури і культурних явищ у різних темпоральних межах. Себто Творець у процесі постійної діяльності (творення прообразів та переведення їх на звершений рівень буття) пізнає зміст Свого Творіння, як і Себе Самого. Людина, нащадок Божий, повторює цей процес у творчому житті. Звісно, у Шопенгауера такий ракурс розгляду сліпої волі й творчості Творця та людини загалом відсутній.

Наступне стосується *уявлення*, завдяки якому людина може уявляти (представляти) ідеї, образи (прообрази) та переводити зміст їхнього буття на фізичний план. І хоча «...істинний митець передає прообрази, а не уявлення, які зазвичай має людина», усе ж таки, на відміну від музики, інші види мистецтв «...мають проходити крізь уявлення, тобто давати картини волі», що передбачає зв'язок такого плану художніх образів із фізичним світом. Натомість музика *безпосередньо* виражає зміст «самої волі без втручання уяви» [25, с. 11], відповідно, вона не може «давати картини волі», що вказує й на іншу основу художніх образів, в якій важко знайти відповідники у фізичному світі.

Тут ми підходимо до найсуттєвішого в музиці, що потребує детальнішої характеристики.

У багатьох езотеричних текстах, у свідченнях людей з розвиненими екстрасенсорними здібностями, а також у спогадах митців, котрі переживали стани захоплення (ці моменти проаналізовані у моїй монографії [14, с. 72–77]), вказується на (умовно) буттєву єдність тонкого плану, зокрема єдність на такому рівні різних видів мистецтв, і не тільки мистецтв. Для підтвердження сказаного подам характеристику стану захоплення математика й містика ХХ ст. Франкліна Меррелл-Вольфа:

«У цій Грандіозній абстракції, яка є *єдиною Конкретною Реальністю* [тобто тонкий план буття. – О. О.] існує безмовне спілкування, без слів, без думок, взагалі без форм <...> Безмовність наповнена та змістовна, *і з Неї витікає Потік всіх утворень в їхній безмежній різноманітності: музика, філософія, управління, наука, мистецтво...*[виділено мною. – О. О.]» [12, с. 54–55].

Аналогічне зустрічаємо в Рудольфа Штайнера, який, щоправда, наголошує на перевазі кольору на астральному плані, тоді як для духовної і деваханічної сфер вказує на характерність тонового звучання. Сновидець (людина, що може свідомо перебувати у стані сну) спочатку знайомиться з істотами, стихією яких є колір: «...Це істоти, які відкриваються і втілюються в кольорі». Наступний по висхідній лінії «...новий світ не є світом світла чи кольору, але постає спочатку як світ тону <...> Світ тону також пронизаний світлом і кольором <...> Однак вихідним елементом деваханічного світу є безперервне текуче море тонів» [25, с. 13–14].

Рудольф Штайнер помиляється, коли в наповненості звуком планів тонкого світу перевагу віддає вищим сферам (деваханічному плану) та коли зазначає, що «... Прообраз музики знаходиться в духовному, тоді як прообрази інших видів мистецтв лежать в самому фізичному світі» [25, с. 14, 19].

Якщо звернутися до езотеричних текстів, у яких визначаються особливості планів тонкого світу, а також тих положень, що кожна чакра людини, відповідно їй план буття, співвідносяться з певним звуком і кольором, стає проблематичним на вищих планах віддавати перевагу звуку, позаяк обидва феномени присутні в кожній сфері. Очевидно, що коли б ця умова поширювалася лише на вищі плани, було б неможливим продукування низького плану образів, які у великій кількості існують у нашому мистецтві. У контексті музики тут можна вказати на тяжкий рок, естрадну музику, більшість творів якої пов'язана з буденною та часто вульгарною тематикою, різного плану низькі за змістом образи в класичній музиці тощо.

Відтак треба говорити про звукове наповнення усіх планів світу (три вищі – Атма, Буддхі, Манас – та духовний, ментальний, астральний, фізичний плани). Водночас необхідно передбачати, що ця позиція постійно зазнає корекції у сенсі амплітуди коливань і змістової наповненості звукових вібрацій кожного з планів світу.

Наступне. Прообраз завжди залишається прообразом для усіх видів мистецтв. Інше питання, яким чином вони актуалізуються та виражаються в кожному з них.

Отже, приходимо до того, що всі види мистецтв дотичні до будь-яких планів світу та вираження глибинної суті явищ і речей. І забезпечує цю можливість: а) поширена «неусвідомленою сліпою волею» Творця на сфері семи планів смислової конфігурація, або ж план-проспект становлення Світу, що передбачає різні за змістом образи та прообрази майбутніх формувань; б) структура Великого Бінару, яка зумовлена поєднанням протилежних буттєво-змістових рівнів та засобів виразовості видів мистецтв (це означає, що звук, колір, матеріальні об'єкти містять у собі аспекти тонкого й фізичного планів); в) семипланова структура буття Світу, що знаходить відображення у відповідній тілесній структурі людини.

Водночас музика виражає зміст прообразів особливим способом, на що не спроможні інші види мистецтв, які, так би мовити, корегують прообрази з фізичним світом. Але в чому полягає ця особливість, та якою є найоптимальніша позиція щодо визначення суті музичного?

Передусім зауважимо, що саме фактор **тону** вирізняє музику. Водночас тон, або ж звук, є вібрацією, яка задає певний, у тому числі й смисловий алгоритм буття, і є основою не тільки для звучання самого звуку, але й для існування інших явищ.

В Євангелії від Івана (1: 1–3) читаємо: «Споконвіку було Слово, а Слово в Бога було, і Бог було Слово <...> Усе через Нього повстало...». Ця теза іншими словами повторюється в багатьох космогонічних текстах давніх культур, зокрема у Ведах, давньоєгипетських записах, австралійських переказах, у тексті майя «Пополь-Вух», що вказує на прадавню традицію пояснення виникнення Світу на єдиній – звуковій основі. Звідси *Слово – правібрація, або ж тон, – за відношенням до кольору, архітектурних форм, скульптурних зображень, як і буття явищ і речей, можна розглядати як первинну основу.*

Друге. Очевидно, що у вираженні змісту образів види мистецтв утворюють певну ієрархію щодо віддалення від світу фізичного і наближення до світу тонкого. І музика в цьому випадку посідає першу позицію.

Третє. У визначенні суті музики треба враховувати ще одне – **духовний тон**, за відношенням до людини, і (умовно) **внутрішній тон**, за відношенням до явищ і речей. Цей тон можна трактувати по-різному, однак найважливішим є те, що він виражає їхню *внутрішню суть* і зумовлює зміст їхнього буття. Щодо першого можна сказати й так: у музикуванні (в оперуванні музичним тоном) митець за допомогою духовного тону (внутрішнього ества й енергії своєї душі, які він проектує на музичний тон) безпосередньо виражає зміст художніх явищ.

З цього приводу Рудольф Штайнер зазначає: «...Всі предмети мають у своїй основі сутність духовного тону, і сама людина у своїй найглибшій суті є таким духовним тоном» [25, с. 14].

Сказане доповню двома цитатами. Зокрема, вкажу на Костянтина Сараджева, який міг визначити висоту звука (один із 1701 тону в межах октави), на частоті якого «вібрує» життя людини впродовж усього її земного шляху [21, с. 15, 22], а також на трактат Хазрата Інайята Хана «Містицизм звука», в якому читаємо: «... Кожна людина, знає вона про це чи не знає, має схильність до певного звуку <...> **кожна людина має свою ноту** <...> кожна людина має свій звук – звук, який відповідає її індивідуальній еволюції <...> кожен має певну висоту тону і особливу ноту, на якій він говорить, і ця визначена нота є вираженням його життєвої еволюції, вираженням його душі, стану його почуттів і думок [виділено мною. – О. О.]» [19, с. 165].

Якщо взяти до уваги, що всі явища світу звучать, або ж здійснюють своє буття на рівні певного тону, що за відношенням до кольору, архітектурних форм і скульптурних зображень тон є первинним, що такою ж первинністю позначений духовний музичний тон, тоді дещо прояснюється суть музики: «...Музикант неусвідомлено має перед собою прообраз духовного світу, який він перетворює у фізичні звуки. Це і є той таємничий зв'язок між музикою, яка звучить тут, у фізичному світі, й духовною музикою, почутою протягом ночі [у несвідомому стані сну, що має аналоги в станах захоплення, натхнення, коли митець потрапляє до тонкого плану, сприймає і відчуває зміст феноменологічного буття образів та ідей. – О. О.] <...> Фізична музика є лише відображенням духовної дійсності» [25, с. 15].

Водночас музикант у своїй творчості «...не може нічому наслідувати. Він має добути мотиви музичної творчості зі своєї душі» [25, с. 12]. Тобто за допомогою духовного і музичного тону *безпосередньо* виразити зміст буття явища чи образу, актуалізуючи відповідні буттєві плани світу та плани своєї тілесної структури. І позаяк ці плани присутні в тілесній структурі людини, постільки стає можливим як вираження змісту явищ за допомогою музичного тону, так і сприйняття вираженого.

Таким чином, у художній творчості за відношенням до кольору, архітектурних форм і скульптурних зображень музичний тон є первинним, не має зв'язку з предметами фізичного світу і постає як явище тонкого плану.

Четверте. Ще одну фундаментальну підоснову музики можна визначити як **тонову уніфікацію художнього та буттєвого моментів**: тонкий і фізичний світи та світ людини об'єднані єдиною основою – звуковим принципом, смисловою вібрацією. Тонова уніфікація художнього й буттєвого моменту поширюється і на реципієнта; відтак він також включений в канву феноменологічного буття музики.

Звідси «Тон, оформлений тон, є для нього [митця і реципієнта. – О. О.] не уявленням», що властиво для візуальних видів мистецтв, «а вираженням речі самої по собі», тобто внутрішньої суті явища [25, с. 46]. На цій основі у ХХ ст. була сформована наука кіматика, яка виходить з формотворчих властивостей звука і вивчає природу й формотворчі можливості звукових хвиль. Але що відбувається і виражається в таких процесах?

На початку статті подано міркування Олексія Лосева з приводу того, що музика не має ніякого стосунку до будь-яких образів навколишнього світу. Аналіз цього питання завершується констатацією явища становлення: «...відкинувши від часового потоку його якісне наповнення, ми отримуємо певною мірою без'якісний перебіг часу. Але що ж це таке – без'якісний перебіг часу? Це є те, що філософи зазвичай називають *становленням* <...> Саме такого роду музична основа може пояснити нам неймовірний за своєю виразовістю музичний феномен» [9, с. 322, 324].

Відтак, окрім поняття «*тону*», актуалізуємо ще й поняття «*становлення*», що все ще не сприяє чіткій відповіді на предмет нашого дискурсу. Олексій Лосев відчував недовершеність характеристики суті музики за допомогою поняття «*становлення*» і цю

проблему намагався розв'язати на основі аналізу прикладу співу, описаного в оповіданні Івана Тургенєва «Співаки».

Зокрема, у підсумку філософ зазначає: «1) музика завжди є становлення, 2) це становлення обов'язково дає про себе знати різними своїми типами і 3) всі ці різновиди становлення вливаються в один цільний розвиток». А також доходить висновку, що «*справжнім музичним феноменом завжди є тільки томління*». Причому для останнього властива процесуальність: «Він [музичний феномен. – О. О.] завжди є лише шукання того, чого не можна знайти, і причому з тієї дивної причини, що вже з самого початку він якраз і є тим самим, чого прагне досягти [виділено мною. – О. О.]» [9, с. 329–331].

Крім цього, поняття «томління» розуміється досить широко, про що свідчать наступні тексти: «Тут необхідно, однак, не помилитися у використанні термінології. Ми зараз вжили термін “томління”, який може викликати помилкову вузькість у тлумаченні музичного феномену <...> Томління може розумітися як туга, сум, безвихідність, як та чи інша різновидність пригніченості, суму <...> На противагу цьому музичне томління може бути і досить бадьорим, здатним підіймати духовні сили <...> Іншими словами, термін “томління” <...> необхідно розуміти як необхідний діалектичний результат становлення» [9, с. 331–332].

Вочевидь, термін «томління» є невдалим для визначення суті музичного становлення, як і для вираження того образного стану чи загальному образу, які становляться. Водночас такий ракурс розгляду музики, як і цей термін, актуалізують два важливі моменти: а) музика є становленням чогось; б) музика передбачає томління за чимось, що вказує на те (момент, смисловий аспект), що отримує продовження в часі й просторі та що можна охарактеризувати як *тонування* (музичного тону). Усе це спонукає й до актуалізації поняття «глибинності» («глибинності музичного тону»), адже лише глибинність дає можливість фіксувати обставини, коли музика одночасно є «шукання того, чого неможливо знайти», і що вже «з самого початку <...> (вона) є тим самим, чого прагне досягти»².

Тобто можна говорити про *те*, що існує одночасно і що об'єднано певною первинною смисловою ознакою, яка й визначає глибинну підоснову феномену музики. Крім цього, фактор глибинності скеровує увагу до різних буттєвих моментів та аспектів. Зокрема, треба вказати на *смислове поле* музичного тону, що передбачає й рухому складову, тобто можливість руху в його смислового просторі.

У першій лекції Рудольф Штайнер звертає увагу саме на *глибинність музичного тону*. Філософ-містик відзначає, що «...сьогодні існує тенденція у певному сенсі глибше входити в тон. Чи неправда ж, що можна залишатися на поверхні тону або глибше входити в нього?». Більше того, «...окремий тон може бути сприйнятим як мелодія за рахунок того, що, занурюючись в його глибини, з тону видобувають, у певному сенсі, його часткові тони, взаємовідношення і співзвуччя, які можуть бути для когось свого роду мелодією». А також: «...для тону є можливість піти вглибину, можна навіть шукати щось під ним, і лише тоді, коли ми виходимо з цього, можливим стає плідне обговорення [цієї теми. – О. О.]» [25, с. 58, 59–60, 62].

Цікавим доповненням до характеристики глибинності й смислового поля звука (музичного тону) є принцип музикування на австралійському духовому інструменті діджеріду (*didgeridoo* – звук), що відбиває й давню та езотеричну музичну практику. Його особливість зумовлена практикою гри, в якій звучання зосереджено на одному звуці; водночас актуалізується великий діапазон тембру, що й визначає смислову специфіку звукових актуалізацій. На цій же основі побудована гра на варгані (дримбі), спів мантр у певних асанах, в якому за допомогою пошуку й актуалізації певного смислового моменту – музичного тембру звука – активізуються й розвиваються ті чи інші сіддхи (сіддги) людини.

В аналізі суті музичного, у конкретизації того, що становиться в музиці, доречно звернутися до давньоіндійської музичної естетики. Вищезгадані моменти вона ви-

значає за допомогою понять: «архата» («внутрішня цінність»), «бхава» («емоції»), «дхяна мурті» («за допомогою думки конструйований образ раги»), «рага» («вихідна мелодична ідея»).

Проте особливої уваги заслуговують поняття «**раса**» – «**суть переживання**» і «**свара**» – «**“тон”, ментальна якість тонового інтервалу**» [7, с. 195–205].

Очевидно, що ці поняття передбачають *глибинність* їхнього смислового змісту, як і *смислове поле*, що дає можливість руху в межах їхнього смислового простору.

Відтак небесне тіло у своєму русі породжує не просто певний звук – тон, а відповідно на смисловому рівні якісно наповнений звук (ментальну якість тону), що передбачає його ідентифікацію як небесного тіла, його відношення до Світу та смислове буття як такого.

Аналогічне стосується будь-яких явищ, виражених за допомогою музики: 1) усі виражені образи мають в собі *тон* – духовний / внутрішній / смисловий тон буття; 2) музичний образ зумовлений *ментальною якістю тону*, який виражає зміст образу, що передбачає й рухому складову в межах його смислового поля; 3) завдяки *тоновій уніфікації художнього і буттєвого моментів* музичне вираження образів набуває смислової та буттєвої єдності; 4) у художній творчості на змістовому рівні музичний тон відповідно «прочитується» і виражається митцем, у тому числі з актуалізацією відповідних планів тонкого і фізичного світів і відповідних тіл людини.

Звідси *безпосереднє* вираження змісту образів у музиці, *безпосередній* вплив музики на свідомість людини передбачає **тонування ментальної якості музичного тону**, розгорнутого у просторі-часі, у тонкому й фізичному планах та що об'єднує в єдине ціле звучання музики, виконавця і реципієнта.

Таким чином, у музиці дійовими «особами» стають не зображені предмети, історичні події, визначені ситуації й образи світу, що властиво для візуальних мистецтв, а відповідно трактована («прочитана», проінтерпретована) і структурована *ментальна якість музичного тону*, що своєю чергою знаходить відбиття і у певному почутті.

У філософії й естетиці зазначене співвідноситься з поняттям «афекту», який узагальнено виражає зміст різних творів мистецтва. Виходячи з того, що будь-яку складність можна звести до одного чи кількох смислових означень чи показників, очевидно, що змістова наповненість і багатозначність художнього образу може бути зведеною до певного смислового означника, яким і постає афект.

На цій основі в давньоіндійській культурі визначено зміст поняття «раса»: «Аналізуючи характер “раси” і умови її прояву, Бхарата розрізняв 49 станів (bhāva), які визначають життя людини. Серед цих станів він виділяв вісім, які найбільш стійкі і значимі, *вісім так званих постійних душевних комплексів (sthāyi-bhāva)*: любові (rati), веселощів, (hāsa), горя (çoka), гніву (krodha), мужності (utsāha), страху (bhaya), відрази (jugupsā) та подиву (vismaya). Ці вісім комплексів виникають у людей, за переконанням Бхарати, під впливом подій повсякденного життя. І навіть тоді, коли ці комплекси безпосередньо не проявляються, вони зберігаються як потенційні емоційні імпульси у підсвідомості [курсив мій. – О. О.]» [6, с. 135–136]. Пізніше в європейській культурі все це знаходить відбиття в теорії афектів, яких узагальнено нараховують 8–12–16; водночас «музика “зображає” людські почуття (афекти) і керує ними» [24, с. 46].

Однак поняття «афект» – як воно визначається і характеризується в офіційній науці – є лише загальною формою вираження почуття і не передбачає факторів *глибинності, становлення, структурування* (у контексті такого вираження). Завдяки зазначеному вище стає можливим актуалізувати ці поняття і стосовно афекту.

Своєрідним узагальненням сказаного є дослідження Масару Емото енергії води. Як відомо, вода запам'ятовує будь-яку інформацію. Спрямоване на воду звучання музичних творів породжує певні структурні образи (структурні малюнки). Зрозуміло, що не лише різна музика формуватиме на воді ті чи інші структурні зображення, але й будь-яке виконання одного й того ж музичного твору в різний час, різними виконавцями також буде зумовлено аналогічною дією.

Водночас найважливішим у цьому випадку є те, що в різних музичних творах, при належних певному афекту чи почуттю, виявлятиметься різна його структура (структурний малюнок). Своєю чергою це вказує на глибинність і смислове поле афекту, як і на становлення та структурування (структура не може виявити себе поза процесом становлення). Хоча такі дослідження не проводилися, однак наявність наведених Масару Емото багатьох музичних творів і відповідні їм структурні відбитки на воді (малюнки) підтверджує можливість відповідного структурування афекту в будь-яких музичних творах і будь-яких їх виконаннях.

Отже, можна зробити *висновки*. Актуалізація езотеричних відомостей значно розширює можливості аналізу й характеристики музики як виду мистецтва. Такий ракурс допомагає зрозуміти глибинні підвалини музики, її особливості та сприяє побудові глибинної музичної онтології.

¹ «...13 вересня 1915 року доктор плив до тяжкохворої жінки на маленькому річковому судні. Під час багатоденного шляху по річці Огове Швейцер продовжував працювати над своїми нарисами з філософії культури. Розмірковуючи про зміст морального, він зайшов у тупик. Розуміння добра змінювалося залежно від обставин, від умов життя людей та їхньої моральної практики <...> “Розгублено я сидів на палубі, – пізніше згадував Швейцер, – шукаючи просте й універсальне поняття етичного, яке я не знаходив у жодній філософії <...> Ввечері третього дня <...> переді мною раптом постали слова “благоговіння перед життям” <...> Віднині я був захоплений ідеєю, в якій світо- і життєствердження співвідносилися з мораллю. Віднині я знав, що світогляд етичного світо- і життєствердження разом з їхніми культурними ідеалами ґрунтуються на розумі» [16, с. 314].

² Фізичний світ існує в розрізі трьох вимірних проекцій – *довжини, ширини, висоти*. В езотеричній філософії *час* здебільшого не розглядається як певний вимір, позаяк часові параметри належні кожному з них, тобто одномірний, двомірний і тривимірний світи не існують поза часом (це актуально й тоді, коли за відношенням до нашого фізичного світу в інших вимірах параметри часу змінені чи максимальньо мінімізовані). Натомість для четвертого виміру характерною властивістю є *глибинність*, що передбачає поєднання перших трьох вимірних проекцій в єдину площину та можливість одночасно їх спостерігати, відповідно виражати їхній зміст. Неважко збагнути, що і явище – у нашому випадку художній образ – на тонкому плані також може бути фіксованим (існувати) у контексті та єдності чотирьох проекцій: довжини, ширини, висоти, глибинності, охоплюючи при цьому й часові параметри буття.

1. Бачинин В. А. Эстетика. Энциклопедический словарь. Санкт-Петербург : Изд-во Михайлова В. А., 2005. 288 с.
2. Бурлак С. А. Происхождение языка: факты, исследования, гипотезы. Москва : АСТРЕЛЬ, 2011. 463 с.
3. Вильгельм Р., Вильгельм Г. Понимание «И цзин»: Сборник / [пер. с нем., англ. В. Б. Курносовой]. Москва : Алетея, 1998. 208 с.
4. Гендель М. Музыкальная гамма и схема эволюции. *Гендель М. Мистерии розенкрейцеров. Музыкальная гамма и схема эволюции* / [пер. с англ. В. С. Белова, Е. С. и В. В. Раневских]. Москва : Литан, 1999. С. 7–104.
5. Глазерсон Р. М. Музыка и каббала. Москва ; Иерусалим, 1998. 142 с.
6. Гринцер П. А. Теория эстетического восприятия («раса») в древнеиндийской поэтике. *Вопросы литературы*. 1966. № 2. С. 134–150.
7. Дева Б. Чайтанья. Индийская музыка / [пер. с англ. Е. М. Гороховник ; вступ. статья и коммент. Дж. К. Михайлова]. Москва : Музыка, 1982. 207 с.
8. Казанков А. А. Происхождение музыки и проточеловеческого языка. *Историческая психология и социология истории*. 2011. № 2. С. 85–95.
9. Лосев А. Ф. Основной вопрос философии музыки. *Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура*. Москва : Политиздат, 1991. (Мыслители XX века). С. 315–335.
10. Мазель Л. А. О природе и средствах музыки: теоретический очерк. Москва : Музыка, 1991. 2-е изд. 80 с. (Б-ка музыканта педагога).

11. Менон Рагхава Р. Звуки индийской музыки: Путь к раге / [пер. с англ. и коммент. А. М. Дубянского]. Москва : Музыка, 1982. 80 с., ил.
12. Меррелл-Вольф Ф. Пути в иные измерения: Личная запись преобразования сознания / [пер. с англ.]. Москва : София Ltd., 2009. 384 с.
13. Неаполитанский С. М., Матвеев С. А. Энциклопедия мантр. Санкт-Петербург : Изд-во Святослав ; Институт метафизики, 2006. 512 с., ил.
14. Опанасюк О. П. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм. Дрогобич : Коло, 2004. 236 с.
15. Перепелицын М. Л. Философский камень. Руководство по православному духотворчеству или алхимия материи духа. Москва : Агенство Православной Культуры, 1990. 202 с.
16. Петрицкий В. А. Альберт Швейцер и его «Письма из Ламбарене». *Швейцер А. Письма из Ламбарене* / [перев. и примеч. А. М. Шадрина ; статья Д. А. Ольдерроге и В. А. Петрицкого ; ответ. ред. Д. А. Ольдерроге]. Ленинград : Наука, 1978. С. 305–338.
17. Роллан Р. Жизнь Рамакришны. Жизнь Вивекананды / [пер. с франц., вступ. статья Р. Б. Рыбакова]. Киев : Украина, 1991. 349 с.
18. Спираль познания: Мистицизм и йога. Мистицизм устами мистиков. Москва : Прогресс-Культура, 1992. 448 с.
19. Хан Х. И. Мистицизм звука. Сборник / [пер. с англ. А. Михалковича]. Москва : Сфера, 1997. 336 с.
20. Холопов Ю. Н. О формах постижения музыкального бытия. *Вопросы философии*. 1993. № 4. С. 106–114.
21. Цветаева А. И., Сараджев Н. К. Мастер волшебного звона. Москва : Музыка, 1988. 110 с.
22. Человек и его видимый и невидимый состав. Закон причин и последствий, объясняющий человеческую судьбу. 2-е изд. Рига : Виеда, 1991. 48 с.
23. Шанкар Р. Моя музыка – моя жизнь / [пер. с англ. и предисл. Т. Е. Морозовой, Е. М. Морозовой, коммент. Т. Е. Морозовой]. Москва : ИКАР, 2005. 308 с., ил.
24. Шестаков Г. Ю. Аффектов теория. *Музыкальный энциклопедический словарь* / [гл. ред. Г. В. Келдыш]. Москва : Советская энциклопедия, 1990. С. 46.
25. Штайнер Р. Сущность музыкального / [пер. с нем. В. Симонова]. Ереван : Логин, 2010. 208 с.
26. Эндрюс Т. Сакральные звуки. Книга о преобразующем воздействии Музыки и Слова / [пер. с англ. Ю. Б. Барер]. Санкт-Петербург : Будущее Земли, 2004. 240 с.
27. Эстетика : Словарь / под ред. А. А. Беляева и др. Москва : Политиздат, 1987. 447 с.

References

1. Bachinin V. (2005) *Estetika. Entsiklopedicheskiy slovar* [Aesthetics. An Encyclopedia]. Saint Petersburg: Izd-vo Mihaylova V. A., 288 pp.
2. Burlak S. (2011) *Proishozhdenie yazyka: faktyi, issledovaniya, gipotezyi* [An Origin of Language: Facts, Studies, and Hypotheses]. Moscow: Astrel, 463 pp.
3. Wilhelm R., Wilhelm H. (1998) *Ponimanie «I tszin»: Sbornik* [Interpreting the Yi Jing: A Collection] (transl. from German and English by V. Kurnosova). Moscow: Aleteya, 208 pp.
4. Heindel M. (1999) *Muzyikalnaya gamma i shema evoliutsii* [Musical Scale and Scheme of Evolution]. *Heindel M. Misterii rozenkreytserov. Muzykalnaya gamma i shema evoliutsii* [The Rosicrucian Mysteries. Musical Scale and Scheme of Evolution] (transl. from English by V. Belov et al.). Moscow: Litan, pp. 7–104.
5. Glazerson R. M. (1998) *Muzyka i kabbala* [Music and Kabbalah]. Moscow; Jerusalem, 142 pp.
6. Grintzer P. (1966) *Teoriya esteticheskogo vospriyatiya («rasa») v drevneindiyskoy poetike* [Theory of Aesthetic Perception («Rasa» in Ancient Indian Poetics). *Voprosy literatury* [Questions of Literature], # 2, pp. 134–150.
7. Deva B. Chaytanya (1982) *Indiyskaya muzyka* [Indian Music] (transl. from English by Ye. Gorohovik; prefaced and commented by Dzh. Mihaylova). Moscow: Muzyka, 207 pp.
8. Kazankov A. (2011) *Proishozhdenie muzyki i protochelovecheskogo yazyka* [The Origin of Music and Proto-Human Language]. *Istoricheskaya psihologiya i sotsiologiya istorii* [Historical Psychology and Sociology of History], # 2. Pp. 85–95.
9. Losev A. (1991) *Osnovnoy vopros filosofii muzyki* [The Main Issue of Music's Philosophy]. *Losev A. Filosofiya. Mifologiya. Kultura* [Philosophy. Mythology. Culture]. Moscow: Politizdat, (*Thinkers of the XXth Century Series*), pp. 315–335.

10. Mazel L. (1991) *O prirode i sredstvakh muzyki: teoreticheskiy ocherk* [On Nature and Means of Music: A Speculative Essay]. Moscow: Muzyka, (*Library of a Musician-Teacher Series*), 2nd edition, 80 pp.
11. Menon Raghava R. (1982) *Zvuki indiysskoy muzyki: Put k rage* [The Sound of Indian Music. A Path to Raga] (transl. from English and commented by A. Dubianskiy). Moscow: Muzyka, 80 pp., ill.
12. Merrell-Wolff F. (2009) *Puti v inyye izmereniya: Lichnaya zapis preobrazheniya soznaniya* [Pathways Through To Space: A Personal Record of Consciousness Transformation] (transl. from English). Moscow: Sofiya Ltd., 384 pp.
13. Neapolitanskiy S., Matveyev S. (2006) *Entsiklopediya mantr* [The Encyclopedia of Mantras]. Saint Petersburg: Izd-vo Sviatoslav; Institut metafiziki, 512 pp., ill.
14. Opanasiuk O. (2004) *Hudozhniy obraz: strukturna fenomenologiya i tipologiya form* [Artistic Figures: Structural Phenomenology and Typology of Forms]. Drohobych: Kolo, 236 pp.
15. Perepelitsyn M. (1990) *Filosofskiy kamen. Rukovodstvo po pravoslavnomu duhotvorchestvu ili alhimiya materii duha* [The Philosopher's Stone. A Guide of Orthodox Spirit-Building, or Alchemy of Spiritual Substance]. Moscow: Orthodox Culture Agency, 202 pp.
16. Petritskiy V. (1978) Albert Schweitzer i ego «Pisma iz Lambarene» [Albert Schweitzer and His *Mitteilungen aus Lambarünü*]. Schweitzer A. *Pisma iz Lambarene* [Mitteilungen aus Lambarünü] (translated and annotated by A. Shadrin; an article by D. Olderogge and V. Petritskiy; editor-in-chief D. Olderogge). Leningrad: Nauka, pp. 305–338.
17. Rolland R. (1991) *Zhyzn Ramakrishny. Zhyzn Vivekanandy* [Vie de Ramakrishna. Vie de Vivekananda] (transl. from French and prefaced by R. Rybakov). Kyiv: Ukrayina, 349 pp.
18. (1992) *Spiral poznaniya: Mistitsizm i yoga. Mistitsizm ustami mistikov* [A Cognitive Spiral: Mysticism and Yoga. Mysticism in Opinions of Mystics]. Moscow: Progress-Kultura, 448 pp.
19. Khan Hazrat Inayat (1997) *Mistitsizm zvuka. Sbornik* [The Mysticism of Sound and Music. A Collection] (transl. from English by A. Mihalkovich). Moscow: Sfera, 336 pp.
20. Holopov Yu. (1993) O formah postizheniya muzykalnogo bytiya [On Forms of Perceiving Musical Reality]. *Voprosy filosofii* [Questions of Philosophy], # 4, pp. 106–114.
21. Tsvetayeva A., Saradzhev N. (1988) *Master volshebnoho zvona* [A Master of Miraculous Ringing]. Moscow: Muzyka, 110 pp.
22. (1991) *Chelovek i ego vidimyi i nevidimyi sostav. Zakon prichin i posledstviy, obyasnayushchiy chelovecheskuyu sudbu* [Man and His Visible and Invisible Composition. The Law of Cause-and-Effect Explaining Human Fate] (2nd edition). Riga: Vieda, 48 pp.
23. Shankar R. (2005) *Moya muzyka – moya zhyzn* [My Music, My Life] (translated from English and prefaced by T. Morozova and Ye. Morozova, commented by T. Morozova). Moscow: IKAR, 308 pp., ill.
24. Shestakov G. (1990) *Affektov teoriya* [Theory of Affects]. *Muzykalnyy entsyklopedicheskiy slovar* [The Encyclopaedia of Music] (ed.-in-chief G. Keldysh). Moscow: Soviet Encyclopedia, p. 46.
25. Steiner R. (2010) *Sushchnost muzykalnogo* [The Essence of Music] (transl. from German by V. Simonov]. Yerevan: Login, 208 pp.
26. Andrews T. (2004) *Sakralnyye zvuki. Kniga o preobrazuyushchem vozdeystvii Muzyki i Slova* [Sacral Sounds. A Book on Transformative Effect of Music and Speech] (transl. from English by Yu. Barer]. Saint Petersburg: Budushcheye Zemli, 240 pp.
27. Beliayev A. et al. (editors) (1987) *Estetika: Slovar* [Aesthetics. A Dictionary]. Moscow: Politizdat, 447 pp.

SUMMARY

Deep foundations of music as a kind of art are determined in the article on the basis of analysis of the principles of the world images reflection, the method of expression of their content in music, the actualization of phenomena of refined and physical layouts, refined and physical bodies of a human being, the knowledge of esoteric philosophy concerning these questions.

Music differs from the other kinds of art foremost by the absence of the basis on the images of a physical world and by the focusing attention on a phenomenological genesis or a refined world. This fundamental position is caused by the specificity of a refined layout, the essence of which is expressed by music and denoted on its other characteristic features. As no other form of art, music

from the very beginning of a music making deals with a refined layout and preserves its significance throughout the process of music making.

Music expresses directly the images content. Although, every kind of art forestalls the updating of refined and physical layouts, music does all that directly without referring to the actualization of the physical world images as analogs of something. The reason for that is the nature of a musical sound which is the combination of a tone that 'arises out of fluctuation of ether, the utmost high... the heavenly space' and a tone that appears out of 'fluctuation of air born in an inferior layers of the atmosphere, placed closer to the Earth...' (R. Shankar).

Accordingly, there takes place a constant concentration and a direct expression of semantic fluctuations of an ether, namely, certain senses of a phenomenological layout updated by the musical sound is the primary basis of music; a transmission of this sense to a physical layout is the secondary basis of music.

The factor of the tone generalizes the above-indicated: the tone distinguishes music from the other kinds of art; according to the relation to a color, architectural forms, sculptural images the musical tone (vibration) is primal; it expresses directly the mental quality of a certain image that forestalls the operating by a semantic field of a musical tone and its structurization.

In the ontology of music we must consider the spiritual tone (by the relation to a human being) and (conditionally) the inner tone (by the relation to a thing and an object) which express and determine the inner content of their being. Again, the spiritual tone belongs to a refined layout, it constitutes as the primal one according to the relation to other physical phenomena on which the other kinds of art base themselves; in the music making an artist expresses directly the inner content of spiritual phenomena by means of a spiritual tone (the inner energy of his soul).

One more fundamental background of music is a tonal unification of artistic and existential moment: in a creative act, in a created musical piece the refined and physical worlds and a world of a human being are united with the same basis – the phonic principle, the phonic field namely the phonic semantic vibration. The tonal unification of an artistic and an existential moment also spreads towards a recipient; accordingly, he is also included into a canvas of a phenomenological existence of music. Here from, 'The tone, decorated tone, is not an imagery for him (an artist and a recipient – O. O.), that is inherent for visual arts, but the expression of an object itself' (R. Steiner), namely the inner essence of a phenomenon.

A similar thing deals with the image of any kind of phenomena expressed by means of music: they have a tone in themselves – a spiritual, semantic tone; the mental quality of a tone is the basis of a musical image; due to a tonal unification of an artistic and an existential moment the musical expression of images acquire a semantic and existential unity; in an artistic creativity on a semantic level the musical tone is accordingly 'read out' and expressed by an artist including the actualization of certain layouts of a refined and a physical worlds and appropriate bodies of a human being.

Here from, a direct expression of the images content in music, its direct impact on a human consciousness forestall a mental quality of a musical tone deployed in a space-time, in refined and physical layouts and which unites the music sounding, the performer and the recipient into a single ensemble.

The acting *figures* in music are not the depicted objects, historical events, particular situations and images of the world (which is inherent for visual arts) but rather interpreted (*read out*, interpreted) and structured one or the other feelings – one or the other affect.

Although, the variety of artistic images cannot be calculated, they are always correlative to a certain affect. At the same time, music transfers directly the content of an affect or its mental quality and every time – in every musical piece and every music making – forms the original structure of its (affect's) being which determines the content of an artistic image in music.

Keywords: music, musical tone, spiritual tone, tone mental quality, the tonal unification of artistic and existential moments, the affect, the affect structurization, refined and physical layouts of the world, refined and physical bodies of a human being.