



# О СИНЕРГЕТИЧЕСКОМ ИСТОЛКОВАНИИ МУЗЫКИ (I)

ABOUT SYNERGETIC INTERPRETATION OF MUSIC

---

**Александр КЛЮЕВ,**  
доктор философских наук, профессор,  
Российский Гос. Пед. Университет им. А. И. Герцена,  
Санкт Петербург, Россия

---

Мы рассматриваем музыку в рамках синергетического мировидения (обладающего отчётливой философско-онтологической направленностью [1]). В контексте указанного мировидения мир представляет собой системно-эволюционирующую материю, т.е. эволюционное движение систем. При этом движении отличием системы, находящейся на «последующем» уровне эволюции, от системы, существующей на «предыдущем», является более совершенная в качественном отношении организация её элементов, обусловленная интеграцией, упорядоченностью и т.д. элементов, входящих в систему «предыдущего» уровня [2]. В этом смысле музыкальное искусство для нас – система. Обратимся к характеристике этой системы.

## **Музыкальное искусство как система**

В синергетическом смысле музыкальное искусство, на наш взгляд, можно определить как *систему (систему отношений), элементами которой являются субъект, человек и объект, мир (при ведущей роли субъекта, человека), «потребность» эволюционирующего мира в музыке, а также язык данной системы – язык музыки.* Проясним наше понимание названных элементов.

Что касается субъекта (человека), то последний существует для нас на разных уровнях: отдельного человека, человеческой группы (объединения людей по тому или иному признаку: возрастному, профессиональному и т.д.), нации, человеческой общности определённой исторической эпохи, человечества в целом. Такая точка зрения в целом соответствует общепризнанному в философской литературе отношению к субъекту.

Если говорить об объекте (мире), то таковой предстаёт для нас так же, как и субъект, на разных уровнях: отдельного явления (природного, социального, культурного), совокупности явлений различного плана и мира в целом. Здесь мы, как и в случае с рассмотрением субъекта, следуем существующей традиции понимания объекта в философской науке, однако, по аналогии с трактовкой субъекта, считаем возможным «расширить» объект до уровня мира.

Под «потребностью» эволюционирующего мира в музыке мы понимаем предпосылку общего эволюционного движения мира.

Музыкальный язык для нас – то, что особым образом запечатлевает, овеществляет в звучании (звуковой материи) отношения входящих в музыкальную систему эле-

ментов. В этом плане музыкальный язык – один из элементов музыки, в котором происходит интеграция всех элементов музыкального искусства, что *предопределяет возможность языка музыки служить воплощением музыкального искусства.*

Учитывая особую значимость музыкального языка в выявлении сущностных основ музыки, рассмотрим его подробнее.

Во-первых, музыкальный язык – *единое образование в силу единства музыки.* (О единстве музыки писали многие теоретики и практики музыкального искусства XX в. Так, например, известный русский композитор и пианист Н.К. Метнер подчёркивал: «Я хочу говорить о музыке, как... о некоей стране, нашей родине, определяющей нашу музыкантскую национальность, т.е. музыкальность... о музыке, как о некоей единой лире, управляющей нашим воображением» [3].)

Во-вторых, единство музыкального языка предопределяет *теснейшая взаимосвязь его проявлений, фиксируемых понятиями «род», «жанр» и «стиль».* (Например, фортепианную прелюдию Ф. Шопена из цикла 24 прелюдий можно рассматривать как один из ведущих жанров в творчестве композитора, особенность его индивидуального стиля, а также стиля исторического – романтизма, понимать как «образ» профессиональной музыки первой половины XIX в. и т.д. Опера М.П. Мусоргского «Борис Годунов» одновременно и оперный жанр, и своеобразный род оперной музыки: историческая драма и выражение характерных особенностей стилей различных уровней: индивидуального – композитора, группового – творческого объединения

«Могучая кучка» и пр.) Последнее позволяет предположить наличие феномена *трансформации рода, жанра и стиля музыкального искусства: «перехода» рода в жанр, стиль; жанра – в род, стиль и т.д. внутри единого музыкального языка.*

Итак, музыкальный язык – это единое образование, представленное сопряжённостью (взаимосвязью) его проявлений: рода, жанра и стиля музыкального искусства. Возникает вопрос: что является условием, предопределяющим указанную их сопряжённость?

На наш взгляд, такое условие – *наличие музыкального произведения* [4]. Именно в музыкальном произведении находит концентрированное выражение язык музыкального искусства, иначе говоря, *именно музыкальное произведение оказывается важнейшим условием существования музыкального языка, а значит, и музыки в целом.*

Имея в виду значимость музыкального произведения в репрезентации музыкального языка, обратимся к его параметрам.

Прежде всего, важно помнить о том, что это произведение *звуковое*, т.е. «границы» его существования определяет звук, звучание. Как чётко указал Г.А. Орлов, «музыка живёт только в звучании... Она даёт человеку шанс вступить в жизненно важный контакт с труднодоступными уровнями существования, указывает на нечто “позади” себя, но то, на что она указывает, неотделимо и неотличимо от звучания. Смысл и средство, вестник и весть едины, неповторимы и незаменимы. Не существует ни другого способа пережить опыт, доставляемый музыкой, ни возможности описать его, и раскрываемый ею мир в отсутст-

вие звучания может быть лишь воспоминанием или предвкушением» [5]. Что же представляет собой звуковой материал музыкального произведения?

По нашему мнению, таким материалом оказывается *единство трёх уровней (слоёв) звучания, имеваемых нами физико-акустическим, коммуникативно-интонационным и духовно-ценностным.*

Физико-акустический уровень – естественно-природный (физиический) срез звучания музыкального произведения, коммуникативно-интонационный уровень – естественно-природный (интонационный, или биологический), духовно-ценностный уровень – социокультурный (человеческий). Таким образом, *обнаруживаемые в музыке три звуковых уровня: физико-акустический, коммуникативно-интонационный и духовно-ценностный – соответственно связаны с физической, биологической и человеческой реальностью* [6]. А поскольку эти, перечисленные в вышеприведённой последовательности, типы реальности представляют собой этапы мирового эволюционного процесса, *названные уровни звучания музыкального произведения можно рассматривать как последовательные этапы эволюции музыкального произведения, осуществляющейся по тому же принципу, что и эволюционный процесс вообще – качественного совершенствования (форм, структур и пр.).*

Действительно, исследуя звуковую ткань музыкального произведения с точки зрения физико-акустического уровня звучания, можно говорить о таких феноменах, как *ритм, метр, темп, тембр, динамика*, являющихся первичными средствами музыкальной выразительности.

Исследуя эту ткань с точки зрения коммуникативно-интонационного уровня, можно говорить не только о ритме, метре, темпе и т.д., но и об *интонации*, оказывающейся качественным итогом (качественной «суммой») предшествующего эволюционного развития звуковой материи, определяемой в понятиях «ритм», «метр», «темп», «тембр» и «динамика».

Наконец, рассматривая звуковую ткань музыкального произведения в плане духовно-ценностного уровня звучания, можно уже говорить не только о ритме, метре, темпе, тембре, динамике, интонации, но и *ладе, тональности, мелодии и гармонии*, представляющих собой, в свою очередь, качественный итог (качественную «сумму») предшествующего эволюционного становления звуковой материи, фиксируемой понятиями «ритм», «метр», «темп», «тембр», «динамика» и «интонация».

Мы представили систему музыкального искусства. Каким образом осуществляется её саморазвитие?

### **О механизме саморазвития музыки**

Напомним, музыка в нашем понимании – *система (система отношений), элементами которой являются субъект (человек), объект (мир), «потребность» эволюционирующего мира в музыке, а также язык данной системы – язык музыки.* Ведущим элементом этой системы является субъект – человек. В этом плане *развитие субъекта как элемента в системе музыкального искусства выступает в качестве механизма саморазвития (эволюции) музыки.*

Поскольку субъект здесь, по сути, представляет собой полисубъектное образование, в состав которого входят такие субъекты, как

отдельный человек, человеческая группа, нация, историческая общность людей, человечество в целом, развитие этого субъекта, обуславливающее саморазвитие музыки, по всей видимости, есть не что иное, как развитие межсубъектных (интерсубъектных) отношений в рамках данного субъекта. Вместе с тем очевидно, что обозначенное нами развитие межсубъектных отношений само имеет предпосылку. В качестве последней, на наш взгляд, необходимо рассматривать развитие отдельного человека. В силу того, что развитие отдельного человека связано с развитием его как личности [7], *именно развитие личности отдельного человека в системе музыкального искусства «обеспечивает» эволюционное саморазвитие музыки* (поясним, что личность мы понимаем как духовное начало человека, выражающееся в наличии у человека гармоничного единства его сознания и самосознания, а под «отдельным человеком» – композитора, исполнителя или слушателя, представляющих, по словам Б. В. Асафьева, своеобразную «триаду» в музыке).

Выдвинутое нами положение проиллюстрируем конкретным материалом, взятым из истории развития музыкального искусства.

Так, в первобытнообщинную эпоху, когда ещё не произошло вычленения индивида (отдельного человека) из коллектива, музыкальное творчество носило коллективный характер. Плодами подобного коллективного творчества выступали достаточно примитивные музыкальные сочинения, во многом основанные на подражании различным звучаниям физической («неживой») и биологической («живой»)

природы. Такое подражание обуславливало предельную близость музыки того времени немusикальным звуковым явлениям. Что касается существования «установки» в данную эпоху на подражание звучаниям природы в музыке (и, как следствие, – сближения музыки и немusики), то это прекрасно показал А.П. Мерриам на примере древнего предания жителей Сьерра-Леоне о происхождении мелодии одной из популярных у них песен (баланьи) от «пения» птицы [8].

Не существовало развитой личности в музыке и в эпоху древних государств: Индии, Китая, Египта, Греции и т.д. Это убедительно явствует из высказываний специалистов в области культур Древнего мира. Так, например, О.Фрейденберг, автор трудов, посвящённых музыкально-поэтическому наследию Древней Греции, писала: «Лирический певец поёт о себе, но это “себя” очень специфично. Личных эмоций он почти не знает... Я предлагаю вспомнить личную форму хоровых песен, явно безличную по содержанию» [9]. Однако, безусловно, в рассматриваемую эпоху уже наблюдалось проявление личностного начала в области музыкального творчества. Подтверждение тому – сохранившиеся до нашего времени имена древних творцов музыкально-поэтических сочинений: Бо Цзы-я, Чжун Цзы-ци, Сян (Китай); Ина-икииаллак (Шумер-Вавилония); Ху-фу-анх (Египет); Терпандр, Пиндар, Саккад, Алкей, Сапфо, Тимофей из Милета (Греция) и др. Что касается Древней Греции, то исторически наиболее отдалённой от нас фигурой является здесь Терпандр (VII в. до н.э.).

Подчёркивая возникновение личностного начала в музыкаль-

ном искусстве древних государств, следует, однако, отметить, что в силу исключительного господства в данную эпоху традиций и канонов в художественном творчестве, в том числе музыкальном, это личностное начало, прежде всего, проявилось в деятельности *слушателя* и *исполнителя* (причём больше слушателя) музыкальных сочинений.

В эпоху европейского средневековья также нельзя обнаружить развитую личность ни в одном из трёх основных проявлений средневекового музыкального искусства: ни в культовом, ни в светском (постепенно профессионализирующихся), ни в народном; в культовой и светской музыке, прежде всего, музыкально-поэтической лирике средневековых рыцарей, она не могла появиться, поскольку личностная деятельность зависела от предустановленных канонов и правил музыкального творчества; в народном музыкальном искусстве – по причине внеличностной (коллективной) его природы.

Несмотря на отсутствие ярко выраженной личности в музыкальной культуре этого исторического периода, всё же можно назвать сохранившиеся в истории имена мастеров музыкального искусства (иногда под псевдонимами), что, по всей видимости, позволяет говорить о таких мастерах как, в определённом смысле, личностях: Ноткер Заика, Якопоне да Тоди, Фома Челано (культовая музыка); Вольфрам фон Эшенбах, Бернарт де Вентадорн, Вальтер фон дер Фогельвейде, Тибо Шампанский (светская музыка) и др. Более того, на основании сохранившихся произведений многих из названных творческих деятелей можно даже утверждать наличие известного раз-

вития личностного начала в музыке европейского средневековья по сравнению с «масштабом» его пребывания в музыкальном искусстве эпохи древних государств. Мы имеем в виду то, что по сравнению с историческим периодом древних государств, в котором, как было отмечено выше, личность в музыке главным образом проявлялась лишь в качестве личности *слушателя* и *исполнителя* музыкальных творений, в эпоху же европейского средневековья мы встречаемся с новой картиной: всё более активного «заявления о себе» и личности *композитора*. Последнее выражалось во всё более частом «преодолении» творцами музыкальных сочинений канонических законов и норм музыкально-творческой деятельности.

Исключительно важным этапом становления личности в музыке стала эпоха Возрождения благодаря наблюдаемым в это время секуляризации музыкальной деятельности и распространению профессионального музыкального искусства. Как отмечают исследователи западноевропейской музыки Ю.К. Евдокимова и Н.А. Симакова, «начиная... с конца XV в... можно ощутить... конкретные особенности стилистики, известную степень художественного своеобразия крупных (деятели музыкального искусства. – А. К.) того времени» [10].

Важнейшим показателем роста личностного начала в музыке в этот период стала активизация выражения новаторства, оригинальности в творчестве наиболее ярких композиторов. Новаторство, а значит выражение личностного начала композиторов этого времени, проявлялось в двух направлениях: во-первых, в «наполнении» композиторами новым содержа-

нием традиционных жанров музыкального искусства, во-вторых, в создании творцами музыкальных произведений новых жанров музыкального творчества.

Одним из примеров первого направления можно считать творчество нидерландского композитора Г. Дюфаи, использовавшего при создании произведений в жанре средневековой католической музыки – мессы – мелодии светских песен, например, таких, как «Бледно личико твоё», «Вооружённый человек» и др.

О втором направлении говорит, прежде всего, «рождение» в Италии таких новых жанров, как вокальные жанры – *мадригал* (в творчестве К. Джезуальдо, К. Меруло, К. Монтеверди) и позже – *опера* (сочинение Я. Пери и Я. Корси) и инструментальные жанры – *соната* (у А. и Дж. Габриели) и *сюита* (композиции В. Галилеи, Ф. да Милано). Следует особо отметить возникновение инструментальных жанров – сонаты и сюиты, поскольку именно возникновение этих жанров особенно свидетельствовало о росте личностного начала композиторов в музыке рассматриваемого времени. Показательно в этом плане суждение Б.В. Асафьева. Развитие европейского инструментализма, подчёркивал учёный, было бы немыслимо без его установок на «очеловечивание», выражение «эмоционально-идейного мира европейского человечества» [11].

Свидетельством достижения определённого личностного развития деятелей музыкального искусства (главным образом, композиторов) эпохи Возрождения явилось – впервые в истории развития музыки – *возникновение музыкального произведения как завершенного, за-*

*фиксированного нотами продукта музыкально-творческого процесса.*

Однако в силу того, что эта завершенность *ещё не была окончательной* (поскольку до конца не были «разведены» функции композитора и исполнителя: исполнитель часто по своему усмотрению мог изменять порядок чередования частей в интерпретируемом им музыкальном произведении, импровизировать и т.д.), по всей видимости, нельзя говорить о проявлении *в полной мере развитой личности композитора и исполнителя* в музыкальном искусстве. В то же время стоит подчеркнуть, что вследствие общих гуманистических достижений, обеспечивших в данную эпоху расцвет личности человека, вероятно, можно говорить о появлении, впервые в истории, «полномерной» личности *слушателя* музыкальных произведений.

В период XVII – XVIII вв. своеобразным нормативом художественной, в том числе музыкальной, деятельности стал выступать *эстетический вкус*. О необходимости соблюдения в музыке требований эстетического вкуса, при этом в равной степени композиторами и исполнителями, писали сами теоретики и практики музыкального искусства XVII – XVIII столетий: И.С. Бах, К.Ф.Э. Бах, Ф. Джеминиани, Ф. Куперен, Ж.-Ф. Рамо и многие другие.

Установление в период XVII – XVIII вв. правил и канонов (эстетического вкуса) в музыкальном искусстве свидетельствовало об известной близости музыкально-творческих установок этого времени соответствующим установкам некоторых предшествующих исторических периодов, например, европейского средневековья. Вместе с

тем, при всей близости указанных установок, нельзя не отметить и их существенного различия. В XVII – XVIII вв. считалось обязательным присутствие личностного начала в музыкально-творческой деятельности композиторов и исполнителей. Скажем больше: это требование присутствия личностных черт, особенностей и т.д. композиторов и исполнителей в их творческой практике было выражено даже сильнее, чем в предшествующую эпоху – эпоху Возрождения. Об этом, в частности, говорит отсутствовавшая в эпоху Ренессанса забота самих мастеров музыкального искусства – композиторов и исполнителей – о сохранении своего «Я», уважении к их личностному достоинству. Последняя отчётливо предстаёт в некоторых характерных высказываниях деятелей музыкального искусства XVII – XVIII вв.: И.С. Баха, В.А. Моцарта и др.

Развитие личностного начала деятелей музыкального искусства (в данном случае это касается, прежде всего, композиторов) в период XVII – XVIII вв. по сравнению с историческим периодом Возрождения, так же, как и композиторов Возрождения по сравнению с творцами музыки европейского средневековья, проявлялось в двух направлениях (правда, теперь исключительно в рамках светского искусства): «наполнении» (творцами музыкальных сочинений) новым содержанием имевшихся жанров музыкального искусства (преимущественно эпохи Возрождения), например, *сонаты* – И.С. Бахом, Г.Ф. Генделем, В.А. Моцартом, *сюиты* – Ф. Купереном, Ж.-Ф. Рамо, *оперы* – Б. Галуппи, Г.Ф. Генделем, В.А. Моцартом, Д. Чимарозой и создании

композиторами новых жанров, например, *Concerto grosso* (сочинения А. Вивальди, Г.Ф. Генделя, А. Корелли), *концерта* (сочинения А. Вивальди, Й. Гайдна, В.А. Моцарта), *симфонии* (произведения Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Я. Стамица).

Дальнейшее становление личности композитора и исполнителя в XVII – XVIII вв. обусловило возникновение в это время нового этапа «самоопределения» музыкального произведения, выразившегося в усилении разделения функций композитора и исполнителя.

Принципиально важной ступенью в развитии личностного начала композиторов и исполнителей, по сути утверждения личности *композитора и исполнителя*, явилась первая половина XIX в. – эпоха Романтизма, показателем чего стало разделение эстетического вкуса как общеканонического феномена на ряд индивидуальных вкусов, свойственных выдающимся деятелям музыкального творчества. Об утверждении в эпоху Романтизма личности композитора и исполнителя (причём как личности гениальной) свидетельствуют многие теоретики и практики музыкального искусства того времени.

Проявление личности (т.е., как было отмечено выше, единства сознания и самосознания) композиторов в это время наблюдалось в двух аспектах: гражданственном пафосе, порыве к утверждению гуманистических идеалов истинного, должного существования (что соответствовало проявлению сознания творцов музыкальных произведений) и выражении лирических, интимных чувств и переживаний, нередко связанных с деталями жизни автора (соответствующем проявлению самосознания композитора).

Указанные личностные проявления композиторов обнаруживались главным образом в рамках зародившихся в это время новых музыкальных жанров. В первом случае – *симфонической поэмы* (в творчестве Ф. Листа), во втором – *ноктюрна* (у Ф. Шопена), *интермеццо* (у Р. Шумана), *экспромта*, *музыкального момента* (у Ф. Шуберта) и др.

Что касается исполнителей, то об их личности (единстве сознания и самосознания) свидетельствует возникновение в рассматриваемую эпоху специальной профессии музыканта-исполнителя, в соответствии с которой музыкант был обязан исполнять (интерпретировать) музыкальные произведения различных эпох, постоянно совершенствовать своё исполнительское мастерство (чему служила организация всевозможных исполнительских состязаний, турниров и пр.). Выдающимися музыкантами-исполнителями эпохи Романтизма были К. Вик, Ф. Калькбреннер, Ф. Лист, И. Мошелес, Н. Паганини, С. Тальберг, Ф. Шопен и многие другие.

«Закрепление» личности композитора и исполнителя в музыкальном искусстве эпохи Романтизма выразилось в *отчётливой завершённости музыкального произведения*, что, в частности, проявилось в решительном «разъединении» деятельности композитора и исполнителя.

Таким образом, эпоха Романтизма – эпоха «рождения» личности отдельного человека в музыке: композитора, исполнителя и слушателя. С этого исторического периода отдельный человек начинает более активно взаимодействовать (вступать в «диалог» и т.д.) с различными человеческими группами, нациями, историческими общностями

людей, человечеством в целом, т.е. осуществлять межсубъектные (интерсубъектные) отношения в рамках субъекта как элемента в системе музыкального искусства. Результатом указанного взаимодействия явилось последовательное «расширение» личности такого отдельного человека, в конечном счёте выразившееся в стремлении её к «слиянию» с Универсумом. Особенно эта тенденция заявила о себе в XX в., воплощением которой стало создание многими композиторами XX столетия музыкальных произведений, отражающих вселенскую гармонию: П. Хиндемитом («Гармония мира»), Дж. Адамсом («Учение о гармонии»), Ч. Айвзом («Вселенная»), О. Мессианом («От каньонов к звёздам»), С. Губайдулиной («Перцепция») – в академической музыке; П. Уинтером («Колыбельная матушки Китихи маленьким тюленям») – в джазе и др. (Правда, зачастую указанная тенденция приводила к полному «растворению», «уничтожению» личности в Универсуме, свидетельством чего являлось «уничтожение» музыки – фактически сведение её, подобно тому, что имело место в первобытную эпоху, к звучанию «неживой» и «живой» природы, – выразившееся в *«исчезновении» музыкального произведения*. Типичными в этом смысле можно считать творения У. Гассера, Э. Брауна, Ф. Ржевского, И. Соколова – выполненные в академическом плане, а также большинство опусов джазовой, рок- и поп-музыки.)

Важно подчеркнуть, что, развиваясь, музыка обеспечивает системно-эволюционное становление мира, выступая в качестве *суператтрактора* этого становления. Что имеется в виду?

## Примечания

1. По мнению М.С. Кагана, синергетические законы имеют «действительную всеобщность» и потому «философски-онтологический... характер». Каган М.С. Эстетика как философская наука. Университетский курс лекций. СПб., 1997. С. 52. Об этом см. также: Каган М.С. Метаморфозы бытия и небытия. Онтология в системно-синергетическом осмыслении. СПб., 2006.
2. Подробнее об этом см.: Хакен Г. 1) Синергетика: пер. с англ. М., 1980; 2) Синергетика. Иерархии неустойчивостей в самоорганизующихся системах и устройствах: пер. с англ. М., 1985; 3) Тайны природы. Синергетика: учение о взаимодействиях: пер. с нем. Москва-Ижевск, 2003; Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой: пер. с англ. 6-е изд. М., 2008; Князева Е.Н., Курдюмов С.П. 1) Основания синергетики. Синергетическое мировидение. 2-е изд., испр. и доп. М., 2005; 2) Синергетика: нелинейность времени и ландшафты коэволюции. М., 2007 и др.
3. Метнер Н.К. Муза и мода. Защита основ музыкального искусства (Париж, 1935). Paris, 1978. С. 5.
4. Музыкальное произведение в нашем понимании – главным образом продукт европейской профессиональной музыкальной культуры, появившейся на рубеже XVI – XVII вв. и просуществовавшей до XX в.; отличительные особенности такого произведения – письменная фиксация, а также принадлежность в равной степени композиторскому и исполнительскому творчеству, возникновение которого обусловлено развитием личностного начала в музыке.
5. Орлов Г.А. Древо музыки. 2-е изд., испр. СПб., 2005. С. 364.
6. Наличие этой связи подтверждают опыты венгерского музыковеда и орнитолога П. Сёке, описанные им в книге «Происхождение музыки и три её мира: физический, биологический и человеческий», вышедшей в 1982 г. в Будапештском издательстве «Magvétő» (*Szoke P. A zene eredete es harom vilaga. Az elet elotti, Az allati es az emberi let szinijen.* Budapest, 1982). В этой работе автор, занимающийся необычной наукой – орнитомузыковедением, т.е. наукой, изучающей «музыку» птиц, приходит к выводу о том, что существуют три мира музыки: человеческая, биологическая и физическая. Причём если человеческую музыку мы воспринимаем как действительно музыку, то биологическую и физическую мы таким образом не воспринимаем, поскольку для этого необходимо «расшифровать» биологическое и физическое звучание. Что это значит? П. Сёке утверждает, что если прослушать в замедленном темпе – в 2, 4, 8, 16, 32 и более раз – пение птиц, голоса зверей, а также звуки, издаваемые физическими предметами – скрипы, шумы и т.д. (учёный называет свой метод «микроскопией звука»), то мы услышим, правда не всегда (в связи с этим Сёке говорит о «музыкальности» явлений природы), звучания, по структуре своей (т.е. организации) соответствующие человеческой музыке. Об этом см.: Васильева Л. Петер Сёке: «Существовала ли музыка до возникновения жизни на земле?» // Иностранная литература. 1983. № 9. С. 204-207.
7. Об этом см., напр.: Ананьев Б.Г. Человек как предмет познания. Л., 1969 (3-е изд. – СПб., 2001).
8. Мерриам А.П. Антропология музыки: понятия // Homo musicus'95: Альманах музыкальной психологии. М., 1995. С. 32.
9. Фрейденберг О. Происхождение греческой лирики // Вопросы литературы. 1973. № 11. С. 109.
10. Евдокимова Ю. К., Симакова Н.А. Музыка эпохи Возрождения: Cantus prius factus и работа с ним. М., 1982. С. 28.
11. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. В 2 кн. 2-е изд. Л., 1971. С. 220.