

Московская дважды ордена Ленина государственная
консерватория имени П.И.Чайковского

М. Карасева

МАРЕН МЕРСЕНН

✓ К вопросу о соотношении религиозно-философских
и теоретических взглядов на музыку.

Москва
1979

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

1. Социально-историческая характеристика
эпохи нового времени и фигура Марена Мерсенна... 1
2. Теологические и философско-эстетические
взгляды Мерсенна 8
3. Философско-эстетические основы музыкально-
теоретических идей Мерсенна 19
4. Историческое значение теологических, философ-
ско-эстетических и музыкально-теоретических
взглядов Мерсенна в их соотношении..... 22

I СОЦИАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ЭПОХИ
НОВОГО ВРЕМЕНИ И + ФИГУРА МАРЕНА МЕРСЕЕНА.

Семнадцатый век вступил в историю европейских народов как эпоха нового времени, как переломный этап в развитии естественно-научных, политических и философско-эстетических взглядов.

Своеобразие этого переходного периода в истории обуславливается постепенным утверждением капиталистического способа производства, развитием новых, капиталистических производственных отношений внутри феодально-абсолютистского государства, и в связи с этим, усилением антирелигиозных выступлений на общем фоне господства идеологической реакции церкви.

Совершается научная революция, разрушающая традиционную картину мира и вызывающая глубокие преобразования в строе мировоззрения человека. В области науки выдвигаются фигуры Г. Галилея, К. Гвидженса, Б. Паскаля, Э. Торичелли, П. Ферма и др.

В разработке новых философских идей главную роль начинают играть страны, в которых развитие капитализма пошло более быстрыми темпами, среди них Англия и Франция в лице своих представителей Бэкона, Гоббса, Декарта, Тассенди и т.д.

В этом созвездии имен уже далекой от нас эпохи личность Марена Мерсеена, монаха-францисканца философа, физика, математика и музыкального теоретика, вполне очевидно, не затмевает собой славы его великих современников.

Едва ли мы найдем сколько-нибудь значительное упоминание о нем в исследованиях, посвященных французской философии XVII века. Имя его чаще всего связывается в истории с физико-мате-

✓ магическими открытиями в науке ^{или} I/. Отмечаются обычно и выдающиеся достижения Мерсенна в области музыкальной акустики: определение скорости распространения звука, установление связи между высотой звука и числом колебаний звучащего тела, открытие явления частичных тонов / обертонов / в составе музыкального звука, выдвижение идеи двенадцатиступенной равномерной темперации и др.

✓ Между тем, Мерсенн был одним из самых почитаемых мыслителей своего времени, "человеком среди немногих величайших" / по признанию А. Кирхера/, "посредником в переписке всех ^{или} наиболее значительных "людей" и "глубоким музыкантом-философом" /из писем К. Гюйгенса, 17,8/.

✓ Действительно, обширная переписка связывала Мерсенна почти со всеми крупнейшими учеными ^{или} 2/. Особенно тесны были его дружеские связи с Рене Декартом, бывшим товарищем по иезуитской коллегии 3/.

Уже одно перечисление корреспондентов Мерсенна 4/ вызывает

1/ Так, например, известная "система рефлектора Мерсенна" /система дзеркального телескопа/ используется сейчас для питания бесщелевых звездных спектрографов.

2/ Среди них все фигуры, упоминавшиеся на ст. I

3/ Письма Декарта к Мерсенну очень интересны с точки зрения вопросов музыкальной эстетики.

✓ 4/ Среди музыкантов друзьями были Жан Монри / Jacques Mauduit /, друг главы "Плеяды" Пьера де Ронсара. Жан Титус / Jean Titus /, которого Мерсенн называл лучшим знатоком органа / в "Questions in Genesis" /; Антуан Бёссе / Antoine Boësset / - придворный музыкант Людовика 13; нидерландский священник и музыкальный теоретик Иоанн Альберт Банни / Joannes Albertus Bannius / и др.

вопрос, каким образом осуществлялись его духовные контакты с людьми, столь часто стоявшими на разных идеологических позициях как в отношении друг друга, так и по отношению к Мерсенну /например, один из основоположников французского материализма Пьер Гассенди, или английский материалист Томас Гоббс утверждавший, что вера в бога лишь плод воображения и критиковавший теорию врожденных идей Декарта и т.д./

Своеобразие этого положения, очевидно, может быть объяснено через внутренние противоречия личности самого Мерсенна, причем, характер этих противоречий весьма симптоматичен для Франции XVII века, передовая мысль которой, являясь идеологическим выражением антифеодалной борьбы третьего сословия, однако, вследствие еще недостаточной силы французской буржуазии, несла на себе печать определенного компромисса. Суть его заключалась в сосуществовании двух разнонаправленных тенденций: с одной стороны, вызванной бурным развитием науки тенденции к накоплению и систематизации научных знаний путем применения открытых законов механики I/, с другой стороны, тенденции к реставрации методов схоластики. Взяты вместе обе стороны создавали общий метафизический характер мышления, часто приводя к близким или тождественным результатам.

К примеру, сравним средневековую и современную Мерсенну трактовку музыки.

Обе трактовки стремились возвести ее в ранг науки, и, соответственно, исходили из признания музыки частью природы.

I/ Принципы механистического детерминизма сложились под влиянием успехов механики в период перехода передовых западно-европейских стран к мануфактурному производству.

но в первом случае - абстрактной природы божественного бытия, выражаемой числовой символикой, а во втором случае, природы как механизма, безгранично открытого для наблюдений и экспериментов.

В первом случае музыка рассматривалась как составная часть математики. Во втором - как частное проявление законов механики. Но в обоих случаях музыка представляла как объект для вычислений.

Подобные переплетения противоречивых тенденций отражены и в трудах Мерсенна, прежде чем перейти к которым, остановим взгляд на фигуре их автора.

Марен Мерсенн родился в 1588 году в Уазе /департамент Мен/. Родители его были почтенные и набожные люди. Сын вполне унаследовал эти качества и, как пишет Х. Людвиг / I7, 2 / не был расположен ни к каким другим^М вещам кроме молитв и занятий. Следуя желанию Марена, родители отдали его в Коллегию /Мен/, оттуда он затем перешел в недавно открытую иезуитскую коллегию Ла Флеш / Анжу/, где наряду с теологией изучал логику, физику, метафизику и математику.

Переехав в Париж Мерсенн занимается в Сорбонне, завершая там свое блестящее для этого времени образование. Он по-прежнему уделяет особое внимание теологии, которую он всегда почитал как королеву остальных наук, явившихся лишь ее служанками" / I7, 2 /. Не проходило дня, чтобы Мерсенн не изучал бы греческие или латинские духовные писания I/.

I/ Возможно, что на формирование религиозных взглядов Мерсенна оказали и личные контакты с Робертом Флюком / Флуктибус, 1574-1637/, представителем средневекой схоластической традиции, автором известного в свое время трактата "Да мира или макрокосм и микрокосм". / 8, 40/.

В 1612 году он вступает в орден ^pФранцисканцев - миноритов, основанный Франциском Ассизским в начале XIII века и ставший к XVII веку одной из влиятельных сил, державших в руках инквизицию.

Однако сам орден отнюдь не отличался единством религиозных убеждений его братьев. Между многочисленными группировками францисканцев существовали значительные противоречия, ярче всего отражавшиеся в борьбе ортодоксальных приверженцев учения Франциска / продолжавших проповедовать аскетизм, отказ от собственности и т.д. / Так, ~~называемых~~ абсервантов / *fratres de observantia* / с годами ставшим господствующим направлением, которое допускало значительные смягчения в первоначальном уставе - т.н. конвентуалы ^{ам} - *conventuales* /.

Два этих основных направления, в свою очередь, также имели свои ^{подразделения} подразделения, таким образом, к XVII веку орден представлял собой весьма пеструю картину религиозных взглядов.

Кроме этого следствием покровительства Францисканского ордена римской курией явилось дарование ему ряда преимуществ над другими орденами. Упоминание об этом встречается в письме Декарта к Гуйгенсу ^I /, где он, характеризуя Мерсенна, пишет: "Особенность этого почтенного монаха заключается еще и в том, что он принадлежит к ордену нищенствующих / *mendiants* /, которые, как Вы знаете, пользуются свободами, коие другим людям не дозволены".

Поясним эту мысль некоторыми примерами. Так уже в 1256 ¹⁰⁹⁹

I / Письмо от 26 февраля 1637 года, /17, 12 /.

Францисканские монахи получили право свободного преподавания в университетах. Церковь также допускала существование в ордене особой группы, т.н. терциариев, которые, ведя, в целом, монашеский образ жизни/отрекаясь от общественной деятельности, проповедуя аскетизм и благотворительность/ могли оставаться в миру, жить вне монастыря, вступать в брак и владеть собственностью. Именно среди этих терциариев нередко развивались еретические взгляды.

Наконец, само учение Францисканства допускало известные внутренние религиозные свободы. Оно, например, указывало путь спасения как духовным людям, так и светским.

Все эти факты указывают на то, что церковь, в целях укрепления своего авторитета, стремилась постепенно смягчить противоречия духовного и светского образа жизни.

Это ~~прямой~~ образом относится и к характеру жизни Мерсенна. Деятельность его непосредственно связана с монастырскими стенами I/ лишь до окончательного поселения в Париже /где он жил затем, до конца своих дней, с 1619 по 1648 г./.

Начиная с двадцатых годов Мерсенн проводит ряд опытов над сопротивлением твердых тел, истечением жидкостей, колебанием упругих тел и т.д. Появляются и его первые труды по богословию, математике, физике, алхимии, музыке и морали. Красноречивы некоторые их названия:

- "Анализ духовной жизни и предназначение разума" /название совершенно в духе рационалистических идей Декарта/.

- "Безбожие деистов и атеистов и самых изощренных вольнодумцев этого времени, воинственного и обращенного, по основаниям, извлеченным из философии и теологии".

I/ Это монастыри Сен-Пьер близ Мо /1612/; Сен-Франсуа де Поль под Невером / в 1617-18 гг./, где он был учителем философии, а затем и теологии.

✓ - "Истина наук против скептиков или пирроников". И, наряду с этим, - "Механика Галилея" / 1634/. /Мерсенн перевел на французский язык учение Галилея, тем самым содействуя распространению его идей/.

✓ Совершая в сороковых годах ряд поездок в Германию, Фландрию, Голландию и Италию, Мерсенн стремился расширить круг своих контактов с европейскими учеными.

В эти же годы в доме Мерсенна регулярно собирался кружок физиков и математиков, который впоследствии явился основой для создания Парижской Академии наук.

✓ Таким образом, духовный сан Мерсенна достаточно непринужденно сочетался со вполне светским образом жизни, что в большой степени обусловило своеобразие его идейной позиции.

✓ Противоречия религиозно-философских взглядов Мерсенна и его методов научного исследования ярче всего проявляются в музыкально-теоретических трактатах ^{I/} так как, с одной стороны в них сильнее всего чувствуется [его] религиозный догматизм /музыка в XVII веке еще во многом остается служанкой церкви/, а с другой стороны, именно в этих сочинениях Мерсенн выступает как крупный ученый, стоящий не только на уровне своей эпохи, но и во многом превосходящий последующие. [В связи с этим, задачей данной работы является краткий обзор музыкальных взглядов Мерсенна как теолога, философа и музыкального ученого.]

I/ В области музыкальной науки наиболее значительными сочинениями Мерсенна являются "Трактат о всеобщей гармонии" 1627 г. и капитальный труд "Универсальная гармония" /1636-37г /, на которые мы и опираемся в данной работе.

Целью данной работы является краткий обзор взглядов Мерсенна на музыку и показ отдельных принципов взаимодействия его теологических, философских и музыкально-теоретических убеждений в связи с социально-исторической основой его мышления.

Наряду с этим - одна из задач работы, - наметить некоторые линии преемственности во взглядах Мерсенна, а также исторические перспективы развития отдельных методов его мышления. ^{поэзии} ~~Поэзия~~ собственно теоретические рассуждения Мерсенна затронуты лишь в той мере, в какой они способны представить особенности этих методов.

2 Теологические и философско-эстетические взгляды Мерсенна.

Рассмотрим взгляды Мерсенна на природу божественного бытия.

Мерсенн, считая себя, в первую очередь, теологом, естественно, во всяком бытии стремится доказать существование бога как источника всего сущего. Следствием этого является стремление Мерсенна постичь универсальные законы мира и человека, взгляд на отдельные научные дисциплины как на одно из проявлений всеобщего принципа гармонии мира / *harmonie du monde* / - учения о всех связях, существующих во вселенной I/.

Итак, бог - по Мерсенну, - первоисточник всех вещей, высшая гармония, в которую объединяются гармония звуков, числа, разум и вселенная. Путь постижения бога состоит в логике и рассуждении, а не в сверхразумном созерцании и чувстве.

На этой ортодоксально-схоластической позиции Мерсенн стоит в вопросе о соотношении теологии с другими науками: теология, допускающая относительную независимость развития научно-философского

I/ Мерсенн заимствует эту идею, очевидно, непосредственно от Боэция, который в свою очередь заимствовал ее из философии платоничности.

знания, должна руководить им, указывать ему его высшие цели.

Мерсенн рассматривал бога как бесконечно совершенное существо, возводя божественный разум в абсолют. Источники этой метафизической традиции связаны с именами Фомы Аквинского и Ансельма.

✓ К средневековым учениям восходит и учение об идеальных родах и видах, заключенных в божественном уме и являющихся прототипами всех творимых им вещей. У Мерсенна оно отражается в приемах аллегорического сравнения.

Эта неоплатоническая и библейская традиция I/ представлена у Мерсенна весьма разнообразно. Здесь и космологические аллегории / так, бас символизирует Сатурн или Юпитер, а алыт - Землю и Венеру/, аллегории христианских добродетелей и свойств человеческой природы /рассуждения о трех типах жизни/.

✓ При этом конструктивной ячейкой аллегорической системы Мерсенна является принцип абстрактной символики, а не конкретно-образный принцип систематизации аллегорий.

Приведем пример: басовый звук кроме олицетворения Сатурна или Юпитера символизирует и высшую государственную власть и бога и неорганическую природу в целом, как одну из основных ступеней бытия в схоластической философии.

✓ Сами ^{эти} образные модели не могут находиться на одной ступени друг с другом. Они либо строго иерархичны / бог → вселенная → высшая государственная власть и т.д./ либо лежат в разных плоскостях и поэтому прямо несопоставимы /например, государственная власть и неорганическая природа/.

✓ Однако в каждой из категорий по-своему отражается один

I/ Восприятия Мерсенном, частично, через Кеплера.

общий принцип - принцип изначальности, что и позволяет Мерсенну сравнивать их с самым низким звуком, который порождает из себя другие звуки.

Подобный абстрактный принцип объединения выражается и в частом обращении Мерсенна к христианскому догмату триединства бога, который во-первых воплощается у него в делении музыки на три рода: диатонику /бог - отец/, хроматику / бог-сын/ и энгармонику /святой дух/ ^{1/}, во-вторых связан с мерсенновской идеей трех богословских добродетелей ^{2/}: веры, разума и милосердия, которые Мерсени довольно-таки неожиданно связывает с первыми тремя частями музыкального концерта.

Далее - еще более абстрактное сравнение трех типов струн с тремя типами жизни: активной, созерцательной и ... смешанной ^{1/}, при этом каждый тип разделен на виды деятельности, соответствующие каждой из струн.

Понсгине удивителен оказывается Мерсени в своем стремлении все уточнить, приходя, порой, к открытиям в деятельности, связанной с чувственным наблюдением или экспериментом, а с другой стороны, доводя мысль до абсурда в религиозном теоретизировании.

Для выражения таинства святой троицы Мерсени, следуя числовой символике пифагорейцев, представляет числа один, два и три ^{3/} как основу трех совершенных консонансов - октавы, квинты, терции:

- единичность - есть божественность бога-отца
- двичность - бога-сына
- троичность - святого духа

^{1/}Интересно, однако, что энгармонический род, реально использовавшийся в древнегреческой музыкальной культуре, ко временам Мерсенна в европейской музыке исчез из практического употребления.

^{2/} Мерсени, вероятно, походил из платоновского учения о добродетелях и его развития в философии Платина.

^{3/} В труде "*Cogitata physico-mathematica*" "Paris, 1644" /"Мысли о физике и математике"/ Мерсенном приводятся доказательства некоторых, указанных Ферма и Френиклем теорем о простых /совершенных/ числах.

По традиции число "один" являлось источником других чисел / как бог - источником всего сущего/. В связи с этим Мерсени говорит об унисоне: он "представляет собой добродетель и все сокровища божества, можно сказать, что вся музыка является почти что ничем другим как унисоном, так же как все добродетели являются ничем другим как любовью, а следовательно, любовь и унисон схожи" / 12, 32 /

Здесь интересно отметить акцентирование идеи всеобщей любви, ключевой идеи в учении Франциска Ассизского I/.

3. Философско-эстетические взгляды Мерсенина.

Рассмотрим теперь как Мерсени определяет составные части божественного бытия: гармонию, красоту, музыку, мораль, человеческий разум и общество.

Гармонией Мерсени называл все, что образует порядок, пропорциональность 2/. Взгляды его на природу гармонии близки кеплеровским. Кеплер считал, что гармония царит во всем мире, она божественный архетип вселенной, по образу которой устроено человеческое познание, неодушевленные вещи и стройное движение планет.

У Мерсенина находим: "Живые существа - это как бы струны

I/ Основная идея его "Пение о Солнце" ^{ские} - заключается в том, что природа есть просветленный и таинственный мир, вызывающий к человеческой любви.

2/ Взгляд, характерный для античной философии и Боеция, сохранившийся в философии вплоть до эпохи Просвещения.

Так у Лейбница ^{ниже} ~~квинтэссенция~~ ^{из monade} появляется концепция бога как Первомонады / ^{из monade} /, т.е. предварительно запланированного, гармоничного порядка, которому подчинены все другие монады.

великой лиры вселенной, которой управляет божественный Орфей"
/ 6, 378/.

✓ Мерсени^{Также} как и Цардино исходит из идеи соразмерности человеческой природы и гармонии Космоса. Он пишет, что красота, упорядоченность, соразмерность и прочие качества гармонии необходимы и душе человека, они приводят к появлению прекрасных мыслей / 10,5 /.

✓ В этом Мерсени более близок пантеизму, Возрождения, чем средневековой идее гармонии как абстрактного математического принципа, недоступной^{то} чувственной природе человека.

Впрочем, здесь необходимо сделать два уточнения. Во-первых, каким образом Мерсени объясняет несовершенство человеческого общества, если он находит в нем гармонию?

✓ Для этого Мерсени оговаривает возможность и даже неизбежность "некоторых недостатков в любой республике" / т.е. обществе - М.К. / ибо совершенство возможно только на небесах, где всем управляет бог". / 5, 377 /.

✓ Иначе говоря, бог управляет Землей и Небом, но, управляя небом, бог управляет созданным по своему подобию, следовательно, абсолютно совершенным миром. Мир же человеческий несовершенен / христианская идея испорченности мира /, а стало быть, наряду с существованием божественных^{этих} / по Декарту - врожденных идей, обуславливающих возможность истины / допускаются наличие человеческих заблуждений / у Декарта заблуждения есть свободное решение воли выражающееся в акте суждения /. Как и Декарт, Мерсени опирается здесь, в основном, на онтологическое доказательство бытия бога / Августин-Ансельм /.

✓ Во-вторых, гармония по Мерсени есть совершенство, реальное или потенциальное / в обществе /. Совершенство есть бог. Бог един и непротиворечив в своих идеалах и деяниях. Божественный идеал -

- прототип создания вещей. Вещи единообразны. Результат единообразия - непротиворечие. Непротиворечие не дает борьбы, тем самым не дает движения. Следовательно, гармония есть унисон в широком смысле слова, слияние подобных элементов, а в музыке гармония это "слияние двух или более голосов, приятных для слуха" / 10,5 /.

Этому метафизическому воззрению Мерсенна на сущность гармонии интересно противопоставить диалектический подход к гармонии Царлино: X/.

Гармония рождается разнообразием вещей взятых вместе и друг другу противоположных " / 4, 71 /.

Трактовка мерсенниом понятия красоты как необходимого качества всякой гармонии, обнаруживает связи с неоплатоническими идеями и, в то же время, параллели с эстетическими суждениями нового времени.

По Мерсенну, "красота музыки есть отражение красоты вселенной" / 10,5 /, основанная на равновесии всех ее частей. Отсюда благозвучность музыки - следствие правильного сочетания консонансов как главной составной части музыкальной композиции / 5, 370 /.

В философии Платона эта идея формулируется как существование незримой, абсолютной красоты, излучаемой божественным умом, отражением, которой становятся все вещи и живые существа, а музыка является аллегорическим отражением божественной силы.

Однако идея красоты как равновесия составных частей начинает звучать иначе в свете классицистских тенденций ^{Нового} времени. Наряду с соразмерностью все большее значение приобретает отчетливость и единообразие составных частей целого.

Мерсенн пишет: "Гораздо приятнее смотреть на графику, четко исполненную карандашом, или на зеленый луч и синеву небес, чем вглядываться в обилие разных красок на картине, производящих впечатление мази, в которой отдельные цвета трудно различить; они либо переплетены и сливаются, либо недостаточно ярки и определены". И далее: "... простота - главное достоинство, позволяющее сразу воспринимать красоту" /5, 371/372/.

В письме к Мерсенну Декарт, рассуждая о критерии красоты, приводит похожий по характеру пример с цветником, рисунок которого легче понять при разбивке его на фигуры одного или двух видов, ~~которые~~ ^{которые} расположены в строго определенной последовательности. Очевидно, эстетическая сторона мерсеновской идеи темперации вполне может быть выражена сравнением с таким цветником /тождество октав в этом случае и есть разбивка на равные фигуры/.

Таким образом, идея равномерной температуры вписывается в круг эстетических воззрений эпохи классицизма.

В музыкально-^{исторических} трактатах Мерсенна, естественно, огромная роль уделяется рассмотрению сущности и предназначения музыки.

Для него, как теолога, высшая / в этом смысле единственная / цель музыки - возвышать человеческие души и обращать человека к божественной *harmonie universelle* /изгнав, соответственно, из музыки всё чувственное/.

Обратим внимание, что в принципе, не возражая против употребления музыки в целях возбуждения страстей и ярких аффектов", /12, 33/ т.е. как необходимого для церкви фактора сильного эмоционального воздействия, Мерсенн борется против чувственного

начала в музыке лишь потому, что оно слишком часто, по его мнению стало использоваться в целях эстетического наслаждения, а с помощью одного наслаждения, по Мерсенну, нельзя приблизиться к богу.

Следуя традиции, установившейся в музыкальной науке с эпохи средневековья, Мерсенн излагает свой вариант классификации музыки, где он выделяет пять возможных аспектов:

1) во-первых, как и другие науки, музыка делится на творимую / *créée* / и нетворимую / *incréée* /, которая исходит от триединства бога и включает гармонию неба, сфер, разума;

2) во-вторых, различается музыка, постигаемая умом / *entendement* / и чувством / *sensible* /, она выражает отношения души и тела.

3) Третье деление составляет музыка мирская / *mondaine* /, включающая в себя музыку человеческую / *humaine* / и инструментальную / *instrumentale* /. Это связано с взаимодействием натурального инструмента / человеческого голоса / с искусственным.

4) В - четвертых, Мерсенн различает музыку теоретическую / как потенциальные принципы / и практическую / реализация их в процессе музицирования /.

5) Наконец, пятую разновидность составляет членение музыки на гармоническую - соотношение низких и высоких звуков, ритмическую - связанную с разными видами звуковых движений, а также метрическую и акцентную.

Как видим, эта многоаспектная классификация, в целом, не может претендовать на оригинальность. В сопоставлении ее с типами средневековых классификаций выявляется тождественность многих понятий, отражающихся, отчасти, и в тождестве терминологии.

Так мерсенновское первое деление сводится, фактически, к средневековой *musica divina* как главной, божественной музыке. Понятия же *humaine* и *instrumentale* есть не что

ное как французская транскрипция бозциевских *musica humana* и *musica instrumentalis*.

Последнее, пятое деление отражает идею *musica propria* /музыки в ее собственных правилах/ 1/.

Деление музыки на теоретическую и практическую вызывает вопрос о соотношении теории и практики, решаемый Мерсенном по традиции в пользу теории. Для него музыка — прежде всего теоретическая дисциплина. А Кирхер в свое время заметил, что в "Универсальной гармонии" больше чувствуется теоретик, чем практик. /17, 30/, известна также ироническое высказывание сатирика Ганте: "Патер Мерсени может лучше объяснить числовые основы мотета, чем сочинить его" / 17, 5 / 2/.

Идея примата теории над практикой, характеризующая эстетику Средних веков и Возрождения, отчетливо формируется, в частности, у Фомы Аквинского, который среди умопостигающих способностей человека различает: ум / объект ума — истина сама по себе/, и практический ум / истина по отношению к определенному действию/. Из них предпочтение отдается исторической деятельности ума.

Эта мысль заложена еще у Платона, считавшего умозрительное теоретизирование высшей добродетелью.

Впрочем, Мерсени при этом утверждает, что первичной все же является практика, поэтому совершенный музыкант / *musicien parfait* / должен владеть и теорией и практикой, а также изучить все другие области науки, чтобы быть в состоянии правильно понимать непосредственную связь музыки с ними.

1/ Понятие, выдвинутое Якобом Льежским

2/ Здесь, Ганте был недалек от истины, так как непосредственным сочинением музыки Мерсени не занимался.

Очень интересна в связи с этим следующая мысль Мерсенна:

"Разнообразие искусства бесконечно, совершенство песен чаще всего зависит от богатства фантазии композитора и от качества их исполнения. Эти требования несовместимы с установлением непреложных твердых правил, ибо невозможно втиснуть беспредельность человеческого воображения в узкие рамки, которые могут лишь превратить бесконечность в нечто весьма ограниченное" / 5, 367 /.

Трудно поверить, что это высказывание принадлежит перу того самого Мерсенна, который так догматически группировал различные явления по принципу божественного триединства!

Наиболее интересным ~~исходом~~ в мерсенновской систематизации музыки представляется его деление на умопостигаемую и чувст-
вопостигаемую музыку (иначе говоря, классификация методов постижения музыки), так как в своих взглядах на процесс познания Мерсенн проявляет элементы рационализма. Как и Декарт, он допускает в качестве истин лишь те, право на существование которых не может вызвать никаких сомнений. Х. Людвиг отмечает, что Мерсенн никогда ничего не утверждает, не доказав это предварительно самому себе" / 17, 5 /.

В познании явлений Мерсенн подчеркивает роль человеческого разума. Так, например, в одном из высказываний, он, после излюбленных им сравнений музыкальных интервалов со светилами и даже с богом, говорит:

"Эти доказательства не могут вполне нас удовлетворить. ... удовольствие от музыки начинается с соображений рассудка, который способен созерцать все виды доказательств." / 12, 33 /.

В другом случае Мерсенн пишет, что во всяком "чрезвычайном / *extraordinaire* / и чудесном / *miraculeuse* / нет ничего сверхестественного / *surnaturel* / и что как раз в признаках этого заключается подлинное благочестие" / 8, 45 /.

Оба высказывания для теолога весьма смелые, что еще раз подтверждает мысль о постепенном вызревании в XVII веке нового научного мировоззрения внутри еще прочной теологической оболочки. Это в наибольшей степени касается Мерсенна - ученого, противоречия у которого с Мерсенном-теологом возникают и в вопросе соотношения музыки и морали.

Теолог вновь недалеко уходит от традиций схоластической этики, истолковывавшей моральные нормы как исходящие от бога. В связи с этим Мерсенн, уже один из немногих теоретиков ^{XVII века} продолжает отстаивать принцип монодии / как символа единства церкви/, где мелодия наиболее ярко выявляет текст, а следовательно, может непосредственным образом воздействовать на мораль и тем самым приобщать людей к богу. Эстетическое обоснование ^{монодии} у Мерсенна следующее: "в одноголосии красота голоса производит более сильное впечатление" / 5, 371/.

Однако музыкальный теоретик в Мерсенне уже ясно осознает гармонию как многоголосное, аккордовое изложение и говорит, что "по-видимому, совершенство гармонии заключается в наличии четырех голосов" / 10, 6 /.

Что касается взглядов Мерсенна на природу общественных явлений, то они обнаруживают господствующее в его время влияние идей механизма ^{уже} представленных в методе разложения целого на части, причем части иногда неспецифические для этого целого.

Так, например, на неизбежность некоторых недостатков в любой республике Мерсенна странным образом наводит ^{...} идея темпериции музыкальных звуков / интересно, что не наоборот/, которые без нее не могут гармонично сливаться на инструментах.

А в рассуждениях о своего рода ^{роли} личности в истории - сопо-

ставление еще более прямолинейное:

✓ "... Лица, стоящие во главе государств, могут одним словом
✓ привести в движение целый народ", подобно тому, как "самые круп-
✓ ные объекты, оставаясь почти без движения", приводят в колеба-
ния объекты значительно меньшего размера" / 5, 377/.

3. Философско-эстетические основы музыкально- теоретических идей Мерсенна.

Обратимся теперь к собственно музыкально-теоретическим
взглядам Мерсенна.

✓ Одно из наиболее важных его открытий - обнаружение частич-
✓ ных тонов в составе звука. Важно, что идея эта возникла у Мер-
✓ сенна не путем физико-математических расчетов, а посредством
✓ чувственного (слухового) восприятия звука, в котором, как он
✓ говорит можно расслышать еще несколько более высоких тонов, /т.е.
обертонов/, наподобие звуков труб / т.е. натурального звукоря-
да/. Далее он пишет, что звук струны тем более приятен, чем
больше частичных тонов он производит / 17, 44/.

✓ Мерсенн - физик принимает во внимание ^{и высшие} и ^{нижние} частичные
✓ тонов /увертонов/, но как музыкальный сразу же отклоняет идею
их реального существования, т.к. считает, что частичные тоны
могут быть слышны / опять критерий - практическая реализация!/
только сверху от основного звука. Вывод с точки зрения историче-
✓ ской перспективы очень знаменательный. Почти через столетие пос-
✓ ле Мерсенна к этому же придут Рамо I/ и Д^р Аламбер. Мерсеннов-
✓ ский взгляд на явления увертонов оказался вполне актуален и для

✓ I/ Риман замечает, что Рамо явлением увертонов не считал
возможным обосновать "минор, но видел в нем лишь указующий перст
природы".

/ H. Riemann Geschichte der Musiktheorie im IX - XIX
Jahrhundert, Leipzig, 1898 / S. 458-459/

и для современной музыкальной науки, отклонившей, в целом, унтертоновую концепцию Х. Римана / XIX в. /.

Отиэль не догматичен Мерсени и в вопросе о видах музыкальных ладов, поскольку кроме канонизированных двенадцати он допускает еще огромное число отклонений, впрочем, он тут же со свойственной ему тщательностью подсчитывает, что "из восьми нот октавы можно построить 40320 сочетаний, не повторяя ни одну ноту дважды" / 5, 367 /.

Среди всех ладов Мерсени выделяет мажор и минор как "данные богом" / вместе со всей диатоникой / / 5, 364 / . При этом он в духе механицизма своего времени образует мажорное и минорное трезвучия путем математического деления интервалов, игнорируя тем самым аккорд как целостное явление.

С музыкальной же точки зрения Мерсени представляет себе аккорд как наиболее гармоничное явление в музыке / Но гармоничное, по Мерсени, есть целостное! / более того, у него проскальзывает идея рассмотрения аккорда, взятого не в отдельности, а в аккордовой последовательности, то есть не в статике, а в движении "тяготение": "достаточно показать, что есть лучшее и наиболее гармоничное в сочинениях, все остальное зависит от обстоятельств, которые очень часто меняются". / 12, 35 /.

Кроме того, Мерсени улавливает одну из существенных особенностей ладовой организации музыки - наличие потенциальных ладовых тяготений, восходящих для мажора и нисходящих для минора /предвосхищая отчасти теорию Э. Курта и теорию альфа-бета напряжений А. Оголева - XX в. /.

Идея тяготения здесь выступает как выражение в музыкально-теоретической концепции диалектического принципа связи и призна-

ние относительности покоя и абсолютности движения.

Еще более сложно обстоит дело со взглядами Мерсенна на проблему консонанса и диссонанса.

С одной стороны, Мерсенн морализирует: "Консонанс изображает радость, дружбу, спокойствие; диссонанс - борьбу. Поэтому каждый хороший любящий порядок человек получает больше удовольствия от консонанса, чем от диссонанса" ^{1/} / 17, 47 /.

С другой стороны Мерсенн-физик в обосновании консонанса и диссонанса предвосхищает идеи Г. Гельмгольца о зависимости ^{чмо} консонирования интервалов от количества биений / у Мерсенна консонанс - результат более частого совпадения колебаний звучащих тел/. Предположение же Мерсенном возможности четвертитоновой темперации / создавший бы интервалы фальшивые в понимании западноевропейских музыкантов/ доводит его противоречия с самим собой до апогея - ведь сам Мерсенн называет диссонанс музыкальным выражением беспорядков и человеческих пороков!

Наконец, Мерсенн как музыкант и психолог ^{1/} / приходит к мысли о разном характере восприятия диссонансов в зависимости от того аффекта, который они воплощают ^{2/} /.

^{1/} В этом, в целом, очень традиционном понимании консонанса и диссонанса, однако заслуживает внимания определение диссонанса через борьбу /порождающую неизбежность движения, то есть разрешения диссонанса в консонанс. Так уже внутри одного высказывания могут совмещаться разные методы мышления Мерсенна.

^{2/} По этому поводу напомним еще раз известное высказывание Мерсенна, которому выпала честь наиболее часто сопутствовать упоминанию о нем в музыковедческой литературе:
"... диссонансирующие интервалы могут стать приятными если привыкнуть их слушать и терпеть и если употребить их как следует... с целью возбуждения страстей и аффектов..." / 12, 33 /.

Важные мысли Мерсенна высказывает и в области психологии слушательского восприятия.

Говоря о правилах сочинения музыки, он называет одним из существенных моментов понимание темперамента слушателя, / сама эта идея, очевидно, возникла на основе теории аффектов, развитой Декартом/.

Далее, отмечая, что скачки большими интервалами на два счета вызывают печаль, а на три счета - веселье, Мерсенн, в сущности, обсуждает вопрос психологического воздействия метра в музыке. Удивительно, какой музичностью порой проникнуты отдельные замечания Мерсенна, и, в целом, трудно согласиться с оценкой его данной В. Местаквым, который пишет что Мерсенн "подходит к музыке скорее как физик, чем как музыкант, хотя собранные им сведения обогащали, несомненно и музыкальную теорию" / 5, 11 /.

4. Историческое значение теологических, философско-эстетических и музыкально-теоретических взглядов Мерсенна в их соотношении.

Итак, рассмотрев некоторые представляющиеся нам наиболее характерными философские, эстетические и музыкально-теоретические взгляды Мерсенна попытаемся выявить соотношение их по своей исторической значимости.

Трактовка Мерсенном вопросов теологии находится, в основном, в русле традиций неоплатонизма, неопифагорейства и средневековой схоластики.

В эстетических взглядах Мерсенна наряду с ^{ими} ~~ими~~ / а ^{тогда} ~~ими~~, внутри ^{них} ~~ими~~ отчетливо проявляются новые тенденции связанные с философско-эстетическими идеями Декарта и эстетикой классицизма в целом.

Взгляды Мерсенна на природу и методы познания, разум и человеческое общество уже почти целиком основываются на позициях рационализма и механицизма.

Наконец, в разработке музыкально-теоретических проблем Мерсенн менее всего связан со своими теологическими взглядами. Более того, истинно философская подоснова выступает у Мерсенна гораздо чаще не там, где он стремится сопоставить музыкальные явления с космологическими, а там, где он как ученый и музыкант приходит к выводам, опровергающим его схоластические рассуждения о природе вещей. Здесь наряду с методами механицизма мы находим и диалектические методы научного познания. Правда, пути к ним еще только намечены. В этом смысле мерсенновские прозрения есть своего рода гениальные этюды с натуры, составить которые в одно целое по достоинству призваны были дальнейшие исследования ученых.

Таким образом, как это часто бывало в истории человеческой деятельности, ученый и музыкант по своему значению превзошли философа-теолога.

Взгляды последнего ^{Большинство своем} ~~В~~ ^{многим} могут быть названы реакционными, но при том их своеобразии, что реакционность их, в сущности, пассивна: в философии религии Мерсенна не создал ничего оригинального и идеи его представляют достаточно слабую, эклектическую модель средневековых ^{учений} философских традиций. И это естественно.

Всякая попытка прямого возрождения средневековой религиозной идеологии в новых социально-исторических условиях начала XVII века неизбежно оказывалась мертворожденной, и в борьбе двух основных идеологических тенденций во Франции все большую силу приобретала вторая, тенденция развития научного мировоззрения, непосредственно ведущая к эпохе Просвещения.

Стоя на этом пути, Марен Мерсенн остался в истории как ученый, внесший большой вклад в научное познание мира.

ЛИТЕРАТУРА.

- I. Античная музыкальная эстетика /ред. А. Лосева /
М., 1960
2. Большая советская энциклопедия, 2 изд. т. 27, стр. 182
3. " " " 3 изд. т. 16, стр. 96
4. Музыкальная эстетика западноевропейского
Средневековья и Возрождения "
/Хрестоматия, сост. В. Шестаков/, М., 1966
5. " Музыкальная эстетика Западной Европы ХУП-ХУП "
/ Хрестоматия, сост. В. Шестаков/, М., 1971
6. Риман Х. Музыкальный словарь. СПб, 1901, стр. 843
7. Розеншильд К. История зарубежной музыки, т. I, М., 1973,
стр. 270.
8. Семенов Ю. К *История теоретических учений об инструменте* "
/дипломная работа, рукопись, МДОЛГК, 1979
9. Соколов В. "Средневековая философия", М., 1979
10. Холопов Ю. "Мерсени" /рукопись, статья частично опубликована
в Музыкальной энциклопедии, т. 3, стр. 553-554.
11. Чередищенко Т. " *Ценностный* " подход к искусству и
музыкальная критика?
/ в сб. "Эстетические очерки", вып. 5, М., 1979.
12. Неваляе Л. "История учений о гармонии", М., 1931
13. Энциклопедический словарь /изд. Ф. Брокгауз, И. Эфрон/СПб, 1902
т. 36 а ст. "Францисканский орден"
14. т. 36а ст. "Франциск Ассизский"
15. т. 37, ст. "Мерсени"
16. т. 38, ст. "Монашество"

17 Ludwig H. Marin Merzenne und seine
Musiklehre", Halle-Saale-Berlin 1935

18 Merzenne M. Traité de l'harmonie universelle
Paris, 1627

19 Merzenne M. Harmonie universelle",
Paris, 1636-37.

20 Die Musik in Geschichte und Gegenwart.
Allgemeine Enzyklopädie, herausgegeben von
F. Blume

Bd. 9 "Merzenne"
21 Bd. 5 "Harmonie"