

Научная статья  
УДК 304:130.2  
doi: 10.17223/15617793/517/10

## Онтология музыки и кризис классической метафизики

Вячеслав Тависович Фаритов<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Самарский государственный технический университет, Самара, Россия, vfar@mail.ru

**Аннотация.** Проводится анализ различных вариантов философского осмысления музыки. Рассматриваются концепции Г.В.Ф. Гегеля, А. Шопенгауэра и Ф. Ницше. Обосновывается тезис, что музыка как таковая имплицитно содержит в себе свою собственную онтологию, определенный способ понимания структуры и характера бытия мира. Раскрывается несоизмеримость онтологической парадигмы европейской философии Нового времени и внутренней онтологической структуры музыкального искусства. Обосновывается тезис, что собственная онтология музыки в большей степени соответствует онтологии постметафизического типа. Раскрывается связь учения о вечном возвращении Ф. Ницше с онтологической структурой музыки.

**Ключевые слова:** музыка, онтология, метафизика, постметафизическая онтология, Гегель, Шопенгауэр, Ницше

**Источник финансирования:** исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 24-28-00627, <https://rscf.ru/project/24-28-00627/>

**Для цитирования:** Фаритов В.Т. Онтология музыки и кризис классической метафизики // Вестник Томского государственного университета. 2025. № 517. С. 94–99. doi: 10.17223/15617793/517/10

Original article  
doi: 10.17223/15617793/517/10

## Ontology of music and the crisis of classical metaphysics

Vyacheslav T. Faritov<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Samara State Technical University, Samara, Russian Federation, vfar@mail.ru

**Abstract.** The aim of this article is to substantiate the thesis that the philosophical understanding of music is not confined to the realm of aesthetics; rather, music, like other art forms, implicitly contains its own ontology. The primary research method employed is philosophical comparativism. Through a comparative analysis, the study demonstrates that philosophers who are creators of their own original systems, when turning to the art of music, inevitably encounter a certain resistance from the subject matter. Music reveals boundaries that prevent its full integration into any given ontological concept. The problem lies in the fact that music's inherent ontology cannot be entirely subsumed within pre-existing philosophical systems. This gives rise to a conflict between different, sometimes heterogeneous, ontologies: the ontology of the philosopher, the creator of their own system, and the implicit ontology of music itself. This conflict can also be detected at a paradigmatic level: the general ontological orientation of a particular epoch may run counter to the internal ontology of music. The author concludes that in every significant period in the history of philosophy, one can identify its specific ontological dominants and establish correlations between the ontological dominant of an era and the particular type of artistic creativity that corresponds to it most fully. According to the author, the ontological dominant of Antiquity is corporeality. The ontological dominant of Medieval philosophy is God as a transcendent first principle. Beginning with the Renaissance and further into the New Age, the dominant becomes human subjectivity. Correspondingly, in the sphere of artistic creativity, the ontological dominant of Antiquity is best answered by sculpture, while the dominant of Medieval philosophy is best embodied by the Gothic cathedral. The art most closely aligned, in its ontological implications, with the spirit of the New Age is painting. The study concludes that although the philosophical conceptualization of music has been undertaken by various thinkers throughout history, from the Pythagoreans to representatives of contemporary thought, the predominant tendency in most cases has been to inscribe music into one or another ready-made ontological system and paradigm. It is shown that in the philosophy of the New Age, the prevailing approach has been to conceptualize music within the dominant paradigm of subjectivity. This tendency finds its most complete embodiment in Hegel's aesthetics. Yet, even Schopenhauer's interpretation of music does not transcend the framework of European metaphysics. Nevertheless, in the musical philosophies of both Hegel and Schopenhauer, a certain residual element is discernible – one that is not integrated into their own systems and does not correspond to the ontological dominant of the New Age. The author concludes that explicating this unassimilated remainder is of fundamental importance for the task of developing an ontology of music.

**Keywords:** music, ontology, metaphysics, post-metaphysical ontology, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche

**Financial support:** The research was supported by the Russian Science Foundation, Project No. 24-28-00627, <https://rscf.ru/project/24-28-00627/>

**For citation:** Faritov, V.T. (2025) Ontology of music and the crisis of classical metaphysics. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 517. pp. 94–99. (In Russian). doi: 10.17223/15617793/517/10

Философское осмысление музыки не ограничивается сферой эстетики. Музыка, как и другие виды искусства, имплицитно содержит в себе собственную онтологию. Философы, являющиеся создателями своих оригинальных систем, при обращении к музыкальному искусству неизбежно будут наталкиваться на определенное сопротивление предмета, а именно: музыка будет обнаруживать границы, препятствующие ее интеграции в ту или иную онтологическую концепцию. Собственная онтология музыки не укладывается без остатка в готовые философские системы. Возникает ситуация конфликта различных, иногда гетерогенных онтологий: онтология философа, создателя собственной системы, и имплицитной онтологии самой музыки. Данный конфликт может обнаруживаться и на парадигмальном уровне: общая онтологическая направленность той или иной эпохи может идти вразрез с внутренней онтологией музыки. Предельно обобщая, в каждом значимом периоде истории философии можно выделить свои онтологические доминанты. И можно установить корреляции между онтологической доминантой эпохи и конкретным типом художественного творчества, в наибольшей степени этой доминанте отвечающей. Так, онтологической доминантой Античности была признана телесность [1]. Онтологической доминантой философии Средних веков выступает Бог как трансцендентное первоначало [2]. Начиная с эпохи Возрождения и затем в Новое время доминантой становится человеческая субъектность [3]. Соответственно, в сфере художественного творчества онтологической доминантой Античности в наибольшей степени отвечает скульптура, доминанте средневековой философии – готический собор. Искусство, по своим онтологическим импликациям наиболее близкое духу Нового времени, – живопись (указание на этот момент находим у Шпенглера, также у Фуко [4, 5]). Возникает вопрос: онтология какого типа в наибольшей степени адекватна музыке?

Философская концептуализация музыки осуществлялась в разное время различными мыслителями, начиная с пифагорейцев и заканчивая представителями современной мысли. Однако, как уже отмечалось выше, в большинстве случаев преобладает тенденция к вписыванию музыки в ту или иную готовую онтологическую систему и парадигму. Так, в философии Нового времени преобладает установка на осмысление музыки в рамках доминантой парадигмы субъектности. Наиболее полное воплощение данная тенденция получает в эстетике Гегеля. Но и истолкование музыки, предложенное Шопенгауэром, также не выходит за рамки европейской метафизики. Вместе с тем в философии музыки и Гегеля, и Шопенгауэра обнаруживается некий остаток, не интегрируемый в их собственные системы и не соответствующий онтологической доминанте эпохи Нового времени. Экспликация этого неассимилируемого остатка имеет принципиальное значение для задачи разработки онтологии музыки.

### **Музыка как диалектика субъективности: Г.В.Ф. Гегель**

В системе Гегеля музыке как романтическому искусству отводится роль определенного момента в диалектике внутреннего и внешнего, субъективного и объективного. Музыка, как живопись и поэзия, выступает выражением внутреннего, субъективного. По сравнению с живописью музыка есть шаг вперед в общем диалектическом движении идеи. Если живопись еще выражает внутреннее во внешнем, в некотором обладающем самостоятельным существованием объекте, то музыка уже осуществляет переход непосредственно в сферу внутреннего и субъективного. В этом, с другой стороны, ее ограниченность по сравнению с поэзией, представляющей следующую ступень в саморазвитии эстетической идеи. Музыка «все внутреннее как таковое и субъективное чувство представляется внутреннему миру не в наглядных образах, а в конфигурациях колеблющихся звучаний. Однако тем самым музыка перешла в другую крайность, к неизъясненной субъективной сосредоточенности, содержание которой опять-таки лишь символически выражалось в звуках» [6. С. 295]. Такая трактовка музыки позволяет Гегелю решить задачу, первоочередную для философа-систематика: вписать рассматриваемый феномен в собственную онтологическую систему, предельным выражением которой выступает его диалектическая логика. Одновременно Гегелю удается не выйти за пределы онтологической парадигмы европейской метафизики, для которой доминантой выступает онтологизированная субъектность. Поскольку субъект существует только в том или ином отношении к объекту, основной задачей онтологии субъектности становится разработка этого самого отношения. Гегель решает данную задачу в диалектическом ключе, где субъект и объект не фиксируются в своей оппозиции друг к другу, но включаются в диалектический процесс саморазвертывания абсолютной субъектности. Непосредственным предшественником Гегеля здесь выступает Фихте. Система Гегеля завершает разработку данной онтологической парадигмы, как это трактовал и сама Гегель в своих Лекциях по истории философии.

Однако для целей нашего исследования более значим другой аспект. В процессе философского осмысления музыки Гегель неизбежно сталкивается с теми моментами, которые не интегрируются без остатка в онтологическую парадигму субъектности. Уже непосредственный материал музыки – звук – выступает в качестве некоего парадоксального элемента, аномалии (в смысле Т. Куна), нарушающей принятые образцы и стандарты онтологической мысли эпохи Нового времени. Звук как таковой совсем не является диалектическим моментом, идеально вписывающимся в структуры диалектической логики (несмотря на универсальную всеядность последней). Звук есть *трансгрессивный* феномен, онтологическим принципом которого

выступает постулат «не быть тем, что он есть». Гегель сам указывает на этот характер звукового материала: «...звук представляет собой нечто внешнее, которое в своем возникновении уничтожается самим своим существованием и исчезает в самом себе» [6. С. 238]. Чтобы вписать этот парадоксальный объект, бытие которого состоит в самоуничтожении, в философскую парадигму Нового времени, Гегелю приходится локализовать музыкальное искусство в сфере внутреннего. Содержанием музыки является «в самом себе субъективное начало, и выражение не создает ему пространственно *пребывающей* объективности, а своим неудержимым свободным исчезновением показывает, что оно является сообщением, не обладая само по себе устойчивостью, сохраняется лишь во внутреннем и субъективном мире и должно существовать только для субъективного внутреннего мира» [6. С. 239]. В целом такая трактовка музыки, как выражение сугубо внутреннего, душевного, является достаточно избитой и малооригинальной, в каком-то смысле даже дилетантской. Философ и сам признается, что в отношении музыкального искусства ему «недоставало чужих исследований, которые можно было бы использовать, а также более близкого знакомства с ним» [6. С. 412]. Для Гегеля музыка не была тем же, чем она была, например, для Ницше. И дело здесь не только и не столько в различие вкусов и в личных предпочтениях. Как будет показано далее, речь идет именно о различиях онтологических парадигм. Музыка не близка Гегелю как раз по причине того, что в своем существе она ускользает от онтологических схем философии Нового времени. Ницше, напротив, выступает в качестве мыслителя кризисного периода европейской метафизики и именно в музыке находит идеи, соответствующие принципиально иному пониманию бытия.

Тем не менее, несмотря на некоторый дилетантизм и отстраненность от предмета, Гегелю удалось выявить моменты, характерные для онтологии музыки. Несоответствие этих моментов общей направленности гегелевской философии послужило поводом для в целом негативной оценки музыки как лишь промежуточной ступени в системе романтических искусств. Трансгрессивный характер музыки подмечен Гегелем достаточно точно: «...звук не застывает в пространственные фигуры и не сохраняет устойчивости в качестве вне- и рядоположенности, а принадлежит идеальной, духовной сфере *времени* и поэтому в нем нет различия между простым внутренним содержанием и конкретным телесным обликом и явлением» [6. С. 249]. Гегель, оставаясь в целом на почве нововременной философии, в сфере музыки обнаруживает то, что принципиально выходит за пределы данной парадигмы. Отсутствие различия между внутренним и внешним, между сущностью и явлением – все это означает нейтрализацию фундаментальных оппозиций европейской метафизики. Музыка как трансгрессивный феномен не укладывается в эти оппозиции, но осуществляет их трансгрессию [7]. Как таковая музыка не метафизична и не диалектична. Лежащая в основе музыки онтология опрокидывает категории сущности и явления, внутреннего и внешнего, субъективного и объективного, идеального и материального. Гегель не мог не заметить

этот трансгрессивный характер музыкального искусства. Но он также не мог придать трансгрессии собственную онтологическую значимость, поскольку для этого требовалось бы выйти за пределы той онтологической модели, которую разрабатывал он сам. В философии Гегеля трансгрессия представлена только в качестве момента, подчиненного диалектической тотальности [8]. По этой причине, сталкиваясь в музыке с трансгрессией, Гегель движется в направлении интеграции данного парадоксального элемента в онтологическую парадигму субъектности.

Так, с одной стороны, Гегель отмечает, что содержание музыки не может быть сведено к запоминающимся мелодиям: «Смысл музыкальной темы, выражаемый ею, быстро исчерпывается» [6. С. 243]. В музыке значимостью обладает не сама тема, но представленная в разработке трансгрессия темы: «...в музыкальном произведении содержание можно раскрыть в его более определенных отношениях, противоположностях, конфликтах, переходах, осложнениях и разрешениях посредством того, как разворачивается тема, как к ней присоединяется другая, так что обе движутся теперь в их смене или переплетении, изменяются, в одном месте замирают, в другом вновь появляются, здесь кажутся побежденными, там снова побеждают» [6. С. 243–244]. Здесь рассуждения Гегеля о музыке движутся в плоскости, имманентной самому предмету. Музыка здесь представлена как не знающий остановки гераклитовский поток, содержанием которого является не ведающая примирения борьба противоположностей. Моменты тождества и единства здесь не получают онтологического приоритета над становлением: «Но и в этом случае единство не становится посредством такой разработки глубже и сосредоточеннее, как в скульптуре и живописи, а скорее представляет собой разворачивание, разветвление, удаление и возвращение (*eine Ausweitung, Verbreitung, ein Auseinandergehen, eine Entfernung und Zurückführung*)» [6. С. 244].

Однако, с другой стороны, выявив трансгрессивный характер музыкального искусства, Гегель отказывается сделать еще один шаг и признать это движение разворачивания, разветвления, удаления и возвращения в качестве самостоятельной модели бытия. Шаг в этом направлении будет сделан уже не Гегелем, но Ницше, который будет мыслить бытие как вечное возвращение. Гегель же прикладывает все усилия, чтобы подчинить это трансгрессивное движение единству субъектности: «...различные отрезки времени связываются в такое единство, в котором “я” обнаруживает для себя свое тождество с собою» [6. С. 258]. Тождество и единство субъекта полагаются здесь в качестве онтологического фокуса, собирающего в одну точку сложное и разнонаправленное движение музыкальной темы: «...“я” благодаря такту должно вернуться к себе во множестве звуков и их длительности, воспринимая в них одно и то же тождество, являющееся самим “я”» [6. С. 259]. Различие подчиняется тождеству, носителем которого выступает онтологизированный субъект. Здесь уже становится возможным свести музыку к выражению духовного как внутреннего мира субъекта: «...музыка должна одухотворить звук и превратить его

в звучание внутреннего субъективного мира» [6. С. 254]. Гегель достигает конечной цели своего философского осмысления музыки: музыкальное искусство получает значение выражения внутренней жизни. Одновременно становится возможным обосновать ограниченность музыки как сосредоточенного исключительно на моменте внутреннего.

### Музыка как метафизика воли: А. Шопенгауэр

Философия Шопенгауэра укоренена в онтологической парадигме Нового времени не в меньшей степени, чем философия Гегеля. В некоторых аспектах Шопенгауэра даже следует признать более типичным представителем европейской метафизики, чем Гегеля. Последний благодаря своей диалектике текучих понятий ближе подходит к границам метафизического типа философствования. У Шопенгауэра базовые оппозиции европейской метафизики полностью сохраняются: его онтология целиком строится на кантовской дихотомии вещи в себе и явления. Гегель, напротив, стремится выйти за пределы этой дихотомии. Что касается иррационализма, то у Шопенгауэра он весьма относителен: утверждая в качестве метафизического первоначала иррациональную волю, философ вместе с тем в эстетике и этике отдает однозначный приоритет интеллекту, способному возвыситься над волей и от нее освободиться.

Отсюда трактовка музыки у Шопенгауэра носит сугубо метафизический характер. Если у Гегеля музыка служит выражением внутренней жизни субъекта, то для Шопенгауэра музыка представляет собой репрезентацию воли, т.е., по сути, кантовской вещи в себе. Музыка, таким образом, есть явление трансцендентного. Однако, в отличие от Гегеля, в системе Шопенгауэра музыке отдается явный онтологический приоритет по сравнению с другими видами искусства. Основной тезис здесь таков: «Музыка, в противоположность всем другим искусствам, изображает не идеи, или ступени объективации воли, но *саму волю*» [9. С. 574].

Здесь речь идет не о личных предпочтениях философа – дело вовсе не в том, что Шопенгауэру музыка нравилась больше, чем Гегелю. В самой музыке есть нечто, что позволяет трактовать это искусство как более метафизическое, как в наибольшей степени приближенное к первооснове бытия. Из всех искусств музыка оказывается в наибольшей степени удаленной от чувственно воспринимаемого, имманентного мира объектов. Чувственно воспринимаемые предметы существуют во времени и пространстве. Музыка исключает пространственное измерение: «...восприятие музыки... совершается единственно во времени и посредством его, при полном исключении пространства» [10. С. 353]. Элиминация пространства означает и наибольшую степень отдаленности от всех предметов видимого мира. Из двух форм чувственного восприятия в музыке остается только одно – время. Гегель на этом же основании делал вывод о причастности музыки исключительно к сфере внутреннего. Шопенгауэр делает вывод о непосредственной соотнесенности музыки со сферой трансцендентного. Музыка как бы одной ногой

стоит в потустороннем. Отсюда сугубо и преимущественно метафизический характер данного вида искусства. Музыка есть сама метафизика, представленная не в понятиях, а в звуках: «...музыка тем отличается от всех других искусств, что она не отпечаток явления, или адекватной объективности воли, а непосредственный отпечаток самой воли, и, таким образом, для всего физического в мире показывает метафизическое, для всех явлений – вещь в себе» [10. С. 349].

Результатом шопенгауэровских эстетических размышлений становится удвоение имманентного мира. А именно: помимо собственно феноменального мира, мира явлений, существует еще и мир музыки, который представляет собой как бы параллельную вселенную. Метафизическая воля репрезентируется как посредством чувственно воспринимаемого мира, так и посредством музыки. Отсюда – «мир можно назвать как воплощенной музыкой, так и воплощенной волей» [10. С. 349]. С метафизической точки зрения музыка даже обладает преимуществом по сравнению как с миром вещей, так и с чисто интеллектуальной областью рассудочных понятий. Для выражения этой мысли Шопенгауэр обращается к категориальному аппарату схоластики: «...понятия – *universalia post rem*, музыка дает *universalia ante rem*, а действительность – *universalia in re*» [10. С. 349].

Пожалуй, Шопенгауэр делает наиболее решительный шаг в решении проблемы отношения музыки и философии. Поскольку из всех искусств только музыка находится в таком же отношении к трансцендентному, как и сам мир, философия музыки есть сама философия. Погружаясь в метафизические размышления о музыке, мы занимаемся ни региональной онтологией, ни эстетикой как частным разделом философии, но – самой философией как таковой. Поскольку музыка есть непосредственная репрезентация самого трансцендентного, как и сам мир, метафизическое осмысление музыки в понятиях становится равнозначным метафизическому осмыслению самого мира в понятиях. И тем и другим путем мы приходим к одному и тому же трансцендентному. Философия музыки была бы ни чем иным, как самой философией: «...если бы удалось найти совершенно правильное, полное и простирающееся до мельчайших деталей объяснение музыки, т.е. если бы удалось обстоятельно воспроизвести в понятиях, что она собой выражает, то это вместе с тем оказалось бы достаточным воспроизведением и объяснением самого мира в понятиях, т.е. было бы истинной философией» [10. С. 351].

Сослагательное наклонение в приведенном фрагменте свидетельствует о том, что сам Шопенгауэр реализовать данную возможность не планирует. Шопенгауэр занимался преимущественно метафизикой самого мира, метафизике музыки уделил в своих трудах не так уж много внимания. Философия музыки как вариант истинной философии остается возможностью и задачей.

Здесь следует поставить вопрос, подошел ли Шопенгауэр в своей метафизике ближе к онтологической структуре самой музыки, нежели Гегель в своей диалектике? На этот вопрос следует дать отрицательный ответ. Несмотря на то что Шопенгауэр отдает музыке

явный приоритет в сфере метафизики, в целом он идет по тому же пути, что и Гегель. А именно: отправным пунктом для него также служит не сама музыка, но его собственная философская система. Шопенгауэр, как и Гегель, решает ту же самую задачу вписывания конкретного предмета в общую конструкцию своей метафизики. Как и в случае с Гегелем, к трансгрессивному характеру музыки Шопенгауэр подходит лишь в тех отдельных моментах, когда от метафизических рассуждений он обращается к самой музыкальной ткани, к звукам и мелодии. Тут Шопенгауэр – точь-в-точь, как и Гегель в аналогичных ситуациях, – отмечает, что мелодия представляет собой не самотождественный объект, но перманентный переход, уклонение от себя и бытие-вне-себя. Иными словами, музыка как таковая есть трансгрессивный феномен по существу: «...сущность мелодии есть постоянное отклонение от тоники, переход тысячами путей (das Wesen der Melodie ein stetes Abweichen, Abirren vom Grundton, auf tausend Wegen), не только к гармоническим ступеням, но и к другим тонам, – к диссонансирующей септимере и к ступеням, образующим чрезмерные интервалы, причем в конце концов всегда следует возвращение к тонике» [10. С. 345].

В основе своей музыка есть переход тысячами путей. И – в конце концов – всегда следует возвращение. В этих формулировках уже предвосхищается переход к постметафизической философии, переход от Шопенгауэра к Ницше. В отличие как от Шопенгауэра, так и от Гегеля, Ницше будет писать не философию музыки, но философию *из* самой музыки.

#### Рождение постметафизической философии из духа музыки: Ф. Ницше

Шопенгауэр еще раз обращается к характеристике мелодии во втором томе «Мира как воли и представления»: «...гармонический элемент ее опирается на основной тон, как ритмический – на тактовый размер, и заключается он в отклонении от этого тона и блуждании через все шкалы, пока, длинным ли, коротким ли обходным путем, он не достигнет какой-нибудь гармонической ступени – обычно доминанты или субдоминанты, которая дает ему неполное успокоение; а затем начинается, такой же длинной дорогой, его возвращение к основному тону, и, достигнув его, он обретает полное успокоение» [9. С. 583].

Описанное Шопенгауэром отклонение и блуждание основного тона по тысячам путей (auf tausend Wegen), через все шкалы, и возвращение к основному тону – впоследствии получит свою онтологическую разработку в учении Ницше о вечном возвращении. Считается, что идею вечного возвращения Ницше позаимствовал из древнегреческой философии. Однако более тщательные исследования указывают на несоизмеримость античного и ницшевского понимания вечного возвращения [11]. Кроме того, трактовка вечного возвращения как только повторения одного и того же является слишком упрощенной.

Вечное возвращение предполагает не только повторение, но и повторение через саморазличение, через отклонение и блуждание – *переход через тысячи душ*: «Нужно хотеть исчезнуть, чтобы снова возникнуть – перейти из одного дня в другой. *Превращение* через тысячи душ – вот что должно быть твоей жизнью, твоей судьбой. И в конце концов – снова пожелать пройти все это» [12. С. 181]. В оригинале: «Man muß vergehen wollen, um wieder entstehen zu können – von einem Tage zum anderen. Verwandlung durch hundert Seelen – das sei dein Leben, dein Schicksal. Und dann zuletzt: diese ganze Reihe noch einmal wollen!» [13]. Тысячи путей, по которым осуществляется переход основного тона в музыке с последующим возвращением у Ницше переосмысливается в превращение через тысячи душ (Verwandlung durch hundert Seelen). И возвращению подлежит именно *весь этот ряд*: «diese ganze Reihe noch einmal wollen».

Так из духа музыки рождается не греческая трагедия, но ницшевское учение о вечном возвращении, знаменующее кризис европейской метафизики и начало постметафизической философии. Идея вечного возвращения уже предполагает понимание бытия как чистого становления – в противовес европейской метафизике, для которой бытие сводится в конечном счете к тождеству абсолютного субъекта.

Будет ли этот субъект мыслиться как абсолютный дух, высший разум или же иррациональная воля – это уже частные варианты общей онтологической парадигмы. Ницше в своей онтологии отходит как от телесно-скульптурного понимания бытия в Античности, так и от перспективно-живописного понимания бытия в Новое время (которому остается верен не только Гегель, но и Шопенгауэр). В учении о вечном возвращении осуществляется переход к ритмически-музыкальному осмыслению бытия. Такая онтология уже выходит за пределы новоевропейской парадигмы.

Поначалу молодой Ницше еще следует за шопенгауэровской трактовкой музыки как метафизической репрезентации воли [14].

Однако уже вскоре философ подвергнет деструкции сам принцип репрезентативной значимости музыки: «Сама по себе никакая музыка не глубока и не исполнена значения, она не говорит о “воле”, о “вещи в себе”; это интеллект мог вообразить лишь в эпоху, которая завоевала для музыкальной символики всю область внутренней жизни» [15. С. 160]. («An sich ist keine Musik tief und bedeutungsvoll, sie spricht nicht vom «Willen», vom «Dinge an sich»; «das konnte der Intellect erst in einem Zeitalter wännen, welches den ganzen Umfang des inneren Lebens für die musicalische Symbolik erobert hatte».) Здесь музыка радикальным образом выводится за пределы парадигмы значимости (Bedeutsamkeit): Ницше постулирует отказ от поисков глубинного, метафизического смысла музыки, будь то воля или вещь в себе. Тем самым освобождается пространство для постметафизической онтологии музыки. И для постметафизической философии в целом [16].

#### Список источников

1. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М. : Академический проект, 2021. 755 с.

2. Жильсон Э. Дух средневековой философии. М. : Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2021. 560 с.
3. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М. : Академический проект, 2021. 646 с.
4. Шпенглер О. Закат Европы. Минск : Харвест; Москва : АСТ, 2000. 1376 с.
5. Фуко М. Слова и вещи. СПб. : А-сэд, 1994. 408 с.
6. Гегель Г.В.Ф. Эстетика : в 2 т. Т. II. СПб. : Наука, 2007. 604 с.
7. Фаритов В.Т. Трансгрессия и трансценденция в музыке. Онтологический анализ // Вестник Томского государственного университета. 2013. № 370. С. 52–55.
8. Фаритов В.Т. Онтология трансгрессии: Г.В.Ф. Гегель и Ф. Ницше у истоков новой философской парадигмы (из истории метафизических учений). СПб. : Алетейя. 2017. 442 с.
9. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Минск : Попурри, 1998. Т. 2. 832 с.
10. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Минск : Попурри, 1998. Т. 1. 688 с.
11. Бакусев В.М. «Вечное возвращение» и античность // Левит К. Ницшевская философия вечного возвращения того же. М. : Культурная революция, 2016. С. 295–335.
12. Ницше Ф. Полное собрание сочинений : в 13 т. Т. 10: Черновики и наброски 1882–1884 гг. М. : Культурная революция, 2010. 640 с.
13. Nietzsche F. Posthumous Fragments [5 = Z I 2a. Mр XV 3a. November 1882 – Februar 1883] // Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe / Nietzsche Source. URL: <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1882,5>
14. Ницше Ф. Полное собрание сочинений : в 13 т. Т. 1/1: Рождение трагедии. Из наследия 1869-1873 годов. М. : Культурная революция, 2012. 416 с.
15. Ницше Ф. Полное собрание сочинений : в 13 т. Т. 2: Человеческое, слишком человеческое. М. : Культурная революция, 2011. 672 с.
16. Малкина С.М. Постметафизические конфигурации онтологии. Саратов : Изд-во Саратовс. ун-та, 2015. 268 с.

### References

1. Losev, A.F. (2021) *Ocherki antichnogo simvolizma i mifologii* [Essays on Ancient Symbolism and Mythology]. Moscow: Akademicheskiiy proekt.
2. Gilson, É. (2021) *Dukh srednevekovoy filosofii* [The Spirit of Medieval Philosophy]. Translated from French. Moscow: Institut filosofii, teologii i istorii sv. Fomy.
3. Losev, A.F. (2021) *Estetika Vozrozhdeniya* [Aesthetics of the Renaissance]. Moscow: Akademicheskiiy proekt.
4. Spengler, O. (2000) *Zakat Evropy* [The Decline of the West]. Minsk: Kharvest; Moscow: AST.
5. Foucault, M. (1994) *Slova i veshchi* [The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences]. Translated from French. Saint Petersburg: A-cad.
6. Hegel, G.W.F. (2007) *Estetika* [Aesthetics]. Vol. II. Translated from German. Saint Petersburg: Nauka.
7. Faritov, V.T. (2013) Transgression and transcendence in music. Ontological analysis. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 370. pp. 52–55. (In Russian).
8. Faritov, V.T. (2017) *Ontologiya transgressii: G.V.F. Gegel' i F. Nitsche u istokov novoy filosofskoy paradigmy (iz istorii metafizicheskikh ucheniy)* [Ontology of Transgression: G. W. F. Hegel and F. Nietzsche at the Origins of a New Philosophical Paradigm (From the History of Metaphysical Teachings)]. Saint Petersburg: Aleteyya.
9. Schopenhauer, A. (1998) *Mir kak volya i predstavlenie* [The World as Will and Representation]. Vol. 2. Translated from German. Minsk: Popurri.
10. Schopenhauer, A. (1998) *Mir kak volya i predstavlenie* [The World as Will and Representation]. Vol. 1. Translated from German. Minsk: Popurri.
11. Bakusev, V.M. (2016) "Vechnoe vozvrashchenie" i antichnost' ["The Eternal Return" and classical antiquity]. In: Levit, K. *Nitshevskaya filosofiya vechnogo vozvrashcheniya togo zhe* [Nietzsche's Philosophy of the Eternal Return of the Same]. Moscow: Kul'turnaya revolyutsiya. pp. 295–335.
12. Nietzsche, F. (2010) *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete Works]. Vol. 10. Translated from German. Moscow: Kul'turnaya revolyutsiya.
13. Nietzsche, F. (n.d.) Posthumous Fragments [5 = Z I 2a. Mр XV 3a. November 1882 – Februar 1883]. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe / Nietzsche Source*. [Online] Available from: <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1882,5>.
14. Nietzsche, F. (2012) *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete Works]. Vol. 1/1. Moscow: Kul'turnaya revolyutsiya.
15. Nietzsche, F. (2011) *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete Works]. Vol. 2. Moscow: Kul'turnaya revolyutsiya.
16. Malkina, S.M. (2015) *Postmetafizicheskie konfiguratsii ontologii* [Post-Metaphysical Configurations of Ontology]. Saratov: Saratov State University.

### Информация об авторе:

**Фаритов В.Т.** – д-р филос. наук, профессор кафедры «Философия и социально-гуманитарные науки» Самарского государственного технического университета (Самара, Россия). E-mail: vfar@mail.ru

*Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.*

### Information about the author:

**V.T. Faritov**, Dr. Sci. (Philosophy), professor, Samara State Technical University (Samara, Russian Federation). E-mail: vfar@mail.ru

*The author declares no conflicts of interests.*

*Статья поступила в редакцию 06.02.2025;  
одобрена после рецензирования 29.06.2025; принята к публикации 29.08.2025.*

*The article was submitted 06.02.2025;  
approved after reviewing 29.06.2025; accepted for publication 29.08.2025.*