

## ОСНОВЫ КЛАССИЧЕСКОЙ ГАРМОНИИ В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЗЗРЕНИЯ XVIII ВЕКА

Учение о гармонии относится к числу наиболее значимых отраслей современного музыкознания. Разработка этого учения берёт начало в эпоху античности, прежде всего, у пифагорейцев, которые обнаружили, что в основании музыкального благозвучия и совершенного Космического мироустройства лежат одни и те же числовые пропорции. Закономерности музыкальной гармонии в преддверии Нового времени исследовал Дж. Царлино, но ключевой фигурой для новоевропейской музыкальной науки стал Ж. Ф. Рамо, благодаря которому многообразие случайных звуко сочетаний, возникающих в условиях полифонической фактуры, было сведено к небольшому числу унифицированных созвучий – аккордов. «Рамо впервые создал обобщённую систему строения аккордов, указав на наличие их разновидностей по обращениям» [5, с. 188].

Это было время стабилизации гармонической вертикали, которая обрела статус самостоятельного фактора, имеющего собственные законы. Теория Рамо, именуемая ныне учением об обращении аккордов, явилась следствием реальных изменений в практике создания и исполнения музыкальных произведений и стала действенным стимулом к последующей эволюции музыки нового гомофонного типа. В дальнейшем знания о музыкальной гармонии существенно обогатились благодаря работам зарубежных и отечественных исследователей. Однако, при всей детальной разработанности учения о гармонии, её взаимосвязь с мировоззренческими новациями рассматриваемого времени осознана недостаточно: законы гармонии принято понимать, главным образом, в узкопрофессиональном аспекте, как специфическую отрасль музыкальной грамматики, то есть изолированно от общего умонастроения конкретной эпохи.

В этой связи представляется целесообразным вновь обратиться к такому знакомому элементу музыкальной теории и практики, каким является классическое трезвучие. За последним музыкознание закрепило сугубо «технологиче-

ский» статус, что препятствует поиску связей трезвучия с какими-либо идеями и мыслями, выходящими за рамки теории музыки. Между тем, фундаментальная роль, выполняемая трезвучием в музыкальном искусстве, позволяет предположить существование некоей скрытой идеи, носителем которой оно (трезвучие), по видимому, является. Важно обнаружить связь классического трезвучия с мировоззренческими установками эпохи, показать, что за мнимой простотой этой гармонической структуры скрываются высокие общезначимые идеи. Вот почему необходимо рассмотреть основы классической гармонии в их соотнесённости с предшествующими нормами организации музыкальной вертикали, а также в их сопряжённости с представлениями о мироустройстве, которые преобладали в общественном сознании XVIII века.

Трезвучие, как известно, есть основополагающий элемент учения о гармонии; оно составляет основу мажоро-минорной ладовой системы, на которую опирается новоевропейское музыкальное мышление вплоть до настоящего времени. Вопреки всем попыткам представителей музыкального модернизма разрушить «устаревший» мажор-минор, слух с неизменным удовлетворением воспринимает ладово организованные звучания и всячески противится попыткам установить господство 12-тоновости и атональности. По-видимому, «живучесть» мажоро-минора (и, соответственно, трезвучия) имеет под собой глубокие основания, к числу которых относятся, прежде всего, физиология и психология человека, определяющие его эмоциональные реакции на восприятие различных созвучий.

Структура трезвучия складывается из двух терций (несовершенных консонансов); крайние звуки при этом образуют интервал квинты, то есть совершенный консонанс. Такое сочетание (в отличие от увеличенного и уменьшённого трезвучий) характеризуется, прежде всего, благозвучием: его восприятие всегда вызывает у человека положительную эмоциональную реакцию, исключая ощущение слухового

дискомфорта. Однако известно, что терция, лежащая в основании трезвучия, обрела официальный статус консонанса только в преддверии Нового времени: на протяжении многих веков музыкальная теория отдавала предпочтение исключительно совершенным консонансам – октаве, квинте, кварте. Этот исторический факт закономерно вызывает недоумение, ведь слух человека всегда положительно реагирует на звучание терции. По-видимому, объяснение нужно искать не в сфере физиологии и психологии, а в области мировоззрения, которое всегда диктовало искусству как творческие цели, так и средства их достижения.

Приоритетное положение совершенных консонансов в музыке Средневековья и Возрождения не было случайным: они служили наиболее действенным средством создания музыкального образа небесного мира, звуковое совершенство которого противостояло несовершенству мира земного. Совершенный консонанс – не характерное для природы абсолютное благозвучие: в реальной действительности подобные созвучия практически отсутствуют (и в единовременном, и в последовательном звучании). Действительно, слух человека воспринимает звучание октавы, квинты, кварты как нечто неестественное, сверхприродное. Во многом это связано со значительным расстоянием между звуками, образующими такие консонансы; не случайно для характеристики их звучания используются термины «пустое», «жёсткое», «холодное» и др. «Квартовые и квинтовые интервалы не создают полного гармонического ощущения, оставляя впечатление пустоты» [5, с. 16]. Это качество отличает совершенные консонансы от терцовых и секундовых созвучий, которые преобладают в живом народном музицировании.

Специфика звучания совершенных консонансов имеет две стороны. Во-первых, как отмечалось выше, они звучат «пусто». Расстояние между звуками столь значительно, что слух ожидает его заполнения, отсюда – ощущение невесомости, нематериальности. У октавных и квинтовых созвучий словно бы отсутствует объём; это вызывает яркие ассоциации с плоскостными, почти бесплотными образами средневековых икон. Во-вторых, здесь отсутствует какая-либо эмоциональная окрашенность, что опять-таки выводит сознание слушателя за пределы реалий человеческой жизни. Совершенные консонансы, звучащие «отстранённо», «холодно», используются для воссоздания музыки Космоса или более отдалённых – сверхреальных – миров.

При этом следует учитывать, что связь совершенных консонансов с высшими реалиями

имеет не только ассоциативный (субъективный), но и абсолютный, объективный характер. Последнее было доказано ещё пифагорейцами: выясняя зависимость высоты звука от длины звучащей струны с помощью монохорда, они дали музыкальной гармонии математическое обоснование. Научные эксперименты с монохордом показали, что совершенные консонансы имеют в своей основе пропорции простых чисел. Для чистой октавы необходимо делить струну в пропорции 1:2, для чистой квинты – 2:3, для кварты – 3:4. По-видимому, это открытие произвело достаточно сильное впечатление: названным числам пифагорейцы дали имя Божественной Тетрактис (т. е. Четвёрки), закрепив за ней функцию творения Вселенной.

Впоследствии совершенство рассматриваемых созвучий получило естественнонаучное подтверждение. Благодаря интенсивному развитию экспериментальной науки в XVII веке было открыто существование обертонов – естественных призвуков, образующихся за счёт колебания различных участков струны (или другого звучащего тела). Оказалось, что первыми из этих призвуков являются именно октава и квинта. Следовательно, совершенные консонансы не есть искусственный результат рациональной деятельности человека; они являются наиболее значимыми и доступными для слухового восприятия составляющими естественной структуры звука. «Лишь после многовекового художественного опыта уже вполне оформившееся гармоническое мышление получило новое освещение в музыкальной науке: обнаружилось, что деление струны, бывшее предметом исследования учёных с древнейших времен и достигавшееся искусственным путём (на монохорде), образуется при колебании само собой, порождая “гармонию”...» [5, с. 38–39].

Примечательно, что сфера совершенных консонансов в структуре обертонового ряда ограничена 4-м призвуком, то есть реальная акустическая природа звука соответствует мистическому числовому символизму пифагорейцев (у которых кварта требует отношения 3:4). Данное совпадение свидетельствует о единстве высших (математических) и естественных (лежащих в основании природы звука) закономерностей, а также о способности человеческого разума познавать эти закономерности и использовать их в практической и творческой деятельности. Тот факт, что сакральная математика античности, новоевропейские естественнонаучные эксперименты и реальный опыт практического музицирования достигли идентичных результатов, стал убедительным свидетельством высшей разумности мироустройства

и укрепил веру в наличие единых, Богом данных законов, равно действительных для всех уровней природного и человеческого бытия.

Это полностью отвечало главенствующему умонастроению рассматриваемой эпохи, когда в основу миропонимания была положена вера в высшую разумность мироустройства, в возможность достичь всеобщего счастья и благоденствия через познание законов Высшего Разума. Постичь упомянутые законы, сообразовать с ними свою жизнь и привести мир к состоянию высшей гармонии, – такую задачу решали естествоиспытатели, учёные, философы Просвещения. «Они воспринимали свой интеллектуальный прорыв прежде всего как вклад в священную миссию науки. Их научные открытия несли духовную победу, ибо прозревали божественную архитектуру мира и истинный космический порядок» [4, с. 253]. Аналогичную цель преследовали и представители классицизма, средствами искусства конструируя модели совершенного, разумно организованного мира, в рамках которого высшие, божественные закономерности совпадают с естественными законами природы. Создавая художественные образы идеального мира, классицизм алгеброй поверял гармонию, то есть опирался на разум, сближающий человека с Богом: «...подражание природе рассматривалось не как самоцель, а как священная сверхзадача искусства, состоящая не в простом копировании действительности, а в соответствии творческих проявлений высшим законам естественного бытия – законам столь же духовным, сколь органическим», – отмечает Л. Кириллина [1, с. 35]. Если в условиях повышенного эмоционального тона барочного искусства небесное и земное, божественное и человеческое начала находились в состоянии дисгармонии, то в искусстве классицизма эти две противоположные стороны мироздания уравнивали друг друга, составили нерасторжимое гармоничное единство как различные способы самореализации Разумного Божественного Первоначала.

Стремление воссоздавать звуковые образы реальности воплощалось в сфере музыки различными путями. Одним из таких путей стало кардинальное изменение статуса терцовых созвучий. Основу гармонии классицизма составили трёх- и четырёхзвучные аккорды, построенные по терцовому принципу, а музыкальная теория включила терцию в число официально признанных консонансов: «...не только кварты и квинты, но и терции приобрели права консонирующих норм настройки» [5, с. 37]. Это мотивировалось музыкально-«технологическими» и мировоззренческими предпосылками: включение терции в число общепризнанных кон-

сонансов явилось следствием научных и творческих задач, которые на заре Нового времени влекли человечество к познанию и освоению природы – в том числе, средствами искусства. Так, музыка успешно решала названную задачу во многом благодаря терцовому строению аккордов, образующих гармоническую вертикаль. Данное утверждение относится не только к мажорному и минорному трезвучиям, но и ко всему многообразию консонирующих и диссонансирующих, устойчивых и неустойчивых аккордов, основой которых служила терция.

В отличие от совершенных консонансов, на протяжении многих столетий призванных воссоздавать совершенство небесного мира, терция как несовершенный консонанс стала звуковым символом несовершенства мира земного. Использование терцовых созвучий позволило заполнить «пустоту», преодолеть «невесомость» октавы и квинты, сообщить классическим аккордам такие качества, как тяжесть, весомость, объёмность, тем самым «удостоверив» материальность музыкального образа. «Аккорд, как звуковой комплекс, уже приобретает характер “гармонического тела”, обладающего объёмом, формой и весомостью» [5, с. 53]. Преобладание таких аккордов в музыке классического стиля соответствовало изменениям, произошедшим в сфере изобразительного искусства, где объёмные, подчеркнута телесные персонажи новоевропейских живописцев вытеснили бесплотные, невесомые образы Средневековья.

Есть и другое общеизвестное обстоятельство, позволяющее считать терцию своеобразной «визитной карточкой» новоевропейской гармонии: в отличие от октавы, квинты и кварты, несовершенные консонансы (терция и её обращение – секста) имеют по две разновидности, каждая из которых обладает специфической эмоциональной окрашенностью. При этом большая и малая терции воспринимаются слухом как единство противоположных начал – мужества и женственности, активности и пассивности, радости и печали. Преобладание больших или малых терций определяет характер эмоционального содержания музыки, а эмоции относятся исключительно к сфере человеческого существования. Вот почему сообщаемое этими созвучиями качество эмоциональной «определённости» является важным свидетельством жизненности, человечности образов новоевропейской музыки.

Включение терции в число официально признанных консонансов означало вовлечение человека с его эмоциями, чувствами, страстями, аффектами в сферу музыкального искусства. Тем самым музыка в XVIII столетии окон-

чательно «спустилась» с небес на землю, и её главными темами стали природа и человек. Терцовые созвучия позволяли музыкантам воссоздавать не только совершенство небесного мира или звуковое многообразие природы, но, главным образом, – динамику человеческой внешней и внутренней жизни. «Как классика, так и классицизм XVIII века – это искусство *о человеке и для человека*» [1, с. 38]. Следовательно, новые творческие устремления обусловили приоритетное положение несовершенного консонанса – терции – и аккордов, имеющих терцовое строение. Терция стала структурным основанием трезвучия – наиболее специфического и наиболее значимого элемента классической гармонии. Его высокий статус подтверждается как естественными, так и мистическими аргументами – структурой обертонового ряда и положениями древнего числового символизма.

В структуре обертонового ряда область совершенных консонансов, как отмечалось выше, охватывает первые четыре обертона. Большая и малая терции образуются благодаря 5-му и 6-му призвукам соответственно, в результате чего формируется мажорное трезвучие. Заметим, что последнее использовалось в музыкально-творческой практике задолго до открытия обертонового ряда. Иными словами, структура вошедшего в музыкальный обиход трезвучия с открытием обертонов получила естественнонаучное обоснование. Совершенство структуры трезвучия стало одним из свидетельств высшей разумности мироустройства и способствовало укреплению веры в Божественный Высший Разум: «...альфа и омега классической музыки – это, бесспорно, мажорное трезвучие, заключённое в натуральном звукоряде и обладающее, в силу своего природно-божественного происхождения, высшей эстетической и этической ценностью», – указывает Л. Кириллина [2, с. 17]. «Природно-божественное происхождение» трезвучия подтверждается и древним числовым символизмом. Тот факт, что терции образуются 5-м и 6-м обертонами, удивительным образом совпадает с результатами акустических опытов пифагорейцев, согласно которым большая терция требует отношения 4:5, малая – 5:6. Таким образом, и обертоновый ряд, и математические пропорции закрепляют за терциями числа 5 и 6, что выводит символический числовой ряд за рамки Божественной Тетраксис в сферу бытия природы и человека. Согласно учению пифагорейцев, первым числовым символом материальности является 4 – число природы (4 первоэлемента, стороны света, времени года и т. д.). Аналогич-

ным образом трактует данное число и Платон. В его сакральной геометрии исходным «кирпичиком» материальности является тетраэдр – простейшая объёмная геометрическая фигура, то есть первое тело, имеющее в своей основе 4 точки (3 точек для построения объёмной фигуры недостаточно). «Тетраэдр представляет собой общую концепцию системы миротворения. Эта фигура получается при эманации и взаимодействии четырёх точек» [3, с. 73].

Что же касается последующих чисел, то 5 и 6 обнаруживают символическую сопряжённость со сферой бытия человека. Пятиконечная звезда или пентаграмма – защитный знак, на протяжении многих веков использовавшийся мистиками всего мира: «Равносторонняя звезда представляет микрокосм, пять оконечностей человеческого тела...» [3, с. 604]. Число 6, в свою очередь, знаменует единство двух треугольников с разнонаправленными вершинами, шестиконечную звезду – гексаграмму, которую называют звездой Давида или печатью царя Соломона. Гексаграмма (как и пентаграмма) относится к сфере общечеловеческих символов; она обозначает гармонию, единство и равновесие двух противоположных начал – высокого и низкого, божественного и земного, мужского и женского. Кроме того, 6 рассматривается как символ равновесия духовного и физического начал, присущего здоровому, гармоничному человеку: «...пентаграмма представляет обычного человека; гексаграмма символизирует человека совершенного. Это мистический знак совершенномудрого Царя Соломона» [3, с. 511]. В наиболее обобщенной интерпретации гексаграмма – визуальный образ тождественности макрокосма и микрокосма, Космоса и человека, символ гармонии мироздания. «Гексаграмма обычно рисуется с одним белым, а другим чёрным треугольником, что показывает духовный и материальный аспекты бытия. <...> Дух символизируется верхней точкой, а материя – нижней» [3, с. 507].

Как и гексаграмма, трезвучие включает в свою структуру две различные терции – два элемента, полярных в символическом и эмоциональном плане. Следовательно, трезвучие также содержит в себе единство–противоречие противоположных начал. Вот почему трезвучие, подобно гексаграмме, следует рассматривать как своего рода «формулу» или символ гармонии мира. В рамках трезвучия два несовершенных терцовых консонанса символизируют два противоположных начала реального мира – мужское и женское, активное и пассивное, и т. д. В сумме же две несовершенные терции дают совершенство квинты, порождая абсолютную

гармонию. Структура трёх- и четырёхзвучных (развёрнутых) аккордов, включающих совершенные и несовершенные консонансы, позволяет утверждать: перед нами – звуковой образ единства–противоречия небесного и земного, божественного и человеческого начал. В первом случае совершенная квинта противостоит несовершенным терциям, во втором – совершенство октавы, квинты и кварты противостоит несовершенству терций и сексты. Оба вида рассматриваемых созвучий демонстрируют обобщённый образ идеального мира, в котором нет места для хроматизмов и диссонансов. Это полностью отвечало умонастроению эпохи, постигавшей законы гармонии мира и абстрагировавшейся от его негативных аспектов.

Искусство классицизма в полной мере реализовало устремлённость к созданию подобных образов, чему во многом способствовало трезвучие. И небольшие, и крупные произведения данной эпохи неизменно завершаются утверждением трезвучия, что объясняется не только положительной оценкой его звучания, воспринимаемого человеческим слухом как благозвучие. Структурное и акустическое совершенство завершающего аккорда позволяет зафиксировать в сознании слушателей образ Божественной гармонии мироздания, торжество гармонии над хаосом, разума над инстинктами. Следовательно, трезвучие с полным основанием можно считать звуковым аналогом общечеловеческих символов – гексаграммы или даосского двуединства Инь-Ян.

Но, в отличие от видимых, визуально воспринимаемых символов, трезвучие – символ звуковой, а потому в его содержании оказывается доминирующим эмоциональный аспект. Трезвучие есть образ гармонии как единства–противоречия оптимизма и пессимизма, жизнеутверждения и жизнеотрицания, радости и печали, и т. д. Преобладание эмоционального аспекта позволяет музыке наилучшим образом решать главную задачу искусства – запечатлеть не только миропонимание, но, прежде всего, мироощущение своей эпохи. Конечно, нельзя исключать наличие названного аспекта у визуальных символов, поскольку направление (вершины треугольника) и цвет также являются носителями эмоциональной информации. Однако звуковой символ, без сомнения, обладает в этом плане гораздо более широкими возможностями.

В заключение следует констатировать: трезвучие есть обобщённый звуковой образ гармонии мира, а следовательно, один из фундаментальных символов человечества. Мировоззренческий, психологический, музыкально-технологический статус трезвучия обеспечивается единством трёх факторов – естественных законов музыкальной акустики, абсолютных в своей объективности законов Высшего Разума и особенностей слухового восприятия человека. Универсальность трезвучия, удостоверяемая этими факторами, соответствует мировоззренческим установкам XVIII века, преклонявшегося перед Божественным Разумом и обожествлявшего разум человеческий.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: исслед.: в 3 ч. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1996. Ч. I. 192 с.
2. *Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: исслед.: в 3 ч. М.: Композитор, 2007. Ч. II. 224 с.
3. *Неаполитанский С., Матвеев С.* Сакральная геометрия. СПб.: Изд-во Института метафизики, 2006. 632 с.
4. *Тарнас Р.* История западноевропейского мышления. М.: Крон-Пресс, 1995. 448 с.
5. *Тюлин Ю.* Учение о гармонии. Изд. 3-е, испр. и доп. М.: Музыка, 1966. 224 с.

#### REFERENCES

1. *Kirillina L.* Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka [Classical Style in Music of the XVIII<sup>th</sup> – early XIX<sup>th</sup> Century]: research work: in 3 vol. Moscow: Moskow State P. Tchaikovsky Conservatoire, 1996. Vol. I. 190 p.
2. *Kirillina L.* Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka [Classical Style in Music of the XVIII<sup>th</sup> – early XIX<sup>th</sup> Century]: research work: in 3 vol. Moscow: Kompozitor Press, 2007. Vol. II. 224 p.
3. *Neapolitanskiy S., Matveev S.* Sakral'naya geometriya [Sacred Geometry]. St. Petersburg: Institute of Metaphysics Press, 2006. 632 p.
4. *Tarnas R.* Istoriya zapadnoevropeyskogo myshleniya [History of West European Thinking]. Moscow: Kron-Press, 1995. 448 p.
5. *Tyulin Yu.* Uchenie o garmonii [The Teaching on Harmony]. The 3rd revised and supplemented edition. Moscow: Muzyka Press, 1966. 224 p.

ОСНОВЫ КЛАССИЧЕСКОЙ ГАРМОНИИ  
В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЗЗРЕНИЯ XVIII ВЕКА

Автор статьи указывает, что основой классической гармонии являются аккорды, имеющие терцовое строение, основополагающим её элементом служит трезвучие. В наши дни трезвучие (как и другие аккорды) трактуется в узкоспециальном, «технологическом» аспекте; мировоззренческая составляющая трезвучия осознана недостаточно. Исходя из этого, представляется целесообразным рассмотреть трезвучие и его структурную основу – интервал терции – в контексте миропонимания определённого времени. Произошедшее в XVIII веке изменение статуса терции, включённой в число общепризнанных консонансов, можно считать следствием новых научных и художественно-творческих устремлений к познанию природы и человека. Терция, будучи несовершенным кон-

сонансом, становится одним из основных элементов музыкального языка, позволяющих отобразить несовершенство земного мира. Трезвучие складывается из двух терций, противоположных в акустическом и смысловом отношениях. Суммой этих несовершенных консонансов выступает совершенный консонанс квинты; так формируется образ единства–противоречия высокого и низкого, небесного и земного, божественного и человеческого начал. По мнению исследователя, трезвучие можно рассматривать как звуковой образ гармонии мира, аналогичный общезначимым древним символам – гексаграмме или даосскому двуединству Инь-Ян.

*Ключевые слова:* классическая гармония, трезвучие, совершенный и несовершенный консонансы, терция, квинта.

FUNDAMENTALS OF CLASSICAL HARMONY  
IN THE CONTEXT OF THE XVIII<sup>th</sup> CENTURY WORLD OUTLOOK

The author of the article notes that chords with the interval structure of thirds are the basis of classical harmony, and its fundamental element was the triad. In our days, the triad (as well as other chords) is to be interpreted in highly specialized and technological aspect; world-outlook component of the triad has been underestimated. Hence it seems appropriate to consider the triad (and the interval of thirds being its structural basis) in the context of the world outlook of the different time. The change of the third's status and its inclusion in the generally accepted number of consonances that occurred in the XVIII<sup>th</sup> century is considered to be the consequence of new scientific and artistic aspirations for studying of man and nature. The third being an imperfect

consonance has become one of the leading means conformably to music language that are assist to represent the imperfection of the terrestrial world. The triad consists of two thirds as the opposite elements in acoustic and semantic relations. The sum of these imperfect consonances is the perfect consonance of the fifth; so the image of unity and contradiction of high and low, heavenly and earthly, divine and human sources is formed. In the researcher's opinion the triad can be viewed as a sound image of harmony of the world, analogous to such universal ancient symbols as the hexagram or the Taoist one-in-two unity of Yin and Yang.

*Key words:* classical harmony, triad, perfect and imperfect consonances, third, fifth.

**Рыбинцева Галина Валериановна**

кандидат философских наук, доцент, заведующая кафедрой социально-гуманитарных дисциплин  
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
Россия, 344002, Ростов-на-Дону  
e-mail: GVRib@mail.ru

**Rybintseva Galina V.**

PhD in Philosophy, Associate Professor, Head of the Department of Social Disciplines and Humanities  
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire  
Russia, 344002, Rostov-on-Don  
e-mail: GVRib@mail.ru