

Г. В. РЫБИНЦЕВА

*Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова*

УДК 781.2

DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.033-038

ЛАДОВЫЕ ОСНОВЫ КЛАССИЦИЗМА В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЗЗРЕНИЯ XVIII ВЕКА

тановление художественного стиля, получившего наименование «классицизм», справедливо рассматривается одним из кульминационных моментов истории искусства. В рамках этого стиля были созданы памятники художественной культуры, которые до настоящего времени являются эталонными образцами результатов творческой активности человека. Объяснением высокого статуса классицизма является устремлённость к созданию образа совершенного мира, соответствующего замыслу творящего мир Высшего Разумного Начала. Такая установка полностью отвечала общему умонастроению рассматриваемой эпохи с её преклонением перед Разумом – Божественным и человеческим. «Бог виделся ныне бесконечно удалённым от Вселенной творцом и зодчим и представлялся не столько любящим Своё творение Богом, явившим чудо искупления и руководящим человеческой историей, сколько Верховным Разумом, Первопричиной, что дала начало материальной Вселенной и наделила её неизменными законами, а затем устранилась от какого-либо вмешательства в земные дела», – отмечает Р. Тарнас [5, с. 240].

Мыслители – философы, математики, естествоиспытатели – обратились к познанию Разумно-Божественных начал мироздания с целью привести природу и человечество к состоянию совершенства. Аналогичную задачу решали представители искусства, творившие художественные модели гармоничного, разумно организованного мира, в рамках которого Высшие в своей объективности божественно-математические закономерности совпадают с естественными законами природы. Если в условиях барочного искусства божественное и природное, небесное и земное начала находились в состоянии дисгармонии, то в искусстве классицизма эти две противоположные стороны мироздания пребывают в состоянии нерасторжимого единства и абсолютной гар-

монии, поскольку представляют различные способы реализации Единого Божественного Первоначала.

Мир классицизма пронизан высшей закономерностью. Это утверждение наглядно иллюстрирует изобразительное искусство, которое предлагает вниманию зрителей видимый образ идеального мироздания. Не менее достойное место в ряду искусств занимает музыка классицизма, которая создаёт не визуальный, а звуковой образ, который до настоящего времени остаётся эталоном абсолютной гармонии и высшего совершенства. Произведения венских классиков не теряют своей актуальности, неизменно привлекая повышенный интерес слушательской аудитории и научного сообщества [8; 10; 11; 12]. Но для рождения столь совершенного искусства была необходима не менее совершенная основа. Такую основу составили равномерно темперированный музыкальный строй и возникший на его основе мажоро-минор – единый лад с двумя наклонениями.

Темперированный строй, в рамках которого каждая октава делится на двенадцать равных полутонов, качественно отличается от всех предшествующих звуковысотных систем и, прежде всего, от Пифагорова (пифагорейского) строя, использовавшегося музыкантами на протяжении многих столетий. Основу Пифагорова строя составляют объективные закономерности – соотношения простых чисел: его интервалы образуются в результате пропорционального деления звучащей струны. Такой строй складывается объективно, без участия сознания человека, соответственно, его именуют натуральным или естественным. Принципиальное отличие темперированного строя состоит в том, что это строй искусственный, «сконструированный» человеком. Это результат упорядочивающей деятельности человеческого разума, который в целях «выравнивания» звукового ряда сознательно искажает интервалы натурального

строю, сокращая расстояния между составляющими их звуками.

Каким же образом можно объяснить очевидное преимущество искусственно созданного, нарушающего высшие математические закономерности строя над строем, опирающимся на объективные числовые закономерности? Для ответа на этот вопрос необходимо сопоставить звуковысотные и ладовые системы, лежащие в основе средневековой и новоевропейской музыки.

Пифагоров строй образуется в результате движения от исходного тона по акустически чистым квинтам, поэтому каждый тон может стать основой для полного самостоятельного звукоряда. Отсюда – отсутствие единства, многоэлементность, ещё точнее, многослойность звукового пространства. В таких условиях сложились разнообразные лады, которые принято называть церковными, а также натуральными или естественными, что связано с их широким использованием в народно-песенном музицировании. Качественные различия в интервальном составе церковных ладов позволили в теории и на практике закрепить за каждым из них конкретные нравственные идеи и эмоциональные состояния. Подобно звукорядам Пифагорова строя, церковные лады существовали обособленно друг от друга, не претендуя на статус единой ладовой системы. Соответственно, звуковое пространство музыки Средневековья представляло собой совокупность самостоятельных в структурном и содержательном отношении звукорядов и ладов, своего рода иерархию. Названные особенности звуковысотной организации позволяют утверждать, что она составляла прямую аналогию господствовавшим в общественном сознании эпохи Средневековья представлениям об иерархическом устройстве мироздания. Это мироздание складывалось из разнокачественных уровней – небесного и земного миров, каждый из которых, в свою очередь, имел многоступенчатую (небесную, церковную, социальную) иерархию.

Аналогичные многоуровневому мироустройству звукоряды Пифагорова строя и церковные лады на протяжении длительного периода истории составляли основу профессиональной музыки Европы. Однако с развитием многоголосия и осознанием самостоятельного значения гармонической вертикали стало очевидным несоответствие существующих

реалий потребностям композиторской и исполнительской практики. Возникла насущная необходимость в создании единого звукового пространства, позволяющего осуществлять транспонирование и модуляции не только в ближайшие, но и в достаточно отдалённые тоналности, избегая при этом жёстких созвучий и «очевидных» диссонансов. В создании нового строя участвовали многие выдающиеся мыслители и музыканты – Дж. Ланфранко, В. Галилей, С. Стевин, А. Веркмейстер и др. Наиболее значимый вклад, по-видимому, внесли М. Мерсенн и И. С. Бах: первый дал математическое обоснование нового строя, второй – на практике продемонстрировал его преимущества. Результатом общих усилий стала равномерная темперация, позволившая преодолеть изолированность пифагорейских звукорядов. Характеризуя достоинства нового строя, Т. Н. Ливанова пишет: «С введением равномерной темперации стало возможным использование всех тоналностей мажора и минора, осуществление любых модуляционных планов, применение энгармонизма» [4, с. 67]. Специфика этого искусственного строя с равными расстояниями между всеми звуками позволяет трактовать его как образ единого однородного потенциально бесконечного звукового пространства, имеющего яркую аналогию в сфере изобразительного искусства. Как известно, мастера Возрождения в теории и на практике разработали принципы прямой линейной перспективы, обеспечив пути к изображению пространственной беспредельности в пейзажной живописи классицизма.

Названные художественные новации имеют яркую мировоззренческую параллель: это кардинальный переворот во взглядах на мироустройство, произошедший в общественном сознании на стыке двух великих эпох – Средневековья и Нового времени. Темперированный строй и прямая линейная перспектива входили в обиход в период кардинальных изменений во взглядах на мироустройство, когда средневековая картина замкнутого многоуровневого мира теряла свою актуальность, уступая первенство представлениям о едином беспредельном однородном пространстве Вселенной – пустомместилище бесконечного многообразия предметов и явлений. Символично, что в числе создателей темперированного строя был Винченцо Галилей – отец одного из основоположников нового научного образа Вселенной Галилео Галилея. Не

менее важен и тот факт, что утверждение темперированного строя завершилось именно в XVIII веке, когда усилиями просветителей закрепилось понимание Бога как Высшего Разума, а наличие разума у человека стало рассматриваться как свидетельство его богоизбранности. При этом главной задачей человеческого разума виделось приведение мироустройства в соответствие с законами Разума Божественного: завершить начатое, но незавершённое Богом упорядочение мира, – именно так понимали свою задачу представители философии и науки Просвещения. Одним из путей к такому упорядочению можно считать и равномерную темперацию, которая позволила искусственно усовершенствовать, «выровнять» звуковое пространство, обеспечив ему качества единства, однородности, бесконечности.

Темперированный строй, в свою очередь, стал предпосылкой становления мажоро-минорной ладовой системы, которая характеризуется как единый лад с двумя наклонениями. Окончательно преодолев многообразие натуральных ладов Средневековья, мажоро-минор превратился в строгую систему объединённых квинтовым кругом унифицированных тональностей. «Только на основе равномерной темперации мелодическая ладовая система стала превращаться в ладогармоническую систему, объединяющую не только внутритональные гармонические средства, но, в конце концов, тональности всех степеней родства со всеми присущими им гармоническими средствами», – констатирует Ю. Н. Тюлин [6, с. 66]. При этом важнейшим отличительным качеством мажоро-минорных тональностей стало ясно ощущаемое главенство основного тона, вокруг которого сложилась система тяготений всех остальных элементов: «Самое характерное для любого лада – это главенство основного тона и известная зависимость от него всех остальных тонов» [там же, с. 79].

Переход к преобладанию тональной организации звучаний занял достаточно продолжительный промежуток времени; это был сложный и не всегда прямолинейный процесс, поэтому специфика ладового мышления данного периода до настоящего времени привлекает внимание исследователей [7; 9]. Если в условиях средневековых церковных ладов звуки соподчинялись по принципу модальности, то есть с опорой на звукоряд, а не на отдельный его тон, то тональная организация чётко разграничила звуки на

центр (тонику), устойчивые тоны тонического трезвучия и тональную периферию. Наличие у церковного лада основного тона – финалиса – не означало его абсолютного доминирования: здесь отсутствовала ясная система тяготений; звуки в рамках такого лада обладали значительной самостоятельностью и своего рода равноправием. Поэтому качественное расслоение ступеней лада на устои и неустои, как и выделение абсолютного центра, стали основными отличительными признаками мажоро-минора, который вытеснил устаревшие лады. Неоспоримое главенство мажоро-минора в музыке классицизма отмечает Л. Кириллина: «Одно из свидетельств глубоких перемен, совершившихся в музыкальном мышлении при переходе от эпохи Барокко к классике, – это решительный отказ от рудиментов модальности и построение всей музыкальной системы на основе мажоро-минорного мышления ...» [3, с. 25].

Становление мажоро-минора также имеет очевидные параллели в сфере миропонимания: кардинальные изменения в музыкальном мышлении по времени и по смыслу соответствуют утверждению гелиоцентрической картины мира, которая вытесняла из сознания человечества представления о замкнутой Вселенной с Землёй в качестве абсолютного центра. Новая модель Вселенной включала бесконечное многообразие имеющих собственный центр планетарных систем. По аналогии с такими системами оказалась устроена и тональность: тоника выполняет функцию центральной звезды, а остальные звуки как бы вращаются вокруг неё, напоминая орбитальное движение планет. В результате музыкальное произведение, написанное в одной из мажорных или минорных тональностей, уподобляется Солнечной системе, затерянной в беспредельности звукового пространства темперированного строя, потенциально наполненного многообразием «тонально-планетарных» систем.

Яркость подобных космологических ассоциаций не исключает возможность иной – социальной – интерпретации ладовых основ музыкального классицизма, образы которого принято понимать как высшее художественное проявление гражданственности. Если искусство барокко акцентирует эмоциональные, аффективные, то есть природные проявления человека, то классицизм представляет человека как существо общественное, демонстрируя

его лучшие социальные качества. В этой связи представляется возможным трактовать темперированный музыкальный строй как образ единого в своем равенстве перед Богом человечества, организованного в социальные и государственные структуры, в рамках которых каждый занимает отведённое ему Богом место и чётко исполняет предписанные свыше обязанности. Подобный опыт «социальной» интерпретации музыки представлен в трудах Т. Адорно, который указывал на общность существующих в один и тот же период истории музыкальных и социальных структур: «Организованность произведений искусства заимствована у общественной организации...», – писал он [1, с. 185]. Согласно Адорно, музыкальное искусство, подобно философии воссоздает дух своего времени, поэтому «историческое преобразование музыкального материала постоянно отражает, запечатлевает следы изменений в обществе – даже если музыка и общество не знают друг о друге или враждуют» [2, с. 83].

Действительно, столь характерная для мажоро-минора функционально-смысловая дифференциация звуков во многом аналогична системам государственного устройства и социальным структурам рассматриваемого времени с их тяготением к единовластию и жёсткой сословной определённости. Если допустить возможность аналогий между тональностью и структурой идеального (с точки зрения рассматриваемого времени) общества, тогда тонику можно уподобить его абсолютному центру – монарху, устойчивые тоны тонического трезвучия – близкому окружению монарха (аристократии), а ладовую периферию (неустойчивые тоны) – низшим социальным сословиям. Такая «социальная» интерпретация мажоро-минора представляется не менее убедительной, нежели «природное» ее истолкование. Неслучайно расцвет искусства классицизма (сложившегося на территории Италии) состоялся именно во Франции – стране образцового абсолютизма.

Уместно вспомнить символическую для французской монархии фигуру Людовика XIV, который уподоблялся абсолютному центру не только своего государства, но и всей Вселенной. В его лице слились воедино Божественное (помазанник Божий), природное (Король-Солнце) и социальное («Государство – это я») начала. Не менее показателен в этом плане и нарастающий от XVII к XVIII веку интерес европейских

мыслителей к социально-политической проблематике (достаточно вспомнить труды Т. Гоббса, Дж. Локка, Ж.-Ж. Руссо и многих других представителей французского Просвещения). Время появления классических трудов, объясняющих возникновение общества и государства, а также разработки многочисленных проектов построения идеального социума совпадает с утверждением темперированного строя и мажоро-минора в музыкальном искусстве классицизма. На эти соответствия указывает и Л. Кириллина: «Иногда, когда слушаешь и анализируешь классическую музыку или читаешь трактаты того времени, создаётся ощущение, будто утопическая мечта мыслителей Просвещения об идеальном государстве, в котором бы органично соединились преимущества монархического, аристократического и республиканского строя, осуществилась в структуре классической функциональной тональности» [3, с. 39].

Действительно, вся логика движения музыкальной мысли, а, соответственно, музыкальных звучаний в условиях мажоро-минорной ладовой системы, может быть истолкована как утверждение единоначалия, единовластия в религиозном, естественнонаучном (космологическом) и социальном аспектах. Если в искусстве барокко предпочтительными оказываются первые два (религиозный и природный), то социальный аспект выдвигается на первый план именно в произведениях классицизма. Можно утверждать, что музыкальный классицизм (подобно классицизму литературному, живописному и т. д.) своими средствами служил утверждению преобладавшей в европейских государствах формы правления, то есть монархии. Это утверждение вовсе не означает, что все представители музыкального классицизма были убежденными монархистами, но в их сознании (как и в сознании человечества в целом), по-видимому, господствовала убеждённость в необходимости единого абсолютного центра на всех уровнях мироздания, будь то божественный мир, природа (космос) или же социум. Только наличие такого центра, согласно апологетам просвещённой монархии, позволит обеспечить совершенный миропорядок, о котором грезилось человечеству эпохи Просвещения.

В заключение следует констатировать, что переход к новому строю и тональной организации звуков, завершившийся в музыкальном искусстве XVIII века, составил художественную

параллель становлению нового миропонимания в общественном сознании Европы. Специфика равномерно темперированного строя и тональной организации звучаний вызывает ассоциации с научными представлениями о беспредельной Вселенной и гелиоцентрическом мироустройстве, а также с образом идеального – жёстко структурированного социума во гла-

ве с просвещённым монархом. Представленные космологические и социальные аналогии свидетельствуют о том, что ладовые основы музыкального классицизма полностью отвечали центральной мировоззренческой установке эпохи, а именно, убеждённости в Разумно-Божественных основаниях искусства, природы и социума.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно Т. Избранное: Социология музыки. М.; СПб.: Университетская книга, 1999. 202 с.
2. Адорно Т. Философия новой музыки. М.: Логос, 2001. 352 с.
3. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. 2: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. М.: Композитор, 2007. 224 с.
4. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. Т. 2. М.: Музыка, 1982. 670 с.
5. Тарнас Р. История западноевропейского мышления. М.: Крон-Пресс, 1995. 448 с.
6. Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. М.: Музыка, 1966. 224 с.
7. Gallardo C. L. G., Murphy P. «These are the tones commonly used»: The Tones de canto de órgano in Spanish baroque music theory // *Eighteenth-Century Music*. Vol. 13. Issue 1. March 2016, pp. 73–93.
8. Gon F., Rumph St. Mozart and Enlightenment Semiotics // *Ad Parnassum*. Vol. 12. No. 24. October 2014, pp. 182–184.
9. Grave F. Recuperation, transformation and the transcendence of major over minor in finale of Haydn's string quartet op. 76 no. 1 // *Eighteenth-Century Music*. Vol. 5. Issue 1. March 2008, pp. 27–50.
10. November N. Beethoven's Theatrical Quartets: Opp. 59, 74 and 95. Cambridge University Press, 2013. 298 p.
11. November N.: Editing Beethoven's Middle-Period Quartets: Performers, Scholars and Sources in Dialogue // *Ad Parnassum*. Vol. 12. No. 24. October 2014, pp. 31–55.
12. Rosen Ch. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. Expanded edition. W. W. Norton & Company. New York; London, 1997. 533 p.

REFERENCES

1. Adorno T. *Izbrannoye. Sotsiologiya muzyki* [Selected Writings. The Sociology of Music]. Moscow; St. Petersburg: Universitetskaya kniga, 1999. 202 p.
2. Adorno T. *Filosofiya novoy muzyki* [The Philosophy of New Music]. Moscow: Logos, 2001. 352 p.
3. Kirillina L. V. *Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka. Ch. 2: Muzykal'nyy yazyk i printsipy muzykal'noy kompozitsii* [The Classical Style in the Music of the 18th and Early 19th Century. Part 2: The Musical Language and the Principles of Musical Composition]. Moscow: Kompozitor, 2007. 224 p.
4. Livanova T. N. *Istoriya zapadnoevropeyskoy muzyki do 1789 goda. T. 2* [The History of Western European Music until 1789. Volume 2]. Moscow: Muzyka, 1982. 670 p.
5. Tarnas R. *Istoriya zapadnoevropeyskogo myshleniya* [The History of Western European Thought]. Moscow: Kron-Press, 1995. 448 p.
6. Tyulin Yu. N. *Ucheniye o garmonii* [The Teaching of Harmony]. Moscow: Muzyka, 1966. 224 p.
7. Gallardo C. L. G., Murphy P. “These are the tones commonly used”: The Tones de canto de órgano. Spanish baroque music theory. *Eighteenth-Century Music*. Vol. 13. Issue 1. March 2016, pp. 73–93.
8. Gon F., Rumph St. Mozart and Enlightenment Semiotics. *Ad Parnassum*. Vol. 12. No. 24. October 2014, pp. 182–184.
9. Grave F. Recuperation, transformation and the transcendence of major over minor in finale of Haydn's string quartet op. 76 no. 1. *Eighteenth-Century Music*. Vol. 5. Issue 1. March 2008, pp. 27–50.
10. November N. *Beethoven's Theatrical Quartets: Opp. 59, 74 and 95*. Cambridge University Press, 2013. 298 p.
11. November N.: Editing Beethoven's Middle-Period Quartets: Performers, Scholars and Sources in Dialogue. *Ad Parnassum*. Vol. 12. No. 24. October 2014, pp. 31–55.
12. Rosen Ch. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. Expanded edition. W. W. Norton & Company. New York; London, 1997. 533 p.

Ладовые основы классицизма в контексте мировоззрения XVIII века

Классицизм относится к числу наиболее значимых творческих достижений человечества. Основу сложившегося в искусстве XVIII века музыкального классицизма составили равномерно темперированный строй и мажоро-минорная ладовая система, которые пришли на смену пифагорейскому строю и совокупности средневековых церковных ладов. Эти нововведения явились результатом длительного целенаправленного научного поиска мыслителей и музыкантов по созданию идеального музыкального строя. Это полностью соответствовало общему умонастроению эпохи Просвещения с её преклонением перед Разумом – Божественным и человеческим.

Названные новации составили художественную аналогию образам бесконечного однородного пространства и гелиоцентрической системы мира, которые оттеснили на второй план средневековые представления об иерархическом мироустройстве с Землёй в качестве абсолютного центра. Социальным аналогом перехода к централизации лада и тональной организации звучания можно считать становление французского абсолютизма, а также созданное просветителями учение об идеальном чётко структурированном сообществе равных перед Богом людей во главе с просвещённым монархом.

Представленные в статье космологические и социальные аналогии свидетельствуют о том, что ладовые основы музыкального классицизма полностью отвечали центральной мировоззренческой установке эпохи, а именно, убеждённости в Разумно-Божественных основаниях искусства, природы и социума.

Ключевые слова: классицизм, темперированный строй, мажоро-минор, гелиоцентрическая система, социальная структура.

The Modal Foundations of Classicism in the Context of the World Perception of the 18th Century

Classicism presents one of the most significant artistic achievements of humanity. The basis of Classicism formed in the art of music in the 18th century was comprised by the equal tempered scale and the major-minor modal system, which succeeded the Pythagorean tuning and the assemblage of the medieval church modes. The aforementioned innovations were the result of a lengthy goal-seeking scholarly search for thinkers and musicians for the end of creating an ideal musical temperament. This corresponded fully to the overall mentality of the epoch of the Enlightenment with its veneration of reason, both Divine and human.

The aforementioned innovations comprised an artistic analogy to the images of the infinite homogenous space and a heliocentric system of the world, which sidelined to the second place the medieval perceptions of a hierarchical world order with the Earth as the absolute center. The socially-conceived analogue to the centralization of the mode and the tonal organization of sound may be conceived to be the formation of French absolutism, as well as the teaching created by the Enlighteners of an ideal concisely structured community of people equal before God ruled by an enlightened monarch.

The cosmological and social analogies presented in the article testify to the fact that the modal foundations of musical Classicism corresponded in full to the central world outlook paradigm of the epoch, namely, the conviction of the Rational and Divine foundations of art, nature and society.

Keywords: Classicism, the equal-tempered scale, major-minor, the heliocentric system, social structure.

Рыбинцева Галина Валериановна

ORCID: 0000-0002-5289-4654

кандидат философских наук,
заведующая кафедрой социально-
гуманитарных дисциплин, доцент

E-mail: gvrib@mail.ru

Ростовская государственная консерватория

им. С. В. Рахманинова

Ростов-на-Дону, 344002 Российская Федерация

Galina V. Rybintseva

ORCID: 0000-0002-5289-4654

PhD (Philosophy),

Head of the Department of Social and Humanitarian
Disciplines, Associate Professor

E-mail: gvrib@mail.ru

Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya

im. S. V. Rakhmaninova

Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory

Rostov-on-Don, 344002 Russian Federation