

Итак, становление педагогических принципов Марии Александровны Эйхенвальд-Дубровской происходило во время ее деятельности в Саратовском музыкальном училище (1910-1912). На основании представленных программ учеников можно сделать вывод о достаточно традиционных взглядах певицы на технику постановки голоса. Об этом говорит используемый вокально-педагогический репертуар, включающий в себя оперную и камерную литературу русских и западных композиторов. Анализ показал, что приоритетными все же были сочинения русских авторов, как в сольных, так и ансамблевых номерах. Подчеркнем, что, по наблюдениям рецензентов саратовских газет, в программах ученических концертов прослеживалась тенденция преобладания русского репертуара – наиболее часто присутствовали сочинения П.И. Чайковского, затем А.Г. Рубинштейна, М.И. Глинки, С.В. Рахманинова и др. [5, с. 10]. Так формируется основной отличительный признак саратовских вокально-педагогических традиций – преимущественное использование в постановке голоса сочинений русских авторов.

Литература

1. *Гаек Э.Я.* Воспоминания. Б., 1967.
2. *Малышева Т.Ф.* Эйхенвальд-Дубровская Мария Александровна // Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова. 1912-2012: энциклопедия. Саратов, 2012.
3. *Милованова Е.В.* История и развитие театрального искусства в Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова (1872-1918 гг.). Саратов, 1962.
4. *Пружанский А.М.* Отечественные певцы. 1750-1917. М., 1991.
5. *Таубе Н.Ф.* Саратовская консерватория в дореволюционный период (1912-1917 гг.). Саратов, 1965.

References

1. *Gaek E.Ya.* Vospominaniya [Memory lane]. Belgorod, 1967.
2. *Malysheva T.F.* Eykhenvald-Dubrovskaya Mariya Aleksandrovna // Saratov state conservatory of L.V. Sobinov. 1912-2012. Encyclopedia. Saratov, 2012.
3. *Milovanova E.V.* Istoriya i razvitie teatralnogo iskusstva v Saratovskoy gosudarstvennoy konservatorii im. L.V. Sobinova (1872-1918 gg.) [History and development of theatrical art in the Saratov state conservatory named after L.V. Sobinov]. Saratov, 1962.
4. *Pruzhanskiy A.M.* Otechestvennye pevtsy. 1750-1917 [National singers. 1750-1917]. Moscow, 1991.
5. *Taube N.F.* Saratovskaya konservatoriya v dorevolutsionnyy period (1912-1917 gg.) [Saratov conservatory during the prerevolutionary period (1912-1917)]. Saratov, 1965.

УДК 78.01

Г.В. РЫБИЦЕВА

ЛАДОВАЯ СИСТЕМА КЛАССИЦИЗМА: МИРОВОЗРЕНЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Рыбинцева Галина Валериановна, кандидат философских наук, доцент, завкафедрой социально-гуманитарных дисциплин Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова (Ростов-на-Дону, Буденновский проспект, 23), gvrib@mail.ru

Аннотация. Расцвет музыкального классицизма во многом обеспечила мажоро-минорная ладовая система, которую Г. Риман трактовал как формальное (структурное) единство зеркально противоположных звукорядов, имеющих естественное происхождение: мажорный звукоряд имеет в основе верхние призвуки исходного тона – обертоны; минорный – его нижние призвуки – унтертоны (зеркальное отображение обертонов). Однако более убедительной представляется иная – мировоззренческая интерпретация. Данная ладовая система может рассматриваться как единство-противоречие

естественного, порождаемого природой звука жизнеутверждающего мажора и искусственного, созданного разумом человека трагедийного минора.

Ключевые слова: мажор, минор, трезвучие, лад, гармония, природа, человечество, классицизм.

UDC 78.01

G.V. RYBINTSEVA

THE MODAL SYSTEM OF CLASSICISM: THE WORLDVIEW ASPECT

Rybintseva Galina Valerianovna, candidate of philosophy sciences, associate professor, chief of the cathedra of social and humanitarian subjects of the Rostov state conservatory named after S.V. Rakhmaninov (Rostov-on-Don, Budyonnovskiy ave., 23), gvrib@mail.ru

Abstract. The flourishing of musical classicism was largely ensured by the major-minor mode system, which G. Riemann interpreted as a formal (structural) unity of mirror – opposite sound sequences of natural origin: the major scale is based on the upper overtones of the original tone – overtones; the minor – its lower overtones-undertones (mirror image of overtones). However, a more convincing is a different-ideological interpretation. This mode system can be considered as unity-contradiction of natural sound of life-affirming major generated by nature and artificial sound created by human mind of tragic minor.

Keywords: major, minor, triad, fret, harmony, nature, humanity, classicism.

Искусство музыкального классицизма до настоящего времени остается эталонным образцом гармонии и совершенства. Этими качествами музыка классицизма во многом обязана темперированному звуковому строю и сложившейся на его основе мажорно-минорной ладовой системе. При этом природа мажора давно имеет убедительное естественно-научное обоснование. Что же касается минора, то до настоящего времени проблема его происхождения не получила исчерпывающего научного объяснения. В этой связи представляется целесообразным вновь обратиться к названной проблеме и предложить версию ее возможного разрешения с позиций идеологии Просвещения и эстетики классицизма. При этом необходимо учитывать, что наиболее значимым отличием мажора и минора от предшествующих им модальных ладов Средневековья и Возрождения является наличие жесткого «структурного каркаса», каковым является трезвучие первой ступени. Это позволяет увязать обоснование происхождения названных ладов с вопросом о природе составляющих их основу трезвучий.

Мировоззренческие основания классицизма были заложены мыслителями и художниками Ренессанса, которые решали задачу обновления искусства, его секуляризации и гуманизации, возрождения традиций великой античной культуры. В преддверии Нового времени значительный вклад в создание теории новоевропейской музыки внес Дж. Царлино, предложивший теоретическое и эстетическое обоснование мажорного и минорного трезвучий: рациональным обоснованием мажорного трезвучия явилась гармоническая пропорция (15:12:10), а минорного – арифметическая пропорция (6:5:4). В результате два вида наиболее востребованных в практике музицирования созвучий получили свое научное (рациональное) обоснование и утвердились в европейском музыкальном мышлении как два основных эмоциональных полюса музыкальной гармонии.

Принадлежащее Царлино математическое объяснение трезвучий явилось непосредственным продолжением традиций числовой музыкальной эстетики Античности. Что же касается последующей эволюции музыкальной теории, то с течением времени приоритетное положение в решении ее проблем все более отводилось опытно-экспериментальным методам интенсивно развивающегося естествознания.

В числе наиболее значимых для музыкальной теории естественно-научных новаций XVII века следует назвать открытие обертонового ряда. Это открытие показало, что сложившееся в реальной практике музицирования и имеющее в основе гармоническую

пропорцию мажорное трезвучие является неотъемлемой составляющей естественной природы звука, поскольку складывается из его же верхних призвуков: звуки мажорного трезвучия входят в число первых шести обертонов исходного тона. Это открытие послужило Ж.-Ф. Рамо для обоснования естественного (природного) происхождения мажора: «мажорное трезвучие, родившееся в художественной практике, нашло себе полное подтверждение в самой физической природе звучания», – констатирует Ю. Тюлин [1, с. 39]. Что же касается минора, то вопрос о наличии его естественных оснований до сих пор остается до конца не решенным. Как отмечает И. Способин, «обертоновый ряд указывает лишь на мажорное трезвучие. Никакой другой аккорд (минорное трезвучие, доминантсептаккорд) им обосновать нельзя» [2, с. 12].

До настоящего времени наиболее убедительной с точки зрения рациональной логики представляется теория унтертонов, или же «зеркального» происхождения минора, предложенная Г. Риманом еще в XIX веке. Это был период, когда в общественном сознании Европы утверждалось диалектическое миропонимание, одним из ведущих принципов которого является единство противоположных начал. В этих условиях казалось целесообразным предположить, что лады, воссоздающие противоположные эмоциональные состояния, противоположны друг другу и в структурном отношении. Исходя из естественно-научной интерпретации мажорного трезвучия, как входящего в структуру обертонового ряда, в отношении минора Риман выдвинул гипотезу о существовании не только верхних, но и нижних призвуков – «унтертонов», каковые являются зеркальным отражением обертонов и составляют основу как минорного трезвучия, так и минорного звукоряда (правда, с большой секундой между первой и второй ступенями, в отличие от результата точного отображения). «Риман обратился к идее унтертонов, ряд которых зеркально симметричен ряду обертонов, отличаясь от него лишь направленностью следования тех же самых интервалов...», – пишет Ю. Холопов [3, с. 242].

Согласно Риману, минорное трезвучие есть зеркальное отображение мажорного. А это значит, что воссоздаваемое мажоро-минорной ладовой системой содержательное единство-противоречие противоположных настроений (весело-грустно) основывается на формальном (структурном) единстве-противоречии составляющих данные трезвучия интервалов как следствии их зеркальной симметрии относительно основного тона. Пример: C–E–G и c–as–f (от звука «с», соответственно, вверх и вниз). Сторонниками этой концепции, получившей наименование концепции дуализма, были многие немецкие теоретики, предшественники и современники Римана, – М. Хауптман, А. Этинген, Г. Гельмгольц, З. Карг-Элерт и др. [3, с. 242-243].

Несмотря на значительное количество сторонников названной теории, существование унтертонов остается гипотезой, которая до настоящего времени подвергается критике как не нашедшая своего естественно-научного подтверждения. «Унтертоновая теория не имела успеха», – констатирует Способин [2, с. 16]. Но вопреки данным опытно-экспериментального естествознания, Риман до конца отстаивал свою теорию «обращенного» минора «как необходимую обратно симметричную логическую аналогию мажору» [1, с. 56].

Рассматриваемая дуалистическая концепция представляется «красивым» с точки зрения логики объяснением происхождения минора, тем более что время формирования мажоро-минорной ладовой системы соответствует утверждению в научном обиходе системы координат Декарта-Ньютона, которая предполагает использование отрицательных величин. Реально этих величин не существует так же, как, по-видимому, не существует и унтертонов. Однако представить современную математику без отрицательных чисел уже не представляется возможным: они обеспечивают равновесие, симметрию, гармонию, то есть то высшее совершенство системы пространственных координат, к познанию и воссозданию которого было устремлено научное сознание и художественное творчество эпохи Просвещения.

Деятели Просвещения – мыслители, естествоиспытатели, художники – вернули к жизни античное понимание Бога как Высшего Разума, дающего законы природе, обществу,

мышлению человека. Их уверенность в способности человеческого разума познать эти законы и в соответствии с ними переустроить мир, приблизить его к состоянию сверхреального совершенства реализовалась как в философии, так и в искусстве. Мастера классицизма создавали образы совершенного, разумно организованного мира, в рамках которого объективные математические (а следовательно, Богом данные) закономерности совпадают с естественными законами природы. Дстойное место в ряду искусств занимала музыка, высшие достижения которой связаны с именами венских классиков – Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена. Если в условиях барочного искусства божественное и человеческое, небесное и земное находились в состоянии дисгармонии, противоречия, то в искусстве классицизма эти две противоположные стороны мироздания составили нерасторжимое гармоническое единство как различные формы реализации Единого Божественного Первоначала. Символом единения этих противоположных начал в музыке классицизма стало трезвучие в двух своих модификациях.

Стремление к воссозданию звукового образа Высшей гармонии активизировало рациональную составляющую творческого процесса и обусловило ее приоритетное положение, на что неоднократно указывали теоретики искусства классицизма. В этой связи представляется возможным объяснить происхождение минорного трезвучия упорядочивающей деятельностью человеческого разума, который в рассматриваемый период истории как никогда ранее стремится к уподоблению Разуму Высшему. Действительно, упорядочивание есть структурирование, одним из основных способов которого является выявление центра и периферии, а соответственно, выдвижение на первый план принципа зеркальной симметрии (именно таким образом построена и декартова система координат). Следованием принципу зеркальной симметрии можно объяснить также приоритетное положение IV и V ступеней (нижней и верхней доминанты) как центральных в структуре восьмиступенного лада, а также утверждение основополагающей роли трезвучия как результата структурирования совершенного консонанса квинты, которая в условиях темперированного строя, как известно, не имеет абсолютного центра, а распадается на две неравные терции – большую и малую.

Отводя ведущую упорядочивающую роль принципу зеркальной симметрии, можно (вслед за Риманом) предположить, что минорное трезвучие действительно есть результат зеркальной проекции мажорного. Однако центром такой симметрии является не нижний звук аккорда, а нижняя большая терция, относительно которой осуществляется зеркальное отображение терции малой. Иными словами, минорное трезвучие можно рассматривать как результат элементарной интеллектуальной операции по перестановке двух терций. Столь незамысловатое объяснение имеет тем не менее достаточно серьезные мировоззренческие основания. По-видимому, ошибка Римана состояла в его желании обнаружить природные основания минора, которых в реальной действительности не существует. Естественно-научное объяснение минора оказалось несостоятельным, поэтому представляется возможным дать этому явлению иное – мировоззренческое объяснение.

В этих целях следует рассмотреть интервальный состав трезвучия. Его крайние звуки, как известно, образуют совершенный консонанс квинты. Квинта звучит «пусто», она эмоционально индифферентна, а потому широко используется для создания образа чистоты небесного мира (в частности, в музыке Средневековья и Возрождения). В условиях темперированного строя квинта распадается на два консонанса – большую и малую терции. Эти консонансы, уже несовершенные, можно понимать как звуковое воплощение природного начала, как образ земного мира, несовершенного в своей материальности.

Как отмечалось выше, мажорное трезвучие с его основой – большой терцией (которая определяет позитивную эмоциональную окрашенность созвучия) – входит в состав обертонового ряда, а потому его можно рассматривать как звуковое воплощение природного, естественного начала, как звуковой образ природы (в частности, природы самого звука). Действительно, природа существует в соответствии с объективными, Богом

данными законами; природа вечна, а потому ее существование есть единый непрерывный и бесконечный процесс жизнеутверждения. К жизни природы неприменимы уныние, страдание, драма, трагедия. Негативными эмоциями природу наделяет ее порождение – сознающий свою ничтожность и недолговечность человек. Эмоциональная окрашенность малой терции полностью отвечает драматизму неизбежно конечного человеческого существования. Отсюда – возможность истолковать верхнюю малую терцию трезвучия как звуковой образ порождаемого природой, вторичного по отношению к ней, смертного и страдающего человека.

При этом эмоционально-смысловое наполнение суммарного звучания трезвучия определяется характером его нижнего интервала. «Сопоставление мажорного и минорного трезвучий показывает, что характер их определяется нижней терцией» [4, с. 33]. Поэтому противоположная эмоциональная окрашенность терций, воссоздающих природное – жизнеутверждающее и человеческое – страдающее начала, могла породить желание искусственно изменить естественную структуру трезвучия. Оправданием минора может служить стремление человека создать гуманистический «противовес» позитивно окрашенному «главному» ладовому наклонению – мажору, изменив соотношение так естественно звучащих в рамках мажорного трезвучия терций. Меняя местами терции, человек как бы ставит себя выше природы, отводя себе приоритетное положение в системе мироздания.

Структура минорного трезвучия, как отмечалось выше, вступает в противоречие с обертоновым рядом основного тона; оно звучит менее естественно, нежели мажорное, на что указывает, в частности, Ю. Тюлин: «В фоническом отношении минорное трезвучие... содержит в себе противоречие, которое придает этому трезвучию особые свойства в сравнении с мажором, не содержащим подобного противоречия» [1, с. 59]. Этим объясняются представления о его недостаточной благозвучности: продолжительное время сочинения, написанные в минорной тональности, завершались торжественным звучанием мажорного трезвучия. Еще более странно звучит натуральный минорный звукоряд, в условиях которого существенно ослаблено тяготение седьмой ступени к первой, то есть плохо различается главное устремление тональности – стремление к тонике. Отсюда – необходимость искусственного (рационального) усовершенствования минора – создание его гармонической и мелодической разновидностей, которые представляют собой результат упорядочивающей активности разума человека.

Активное использование разновидностей минорного звукоряда (гармонического и мелодического), а также тот факт, что в реальной практике натуральный минор используется крайне редко, свидетельствуют в пользу искусственного (а не природного) происхождения минора. В особой мере это подтверждается памятниками музыкального классицизма, мастера которого обращаются, как правило, к гармоническому (усовершенствованному разумом) минору. О том же говорит и само наименование «гармонический», то есть доведенный до состояния совершенства усилиями разума человека. Аналогичным образом можно объяснить и отмеченное ранее несоответствие интервального состава минорного звукоряда зеркальному отображению мажора, в чем можно усмотреть вмешательство разума, сообщающего благозвучие расстоянию между I и II ступенями лада. Однако более убедительным представляется иное объяснение.

Общеизвестно, что в условиях музыкального классицизма складывается принцип единства-противоречия параллельных тональностей, причем параллелью мажора становится не его зеркальная проекция (с-moll по отношению к C-dur), что соответствовало бы теории унтертонов, а в полном смысле этого слова параллельный (а не противоположный) звукоряд, который, как известно, строится от 6-й ступени мажора и имеет тождественный с ним звуковой состав. Этот факт вновь свидетельствует о том, что минорный звукоряд произведен от «искусственно сконструированного» минорного трезвучия как результата зеркального отображения (проекции) малой терции исходного мажорного трезвучия относительно его большой терции. В результате один и тот же звукоряд,

исполняемый от разных звуков, порождает два противоположных в эмоционально-смысловом отношении лада, то есть представляет единство противоположных начал – естественного, порождаемого природой мажора и искусственного, «конструируемого» человеком минора. При этом «конструирование», конечно же, не было результатом осознанной рациональной деятельности; упорядочивающая звуковой материал деятельность сознания осуществлялась подспудно, в условиях реальной практики живого музицирования и композиторского творчества.

Результатом этого процесса явились имеющие различное происхождение лады, находящиеся в состоянии неразрывной взаимосвязи: составляющие параллель мажор и минор имеют единый звуковой состав, причем минорное трезвучие включает два звука параллельного мажора, одним из которых является его основной тон. Данные факты свидетельствуют о том, что параллельные тональности демонстрируют реальное единство-противоречие двух сторон мироздания – природы и человечества, а также двух аспектов человеческого существования – мажорного жизнеутверждения и минорного жизнеотрицания. В единстве этих противоположностей складывался образ той Высшей гармонии, на воссоздание которой были устремлены усилия мастеров музыкального классицизма, продолжавших традиции античного и ренессансного искусства. Аналогичным образом свое предназначение видели и их современники – мыслители Просвещения: обосновать приоритетное положение человечества – единственного разумного существа во Вселенной, утвердить свою исключительность, свой статус высшего творения, сопричастного не только природному, но и божественному миру. «Вольтер и другие деисты эпохи Просвещения ратовали за «естественную религию разума». <...> Первобытные, библейские и средневековые религиозные представления рассматривались деистами как первые шаги юного человечества к современному пониманию того Безличного Рационального божества, что упорядочивает мир творения», – пишет Р. Тарнас [5, с. 261].

Таким образом, мажоро-минорную ладовую систему можно рассматривать в качестве образа гармонии мира, порождаемой равновесием противоположных начал – имеющего естественное происхождение жизнеутверждающего мажора и искусственного, «сконструированного» человеком трагедийного минора. При этом «искусственное» минорное трезвучие, несмотря на его несоответствие обертоновому ряду, воспринимается слухом как благозвучие. Это позволяет трактовать его как образ гармонии, в рамках которой на первый план выдвигается не природное, а человеческое (чувствующее, страдающее, рефлексирующее) начало. Следовательно, не только Бог и природа, но и человек оказывается способным создавать образы высшей гармонии, то есть решать главенствующую задачу эпохи, получившей наименование века Разума, или эпохи Просвещения.

Литература

1. Тюлин Ю.Н. Учение о гармонии. М., 1966. 224 с.
2. Способин И.В. Лекции по курсу гармонии. М., Музыка, 1969. 244 с.
3. Холопов Ю. Музыкально-теоретические системы / Ю.Н. Холопов и соавт. М., 2006. 632 с.
4. Бычков Ю.Н. Ладовый элемент: понятие и формы. М., 1986. 56 с.
5. Тарнас Р. История западного мышления. М., 1995. 448 с.

References

1. Tyulin Yu.N. Uchenie o garmonii [The doctrine about harmony]. Moscow, 1966. 224 p.
2. Sposobin I.V. Lektsii po kursu garmonii [Lectures on a harmony course]. Moscow, 1969. 244 p.
3. Kholopov Yu. Muzikalno-teoreticheskie sistemy [Musical and theoretical systems] / Yu. Kholopov et al. Moscow, 2006. 632 p.
4. Bychkov Yu.N. Ladovyy element: ponyatie i formy [The modal element: concept and forms]. Moscow, 1986. 56 p.
5. Tarnas R. Istoriya zapadnogo myshleniya [History of the western thinking]. Moscow, 1995. 448 p.