Helena POLOTSKAYA

European theories of harmony in the 18–19th centuries as part of the Modern Age system of general cultural knowledge

В статье прослеживается процесс изменения типов гармонических учений Европы от классицизма к романтизму. Этот процесс рассмотрен как процесс постепенного преобразования просветительского типа научной рациональности в тип рациональности эпохи романтизма. Автор показывает генеральный путь развития теорий гармонии: от физико-математического обоснования гармонических явлений в XVIII веке через психофизиологию XIX столетия к психологическим концепциям рубежа XIX–XX веков.

The article analyzes the process of changes in typical characteristics of European theories of harmony from Classicism to Romanticism. This process is interpreted by the author as gradual transformation of the theories' type basis from scientific rationalism of the Enlightenment to the rationalism of the Romantic era. The materials of the article demonstrate the general way of this transformation: from physical and mathematical basing of harmonic phenomena in the 18th century to psychophysiology of the 19th century and then to the psychological ideas of the 19th–20th centuries.

Елена ПОЛОЦКАЯ

Европейские учения о гармонии XVIII–XIX веков в системе общекультурного знания Нового времени

Состояние теории гармонии в Европе XVIII–XIX столетий обусловлено длительным процессом развития музыкально-теоретических взглядов всего нововременного периода, то есть времени утверждения и господства в композиторской практике, а следом и в музыкальной теории гомофонно-гармонического типа музыкального мышления. Для верной оценки специфики и типа знаний, составивших существо учений о гармонии этого времени, небезынтересно было бы проследить процесс изменения научной стратегии в области гармонических учений как *процесс постепенного преобразования просветительского типа научной рациональности в тип рациональности эпохи романтизма*. Под типом рациональности эпохи мы подразумеваем тип научного знания, избранный этой эпохой в качестве универсального инструмента познания.

Обозначим исходный и конечный пункты предстоящего исследования.

После ренессансного божественного установления исходной категорией мировидения эпохи Просвещения становится человеческий разум. Эта «новация рационализма состоит в попытке объяснить мироздание, минуя божественное начало» [12, *с. 169*]. Исходным пунктом просветительской рациональности становится материальный мир, окружающий человека. В науке человек действует, прежде всего, как *исследователь* этого мира. А это значит, что в музыкальной теории исследователь интересуется, в первую очередь, естественными физико-акустическими основаниями музыки, то есть действует в рамках господствующего в то время механистического материализма.

В основе рациональности романтизма мы видим собственно человека. Однако, в отличие от человека Просвещения, человек романтизма — это не только и не столько исследователь внешнего мира, сколько *объект самопознания и предмет исследования*. В результате, теории гармонии XIX столетия характеризуются поисками истины в психофизиологическом и, далее, чисто психологическом направлениях, порождая типичные для эпохи романтизма антропоцентристские концепции.

Теория гармонии эпохи Просвещения связана, прежде всего, с именем ***Жана Филиппа Рамо***. Дитя своего времени, последовательный материалист в науке, Рамо явился основоположником так называемой акустической концепции происхождения и функционирования гармонии, которую он репрезентирует как систему аккордов и их взаимосвязей. «<…> Суть этой концепции <…> заключается в том, что законы музыкальной организации якобы имманентно присущи элементарному строительному материалу музыки — музыкальному звуку, всецело заложены в нем и вытекают из его свойств, лишь все более обнаруживаясь с течением времени» [2, *с. 15–16*].

Как в любой сфере музыкальной науки, каждую без исключения теоретическую концепцию гармонии выделяет ее отношение к двум обязательным компонентам теории, объясняющим происхождение и функционирование гармонии — это физика (и, соответственно, математика), с одной стороны, и психофизиология (а в дальнейшем и психология), — с другой. Первая ответственна за объективные основания звукового искусства, вторая — за эстетические основания искусства музыки. В разные художественно-исторические эпохи, у разных исследователей соотношение «физика — психофизиология» определяло отличие учений о гармонии друг от друга, устанавливая чаши весов то симметрично, то склоняя их в одну либо другую сторону. Подобные колебания отнюдь не были произвольными — их отклонения управлялись мировидением эпохи, а это значит, что каждая частная наука, в том числе и музыкальная, базировалась на типе рациональности, свойственном именно этой эпохе.

В гармонической концепции Рамо безусловный перевес был на стороне физики. По его убеждению, музыка «почти с тех пор, как она существует, <…> пользуется честью быть рассматриваемой как физико-математическая наука» (Цит. по: [10, *с. 6*]). Для Рамо — это единственно возможное в его время объяснение. Ведь, по убеждению теоретика, «совершенно не зная природы нашей души, мы не можем оценить отношений, имеющихся между различными чувствами, которым мы подвержены» (Цит. по: [10, *с. 11*]). «Так Рамо возвышает физико-математические свойства материала (звук) до сущности музыки», — подытоживает И. Рыжкин [10, *с. 7*].

Рамо обосновывал акустицизмом своей теории не только «одновременные сочетания тонов, но и всю музыкально-высотную систему: так, диатоническую мажорную гамму он рассматривал как результат соединения трех больших трезвучий, расположенных по квинтам. Иными словами, для Рамо область гармонии охватывала и тональность, в какой бы форме она ни реализовалась, и, конечно, всю совокупность ладогармонических соотношений, содержащихся в самой мелодии» [4, *с. 71*]. Важнейшими следствиями из этого были:

• обоснование аккорда как целостной структуры;

• физико-акустическое обоснование происхождения минора;

• выделение вертикальных конструкций мажорного трезвучия и доминантового септаккорда в качестве основных;

• обоснование единства аккордовых форм — обращений через теорию фундаментального баса;

• утверждение квинтовой связи между аккордами в качестве основополагающей;

• объединение аккордов в группы тоники, доминанты и субдоминанты на фундаменте теории основного баса и системы обращений трезвучий;

• гармонический подход к обоснованию лада;

• обоснование зависимости голосоведения от логики соединения аккордов.

Физико-математическое обоснование происхождения гармонии — своего рода общий знаменатель научной мысли о музыке эпохи европейского Просвещения. Типичны в этом плане, например, естественнонаучные изыскания ***Иоганна Вольфганга фон Гёте***, не расстававшегося с надеждой «извлечь физически-элементарные закономерности из общепринятой теперь музыки» [6, *с. 236*]. Показательна предпринятая великим представителем своей эпохи попытка создать учение о звуке, которое «основывается на всей целокупности опыта и излагается по трем разделам. Музыкально-слышимое явление является нам как *органическое*[1] (субъективное), *механическое*[2] (смешанное), *математическое* (объективное)» [6, с. *248*]. Иными словами, ставя во главу угла «первоначальные элементы звука, сводимые к пропорциям числа и меры» [6, *с. 250*], задуманное, хотя и не реализованное учение Гёте о звуке указывает на системный подход к обоснованию музыкальных явлений, где главным инструментом исследования является акустико-математический подход к структуре звука. И если позиция Гёте явилась неким потенциальным подтверждением учения Рамо в системе общекультурного знания своего времени, то музыкальные теоретики эпохи Просвещения основали на платформе акустической концепции Рамо целую школу.

Не вдаваясь в детальное изложение тех или иных положений различных теоретических концепций, а лишь демонстрируя генеральную линию развития гармонических учений XVIII столетия, назовем имена тех исследователей, которые, вслед за Рамо, избрали отправной точкой своих изысканий обертоновый звукоряд и, соответственно, натуральный ряд звуков. Подчеркнем, что нам будут важны фигуры прежде всего тех теоретиков, кто своими трудами способствовали постепенному выравниванию соотношения «физика — психофизиология».

Выдающийся философ, математик, акустик, музыкальный эстетик и энциклопедист ***Жан д'Аламбер*** первоначально полностью принял гармоническую концепцию Рамо и способствовал ее распространению изданием своей книги «Элементы теоретической и практической музыки согласно принципам г. Рамо» (1752). Однако впоследствии ученый усомнился в самодостаточности акустического толкования гармонических явлений. «По д'Аламберу, вовсе не следует спешить с заключением, что феномен призвуков — единственно убедительная основа гармонии, — рассуждал Л. Шевалье, — однако он отнюдь не отвергает его. Может быть, удастся все явления привести к этому основанию. Или, может быть, найдут неизвестный, но более общий принцип, по отношению к которому феномен призвуков окажется лишь некоторой частностью. Или, наконец, сведение к единой основе окажется невыполнимым» [13, *с. 58*]. Оставляя вопрос открытым, д'Аламбер, тем не менее, неоднократно апеллирует к слуху как к некоему природному судье, «и часто утверждение "это слуху нравится" является в виде доказательств» [13, *с. 58*]. Таким образом, взгляды д'Аламбера на предмет гармонии с позиций органических формируют ученого-эмпирика, ищущего разгадки тайн в природе человека и адресующегося по этому поводу к чувственному опыту.

Обертоновый звукоряд лежит также в основе учения о гармонии ***Жана Адана Серра (Serre)***, изложенного им в «Essais sur le principe de l'harmonie» (1753). Однако и этот автор «не признает его достаточной причиной обоснования гармонии. "Явление призвуков действительно является физическим лицом гармонии, которое нам дается природой; но даваемые этим явлением соотношения надо подвергнуть анализу и извлечь из них все то, что в них есть наиболее совершенного, т. е. то маленькое количество драгоценных звуков, которое только и заслуживает быть использованным в музыкальном произведении"» [13, *с. 61*]. В опыте объяснения первооснов гармонии Серр балансирует между математическим и естественнонаучным обоснованием звуковысотных явлений, в истории же учений о гармонии он более известен оригинальным — арифметическим — решением извечной проблемы происхождения минора[3]. Исторически ценной является также идея Серра о том, что ладовая организация — это, в первую очередь, явление эстетического, а не акустического порядка. Строго говоря, это и есть главное, онтологическое, намного забежавшее вперед и потому не осознанное XVIII столетием противоречие между акустическим и социально-детерминированным толкованиями организации лада как системы тяготений. Решение этого вопроса приходится только лишь на XX век, хотя проблема происхождения ладовых тяготений заявила о себе, как видим, много ранее. Что же касается взгляда XIX столетия на вопрос организации лада, то именно романтической эпохе принадлежат попытки совместить акустику с эстетикой — первые опыты интонационного решения названной проблемы.

Вглядимся в означенный вопрос более пристально и с позиций неда-

[1] То есть связанное с природой человека: «мир звука открывается в человеке и человеку, выступает наружу в голосе, возвращается назад в слухе, возбуждая для сопровождения себе все тело и чувственно-нравственную восторженность и предопределяя развитие внутреннего и внешнего чувства» [6, *с. 248*].

[2] «Закономерное звучание, вызываемое различными средствами (инструментами — *Е. П.*)» [6, *с. 249*].

лекого прошлого нашего отечественного музыкознания. В исследовании Л. А. Мазеля «Проблемы классической гармонии» (1972) вопросу мажоро-минорной ладовой организации уделено одно из основных мест: «<…> попытка Рамо вывести из акустического родства тяготение доминанты в тонику — пишет исследователь, — едва ли вполне правомерна: остается неясным, почему “порожденный” звук (обертон) тяготеет к “породившему”, а не наоборот, порождающий звук стремится вперед к порожденному им. Замечание Рамо, что переход доминанты в тонику является естественным возвращением части в то целое, из которого она вышла, представляет собой скорее метафору, нежели научное объяснение <…>. Собственно говоря, тяготение и не может быть выведено из чисто акустических соотношений. Оно вытекает из ладовой системы в целом, обусловлено интонационной природой музыки и лишь о п и р а е т с я на акустические закономерности, так или иначе “истолковывает” и использует их» [4, *с. 147*].

Теперь вернемся к Серру. В интерпретации Л. Шевалье отношение теоретика к ладу как художественной единице просматривается в следующем утверждении: «“Природа нигде не дает мажорного аккорда во всей его чистоте”, — цитирует Серра Шевалье. — <…> Что же касается лада, то участие в нем искусства еще более ясно. В ряде квинт (*фа, до, соль, ре* и т. д.), составляющих лад *до*, основой является *фа*, искусство же берет в качестве тоники *до*, а природную основу *фа* низводит до значения субдоминанты» [13, *с. 61*]. Перед нами — робкая попытка оправдать свободу творческого выбора ладотональной системы, отвечающей авторскому замыслу. Причем попытка эта сформулирована посредством акустико-эстетических представлений и категорий.

В контексте темы статьи остановка на гармонической концепции Серра была необходима в перспективе ответа на вопрос: как на последующих этапах развития музыкального искусства будет решаться проблема авторской свободы в теоретической литературе, как двучлен обоснования гармонических явлений музыкального искусства «физика — психофизиология» превратится в трехчлен «физика — психофизиология — психология». В частности, произойдет ли это в эпоху романтизма?

Не останавливаясь с той же детальностью на гармонических концепциях таких представителей школы Рамо XVIII столетия, как Тартини, Бленвиль, Бетизи, Бемецридер, Марпург[4], укажем только на два немаловажных обстоятельства. Во-первых, система Рамо явилась научной базой, источником для дальнейших разработок в сфере музыкальной гармонии, «и каждый из ее горячих сторонников не преминул приложить к ней свою руку», как пишет Шевалье [13, *с. 64*]. В этом обнаруживается определенная векторность развития научной мысли, в той или иной степени нацеленой на поиски начал гармонической организации в природе человека. Иначе говоря, *к рубежу XVIII–XIX столетий акцент в соотношении «физика — психофизиология» пусть весьма незначительно, несмело и наивно, но смещается в сторону психофизиологии.* Во-вторых, большинство трудов по гармонии в XVIII веке было написано в жанре научного исследования, что позволяет видеть в теоретических учениях того времени обоснованные претензии на звание истинной науки, входящей в систему общекультурного знания своей эпохи.

Итак, к началу XIX века в теории гармонии не требовали доказательств следующие положения:

• в генезисе звуковысотной организации музыки лежат, во-первых, акустически обусловленный натуральный (обертоновый) звукоряд, являющийся строительным материалом как для аккордики, так и для мелодики; во-вторых, психофизиологические свойства человека, включающиеся в процесс музыкального созидания своей регулирующей функцией слухового контроля;

• аккорд является основной категорией гомофонно-гармонического типа мышления, структурной единицей, целостность которой обусловлена физико-акустическими закономерностями звука (обертоновый ряд), лежащего в основании вертикали;

• основополагающим консонирующим созвучием гармонической системы является мажорное трезвучие;

• основополагающим диссонирующим созвучием является доминантсептаккорд, образованный прибавлением септимы к мажорному трезвучию;

• квинтовая связь между доминантой и тоникой является акустически обусловленной, а потому системообразующей (доминантовая аналогия взаимосвязи между другими аккордами репрезентируется как важнейшая);

• между звуками лада существуют акустически обусловленные взаимоотношения тяготения и разрешения;

• аккорды объединяются в группы тоники, доминанты и субдоминанты на фундаменте теории основного баса и системы обращений, но это пока еще не функциональное, а лишь акустико-интонационное осмысление ладогармонической организации;

• минорный лад как система мелодико-гармонических взаимосвязей является производным от мажорного лада;

• мажорная гамма является звукорядным стереотипом звуковысотной организации музыки в целом.

Разумеется, сегодня мы рассматриваем данные положения прежде всего с точки зрения исторического интереса. Мы видим как исторически обусловленную несостоятельность тех или иных теоретических позиций, так и непреходящие достоинства музыкальной теории эпохи Просвещения. Что же касается исторического значения данных теоретических концепций, то акустико-математические изыскания школы Рамо «не только не оказались бесплодными, <…> но привели <…> к идеям, предвосхищающим открытия и гипотезы XIX века» [10, *с. 11*].

Каковы же эти идеи?

Вот важнейшая: апеллирование к точным наукам завершило продолжительный период *поверки гармонии алгеброй*, что позволило теоретикам следующего века принять результаты этих изысканий как данность и более не возвращаться к ним вплоть до времени возникновения иных, внеладовых композиторских техник XX столетия. А вот настоящая жемчужина музыкально-теоретической мысли XVIII века — идея о мажорном звукорядном стереотипе. «*Для меня так это ясно, как простая гамма*», — неслучайно гениальный Пушкин вложил в уста

[3] По Серру, минорный лад (в своем фригийском или доминантовом варианте) «является ни чем иным, как арифметическим обращением мажора» [13, *с. 62*].

[4] См. об их учениях: [13].

Антонио Сальери фразу, которую в конце XVIII века мог произнести любой композитор и любой музыкальный теоретик. Может показаться парадоксальным, что на протяжении всего XIX столетия, столь интенсивно модифицировавшего классический мажоро-минор, мажорная гамма так и осталась стереотипом, переходя из одного учения о гармонии в другое. Но это парадокс лишь на первый взгляд. Действительно, «романтизм есть стремление к абсолютной свободе и неповторимости» [3, *с. 15*]. Однако именно в силу этого «важнейшие аспекты романтической поэтики (гармония, техника композиции) оказываются действенными только на фоне общих принципов классического искусства Нового времени, которые выступают, таким образом, в роли обязательного фундамента искусства романтизма и входят в его сущность» [3, *с. 15*].

Итак, благодаря Жану Филиппу Рамо и его школе, теория музыки антропоцентристского XIX века позволила себе сосредоточиться на формировании ладоинтонационных и функционально-гармонической концепций организации мажора и минора. А это значит, что теория музыки уже в начале столетия вступила в зону *психофизиологического* и, отчасти, *психологического оправдания* эволюционных процессов, наблюдавшихся в гармонии.

Теория гармонии XIX века предстает продуктом научной стратегии, связанной со сменой типа рациональности и обусловленной новым, в конечном итоге, художественно-интуитивным типом постижения бытия (См.: [8]). Рассудочное мышление XVIII века слишком устарело для объяснения художественных явлений, репрезентирующих качественно иную парадигму мировидения. Более того, с позиций XIX столетия неудовлетворительной стала признаваться система объяснений и художественных явлений прошлого. Так, выдающийся теоретик музыки Адольф Бернгард Маркс писал в 1841 году: «Высочайшие творения Себастьяна Баха в течение целого столетия были закрытой книгой, зарытым в землю кладом <…>, так как теория искусств, художественное осознание его эпохи не могли охватить их содержания, их духа, а воспринимали контрапункт лишь как некие так называемые гармонические ухищрения. Я подчеркиваю “так называемые”, ибо у Баха, как у всякого подлинного художника, изумительное искусство контрапункта не было самоцелью и служило выражению его необъятно глубокого и разностороннего внутреннего мира» [7, *с. 106*].

Принципиальная новизна романтической художественно-музыкальной парадигмы заключалась в том, что «музыкальное мышление романтизма отказалось от идеи вербального предписания. Хотя музыкально-риторические фигуры сохранились, они уже несли специфически музыкальное содержание и не являлись необходимым набором музыкально-вербального соответствия. Музыка не претендовала на то, чтобы быть безошибочно-однозначно прочитанной каждым слушателем, владеющим азбукой этих риторических фигур. Она потребовала своего рода риторического “дилетантства” как от композитора, так и от слушателя» [8, *с. 53–54*]. К подобному риторическому дилетантству (здесь имеется в виду прежде всего отказ от следования теории аффектов) прибавим еще и упомянутое выше дилетантство физико-математическое, освобождавшее теоретиков от необходимости решать вопросы звуковой организации музыки на уровне ее строительного материала, а многих ученых мужей примирившего с мыслью о том, что истинные объективные основания музыкальной гармонии так и не выяснены.

Следствием этого стал преобладающий в музыкальной науке XIX века *тип эмпирических теорий*. Суть их заключалась, говоря словами Л. Шевалье, в следующем: «Эмпирики вместо того, чтобы начинать с научного изложения, берут аккорд, как данность, доказательством которой художник может пренебречь без вреда своему дарованию» [13, *с. 75*]. Иными словами, эмпирические теории гармонии XIX столетия характеризовались поисками истины в психофизиологическом и — далее — чисто психологическом направлениях.

Разнообразные попытки теоретиков обосновать те или иные, в первую очередь — мелодические и гармонические, явления сквозь призму психофизиологии приводят к тому, что «смысл музыки вдруг обретается <…> в гармонии и единстве с психологией и физиологией слышания, <…> такое единство <…> *можно попробовать назвать “антропологическим”*» (курсив мой. — *Е. П.*) [5, *с. 258–259*]. Эти слова выдающегося мыслителя нашего времени А. В. Михайлова как нельзя более точно указывают на общегуманитарную платформу музыковедческого знания эпохи романтизма — философию антропологизма.

Специально не вдаваясь в вопросы возникновения антропологизма в Европе, а лишь указывая на его первоисточники в виде трудов К. Гельвеция и Л. Фейербаха (материалистическое течение антропологизма), с одной стороны, и Ф. Ницше, А. Шопенгауэра (идеалистическое течение антропологизма) — с другой, остановим внимание на главном: онтологической платформой антропологизма явилось возведение в степень абсолюта понятия «человек» как базисной категории, лежащей в основании мировидения эпохи. Человек как объективная истина, средоточие законов мироздания, венец природы — вот ценностный приоритет научного знания в антропологизме. Последнее — «венец природы» — ключ к пониманию сути *материалистического антропологизма*, где исходным пунктом анализа становится биологическая природа человека, его психофизиология как эталон всеобщей естественной обусловленности явлений.

Антропологически ориентированные теории гармонии оказались закономерными в системе романтизма — они подтверждали своим существованием «исходный принцип этой культуры — антропоцентризм»[5] [3, *с. 11*].

Попробуем разобраться в существе антропологических «примет» в музыкально-теоретической науке рассматриваемого периода. Здесь просматриваются две линии развития антропологического компонента в теориях гармонии. Первая — это линия, продолжающая естественнонаучные изыскания XVIII века и дополненная в XIX физиологической интерпретацией тех или иных гармонических явлений; вторая — линия, направленная в сторону так называемых «теорий, основанных на психологических наблюдениях» (классификация Л. Шевалье[6]), по сути же это теории лада, тем или иным способом объясняющие ладовые тяготения.

Ярчайшим представителем ***линии естественнонаучных исследований гармонии*** становится во 2-й половине XIX столетия ***Герман Людвиг Фердинанд Гельмгольц***. Блестящую характеристику этому ученому дал в свое время профессор Императорского Юрьевского

Университета Б. Срезневский, назвав Гельмгольца «гениальной, разносторонней, творческой натурой, <…> которому поклоняются и физиологи, и физики, и математики, и механики, и музыканты, и техники» [11, *с. 3*]. «Этот замечательный ученый, — продолжим о Гельмгольце словами другого известнейшего в музыкознании лица Гуго Римана, — <…> открыл в области акустики и физиологии слуха своими точными и всесторонними изысканиями новые пути и впервые предпринял полное научное обоснование музыкальных законов» [9, *с. 322*]. Название основного труда Гельмгольца в области теории музыки «Учение о слуховых ощущениях, как физиологическая основа для теории музыки» (1863) говорит само за себя. Последователь Марена Мерсенна и Жана Филиппа Рамо, ученый базирует свое учение на идее обертонового ряда и выводит из нее такие важнейшие следствия, как обоснование консонанса и диссонанса, происхождение минора, тональное родство. В контексте нашей работы нас интересует, прежде всего, факт уравновешивания в данной теории соотношения «физика — психофизиология». *Новизна учения Гельмгольца состоит именно в равноправной с акустикой апелляции к физиологии человека*, в частности, к строению его слухового аппарата. Более того, в учении Гельмгольца заявляет о себе и третий — психологический, а точнее психолого-эстетический — член соотношения, появление которого, пусть только лишь контурное и не развиваемое Гельмгольцем далее, чрезвычайно симптоматично для музыкальной науки эпохи романтизма. «Мы должны различать два явления: — пишет ученый в своей работе “О физиологических причинах музыкальной гармонии” [1, *ст. 1896*], — ощущение слухового нерва, независимо от всякой духовной деятельности, и представление о звуке, возникающее вследствие этого ощущения; мы должны отличать “физическое ухо” тела и “духовное ухо”, т. е. нашу способность представления» [9, *с. 31*]. В той же работе, подводя итог акустико-физиологическому обоснованию консонирующей и диссонирующей гармонии, Гельмгольц делает следующий знаменательный вывод: «Эти явления чисто чувственного благозвучия представляют собою только самую низкую степень музыкально-прекрасного. Для более высокой, духовной красоты музыки, гармония и дисгармония являются только орудием, — но орудием сильным и могучим» [9, *с. 49–50*].

Мы не найдем среди исторических заслуг Г. Гельмгольца разработки психологического подхода к музыкально-теоретическим проблемам — как истинный ученый, он считал себя не вправе исследовать область психологического знания, в которой ощущал свою некомпетентность[7]. Однако же не можем не указать на то, что ученый обозначил психологический способ возможного изучения музыкальной, в частности, гармонической, организации музыки, который громко заявил о себе уже в XX веке. Назовем в качестве исходных в этом направлении исследования преемника Гельмгольца по кафедре в Берлинском университете Карла Штумпфа, а также Гуго Римана. Штумпф начал как апологет Гельмгольца, впоследствии же перенес «внимание в области гармонии из физиолого-акустической сферы в психологическую <…>. В своей “Tonpsychologie” (1883–1890) он утверждает, что *слияние* звуков есть психологическая проблема, независимая от акустических явлений» [13, *с. 153*]. Сравним с утверждением Римана в «Handbuch der Harmonielehre» (1906): «Музыкальный консонанс есть не физическое и тем более не физиологическое, а психологическое понятие. Результат не колебаний, не ощущений, а представлений» (цит. по: [12, *с. 317*].

Научные интересы Гуго Римана очевидно находятся в сфере интересов Гельмгольца (истоки же его учения о гармонии, безусловно, следует искать в трудах Рамо). Риман, вслед за Гельмгольцем, «придерживается естественнонаучного понимания мира, исходный пункт в его рассуждениях это природа. Центр музыкального бытия составляет *Klang* — сложное понятие, которое трактуется Риманом не просто как звук, но как звук со всем своим обертоновым содержимым» [12, *с. 315*].

Линию научных изысканий XIX века в области лада открывает в Европе исследование ***Ф. Бюссе***. Указывая в своем труде «La musique simplifiee dans sa theorie et dans son enseignement, 2-eme partie. Harmonie» (1836–1839) на несовершенство и противоречивость существующих теорий[8], автор берется дать собственное объяснение происхождению лада. Механизм ладообразования Бюссе видит в «неумолимом законе» тяготения главного диссонанса тритона в консонанс терции или сексты (соответственно универсальным свойством тяготения в теории Бюссе обладает и уменьшенное трезвучие). Основанная на данном законе «таинственная связь всех аккордов и тяготение их к тонике гаммы образуют тесное, как бы цементом спаянное един-ство — лад» (Цит. по: [13, *с. 141*]). Собственно говоря, этим утверждением открывается генеральный путь дальнейших исследований ладогармонических явлений в Европе. Прогностические качества труда Бюссе тем более удивительны, что их автор профессиональным музыкантом не был. Может быть, в данном факте кроется объяснение, во-первых, тому, что работа Бюссе осталась незамеченной в истории теоретического музыкознания. Во-вторых, этим же фактом, вероятно, объясняется и свежий, по собственной интерпретации автора — «философский», взгляд на явление тяготения: «Музыка <…> связана со всеобщим равновесием» (Цит. по: [13, *с. 141*]). Здесь Бюссе близко подходит к толкованию ладовых тяготений с психофизиологических позиций, оперирующих коррелятом «напряжение — покой».

Именно категория покоя лежит в основе ладовой теории ***Франсуа Жозефа Фетиса***. Читаем в его «Traite de l'harmonie» (1844): «Вся музыка основана на том, что некоторым интервалам присущ характер покоя, что у других этот характер отсутствует, и что, наконец, некоторые интервалы имеют родовую близость <…>. Этот тройной характер <…> заключает в себе условия, определяющие лад…»

[5] «В историческом плане романтизм предстает одной из завершающих стадий новоевропейской культуры XVII–XIX веков: стадией, на которой исходный принцип этой культуры — антропоцентризм — получает свое высшее, предельное и законченное выражение» [3, *с. 11*].

[6] Критику Шевалье в этом вопросе находим в указанном труде И. Рыжкина и Л. Мазеля [10]. Соглашаясь с авторами относительно очевидной условности и даже наивности предложенной Л. Шевалье классификации, тем не менее, считаем возможной ссылку на нее, поскольку данное разделение весьма точно указывает на психофизиологический, а следовательно, и на интонационный источник поисков обоснования ладогармонических закономерностей.

[7] См. об этом: [11, с. *31*].

(цит. по: [13, *с. 148*]). «Согласно своей квалификации (sic!), основанной на идее покоя, Фетис делит аккорды на консонирующие (дающие впечатление покоя на тонике, IV ступени, доминанте и VI ступени; роль второй ступени остается невыясненной), и диссонирующие; эти последние сводятся только к доминантсептаккорду и его производным (нонаккорд, вводный и уменьшенный септаккорды); все остальное относится к области задержаний и альтерации» [13, *с. 148*]. Заметная историческая уязвимость подобного толкования гармонии вполне компенсируется основным положением теории Фетиса «о подчинении гармонических явлений закону ладового тяготения» [13, *с. 148*].

Той же категорией покоя и в том же ее психофизиологическом качестве оперирует при обосновании ладообразующих процессов ***Абрамо Базеви*** в своем труде «Introduzione ad un nuovo sistema d'armonia» (1862). «<…> Исходя из твердо установленного принципа — строить рассуждение только на основе музыкальных ощущений, — Базеви устанавливает следующую систему: "Я нахожу", говорит он, "что в тональности есть лишь одно трезвучие, которое удовлетворяет наше восприятие характером абсолютного покоя. Следовательно, этот аккорд должен быть назван истинно-тональным. К этому аккорду тяготеют с различной силой притяжения, давая в нашем ухе ощущение более или менее удовлетворяющего покоя, трезвучия, построенные на кварте и квинте от тоники. Я дал этим аккордам название мнимо-тональных"» (Цит. по: [13, *с. 138–139*]). Оставаясь по большому счету в пределах психофизиологического обоснования гармонических явлений, Базеви интересен с исторической точки зрения тем, что пытается проникнуть в область музыкального восприятия, касаясь и проблематики психологического характера. Так, настаивая на принципиальном различии между ощущением звуковой последовательности как чисто физиологическим явлением и ее восприятием как явлением художественного порядка, теоретик приводит в качестве доказательства примеры перегармонизации одной и той же музыкальной фразы (см.: [13, *с. 138*]).

Итак, подводя черту под характеристикой состояния европейской теоретической науки о гармонии и ладе к 70-м годам XIX столетия, позволим себе сделать следующие выводы:

1. В музыкальной науке заканчивается процесс смены типа рациональности, и в соотношении «физика — психофизиология» акцент переносится на правую сторону соотношения.

2. Большинство музыкально-теоретических трактатов по гармонии объединяет антропологический подход к интерпретации гармонических явлений.

3. Содержание учений о гармонии составляет система мажора и минора эпохи классицизма.

4. В недрах психофизиологического объяснения гармонических явлений начинает постепенно вызревать третий компонент их обоснования — психологический.

Как видим, науку о гармонии XIX столетия еще нельзя назвать наукой романтической эпохи. Для того чтобы учения о гармонии приобрели отчетливые признаки романтической, то есть исключительно антропоцентристской[9] научной парадигмы, им не хватало еще тщательной проработки психологического компонента учений о гармонии, а также введения в содержание научных трудов результатов современной композиторской практики. Это произойдет несколькими десятилетиями позже, как и подобает теории следовать за практикой и обобщать достигнутое. Здесь будут возвышаться три фигуры: ***Франсуа Огюст Геварт*** с трактатом по гармонии («Traite d'harmonie», 1905), основанным на материале современной ему европейской музыки; российский последователь Геварта и Римана ***Георгий Львович Катуар***, развивший идеи обоих на материале европейского и русского романтизма и модернизма («Теоретический курс гармонии», 1924–1925); и, безусловно, ***Эрнст Курт*** (1886–1946) — создатель первой психологической концепции романтической гармонии в музыкознании XX века («Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme», 1913). Но это уже другая история.

Список литературы

1. ***Гельмгольц Г.*** О физиологических причинах музыкальной гармонии // ***Гельмгольц Г.*** Сочинения. № 2. — СПб: тип-я А. А. Пороховщикова, 1896. — 50 с. — (Издание журнала «Научное обозрение»).

2. ***Григорьев С. С.*** Теоретический курс гармонии: Учебник — М.: Музыка, 1981. — 479 с.

3. ***Зенкин К.*** Романтизм как историко-культурный переворот // ***Жабинский К. А., Зенкин К. В.*** Музыка в пространстве культуры: Избр. ст. — Ростов-на-Дону: МП «Книга», 2001. — Вып. 1. — С. 8–28.

4. ***Мазель Л.*** Проблемы классической гармонии — М.: Музыка, 1972. — 616 с.

5. ***Михайлов А. В.*** Языки культуры — М.: Языки русской культуры, 1997. — 909 с. — ISBN 5-7859-0014-9.

6. Музыкальная эстетика Германии XIX века: В 2 т.: Т. I / Сост. Ал. В. Михайлов и В. П. Шестаков. — М.: Музыка, 1981. — 414 с.

7. Музыкальная эстетика Германии XIX века: В 2 т.: Т. II / Сост. Ал. В. Михайлов и В. П. Шестаков. — М.: Музыка, 1982. — 432 с.

8. ***Оболкина С. В.*** Музыкальная стратегия романтизма // Романтизм: истоки, метафизика, эволюция // Коллектив авторов. Екатеринбург: УрО РАН, 2006. — С. 44–60. — ISBN 5-7691-1709-5.

9. ***Риман Г.*** Музыкальный словарь — М: Юргенсон, 1901–1904. — 1536 с.

10. ***Рыжкин И., Мазель Л.*** Очерки по истории теоретического музыкознания. Вып. I. — М.: Огиз, Музгиз, 1934. — 180 с.

11. ***Срезневский Б***. Открытия Гельмгольца в области теории музыки: Публичная лекция, читанная 8 ноября 1894 года проф. Б. Срезневским — Юрьев: печатано в тип. К. Матисена, 1895. — 34 с. (Сброшюровано с: Heinrich Bellermann. Grosse der musikalischen Intervalle als Grundlage der Harmonie. Berlin,: Verlag von Julius Springer. 1873. — 93 S.).

12. ***Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В.*** Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов — М.: Композитор, 2006. — 632 с. — ISBN 5-85285-854-4.

13. **Шевалье Л**. История учений о гармонии. / Пер. с франц. З. Потаповой и В. Таранущенко; Под ред. М. В. Иванова-Борецкого. — М.: Гос. муз. изд-во, 1932. — 183 с.

[8] «В существующих трактатах не вскрыты правила строения лада», «тайна натурального звукоряда с ладовой стороны не затронута» (Цит. по: [13, *с. 141*]).