

Автор статьи – Жанна Савицкая – студент II курса историко-теоретического факультета ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского»

Научный руководитель – Сергей Николаевич Лебедев – кандидат искусствоведения, доцент кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского»

Жанна Савицкая

***УЧЕНИЕ О ГАРМОНИИ Ф. Ж. ФЕТИСА И ЕГО
РЕЦЕПЦИЯ В МУЗЫКОЗНАНИИ XX – XXI ВЕКОВ***

Франсуа-Жозеф Фетис (1784–1871) – бельгийский музыковед, музыкальный критик и педагог, дирижер, композитор. Деятельность его была очень разнообразна: он устраивал в Париже исторические концерты, читал лекции по философии и истории музыки, был директором Брюссельской консерватории, писал статьи, рецензии, очерки о событиях музыкальной жизни и др. Также он был известен как композитор, однако наибольшее значение имеет музыковедческое наследие Фетиса. Его научная деятельность способствовала широкому распространению музыкально-теоретической концепции тональности в Западной Европе и оказала большое влияние на русское музыкознание.

Из трудов Фетиса, посвященных гармонии, наиболее важен «Полный трактат о теории и практике гармонии». Попробуем раскрыть основное содержание учения о гармонии Ф. Ж. Фетиса, а также установить преэминентность и влияние трактата о гармонии Фетиса на зарубежное и отечественное музыкознание.

«Полный трактат о теории и практике гармонии» приобрел популярность сразу же после написания (в одной только Франции между

1844 и 1903 гг. он выдержал двадцать изданий), и по сей день остается самой известной работой Фетиса.

Трактат разделен на 4 части («Книги»), и предваряется обширным Введением, в котором предварительно постулируются некоторые из основных идей автора.

В Книге I «Интервалы и тональность» Фетис предлагает собственную систематику интервалов, которая оказывается весьма интересной. В частности, он предлагает 4 вида консонансов:

1) совершенные интервалы: совершенные (чистые) квинты и октавы, создающие «ощущение покоя»; 2) несовершенные интервалы, терции и сексты, которые не обеспечивают «чувства покоя»; 3) «смешанный» интервал – совершенная (чистая) кварта, которая не имеет устойчивости, но и не требует разрешения, как диссонансы; и 4) так называемые «апеллятивные» (*appellative* букв. «требовательные») интервалы, увеличенные кварты и уменьшенные квинты, – интервалы, которые «характеризуют современную тональность».

Это может удивить слушателей, но Фетис действительно позиционировал тритон в качестве консонанса. Впрочем, Фетис и сам догадывался о том, что его классификация, так отличающаяся от большинства других, может удивить музыкантов, но этот факт его несколько не смущал.

Два оставшихся интервала, секунды и септимы, классифицируются как диссонансы, потому что они «...неприятны сами по себе и удовлетворяют музыкальное чувство только своей связью с консонансами» [7].

Кроме того, Фетис вводит понятие «притягивающих переменных диссонансов» (*dissonances attractives variables*) и относит к ним увеличенные и уменьшенные терции, октавы, увеличенные секунды, квинты и сексты, уменьшенные кварты и септимы, а также большую и малую ноны.

В Книге II «Аккорды» Фетис развивает идею «покоя», которая в рамках тональности реализуется особенно очевидно в аккордах: *«Консонантный аккорд, сформированный из ноты с ее терцией и квинтой, называется «совершенным аккордом» (accord parfait), потому что он дает чувство покоя и завершения»* [7, 23 (77)].

Фетис делит аккорды на консонирующие (дающие впечатление покоя, которое обусловлено положением аккорда – к таким относятся аккорды [конкретнее – трезвучия] на тонике, IV, V и VI ступенях звукоряда; трезвучия на III и VII ступенях не обладают ощущением покоя, роль II ступени остается невыясненной) и аккорды диссонирующие, которые сводятся только к доминантсептаккорду и его производным (нонаккорд, вводный и уменьшенный септаккорды); все остальное относится к области задержаний и альтерации.

Фетис подробно описывает аккорды, их правильные соединения, альтерации, неаккордовые звуки и прочее, снабжая трактат большим количеством нотных примеров как инструктивных, так и художественных, в том числе из произведений Гайдна, Моцарта, Бетховена и Россини, что весьма оживляет текст. В целом складывается впечатление, что перед нами самый настоящий учебник по гармонии в современном его представлении.

Попутно Фетис упоминает о точках зрения других теоретиков относительно расположения устойчивых аккордов, в частности, неоднократно ссылается в своем труде на работу Ж. Ф. Рамо («Трактат о гармонии, сведенный к ее естественным принципам»), попутно делая различные замечания, в основном, положительного характера. Также он не забывает и покритиковать других теоретиков, а именно: «путающихся» и «несведущих» Ш.-С. Кателя и И. Ф. Кирнбергера.

Особого раздела удостоен цифрованный бас, где Фетис разбирает эту технику сквозь призму произведений Э. Кавальери, Дж. Каччини,

Б. Марчелло, Я. Пери и других авторов, так или иначе, всюду находя недостатки.

В Книге III «О тональности и о модуляции в гармонии» внимание автора сфокусировано на понятии модуляции, которое, по его мнению, является ключевым и оказывает влияние на тональность, изменяя ее существенное качество.

Четвертая книга названа «Критический обзор основных систем формирования и классификации аккордов», и из этого названия понятно, что в ней автор трактата критическим взором оглядывает некоторые теоретические труды, существовавшие на тот момент.

Под удар Фетиса попадает не только Рамо, но и многие другие теоретики, их труды Фетис разбирает с разной степенью подробности, но в каждом неизменно обнаруживает массу недостатков. Например, про Ф.В. Марпурга пишет, что его «механическое», т.е. акустическое, объяснение диссонанса «не имеет ничего общего с процессами искусства». Также в Четвертой книге Фетис обобщает и уточняет понятия, которыми пользовался ранее.

Но что же нового привнес сам Фетис по сравнению с раскритикованными им теоретиками, что отличает его учение от других?

Во-первых, Фетис предлагает то, чего на тот момент времени не было в учениях о тональности, а именно эволюционный подход к ее рассмотрению (в Книге III), которое Фетис осуществил посредством осмысления роли «аттрактивных интервалов» в структуре тональности.

Свое исследование Фетис начинает с упоминания об античных ладах, останавливаясь на музыке народов арабских стран, пентатонике восточных стран, упоминает Древнюю Грецию и октахорд, подходя к системе 7-ми диатонических ладов. Но в отношении всей этой музыки термин «*tonalité*» – ключевое понятие в концепции Фетиса – еще используется в качестве

смежного с понятиями гаммы, лада и звукоряда, без учета его специфики. После констатирования известных ему фактов из истории музыки, Фетис переходит к изложению собственной концепции.

Фетис попытался охватить весь путь развития гармонической тональности, который, по его мнению, включал в себя 4 исторические фазы тональности: однотональный строй, транзитональный (с модуляциями), плюритональный и омнитональный. Излагая свою теорию, Фетис постоянно обращается к самым разным музыкальным образцам, начиная от Палестрины и заканчивая композиторами-современниками.

Первая историческая фаза (согласно Фетису) – «однотональный строй» (*l'ordre unitonique*), «старинная тональность» (*tonalité ancienne*); к этой фазе Фетис относил, главным образом, григорианский хорал, сложившийся к VIII–IX вв., то есть 8 монодических *модальных* ладов. Музыка этой эпохи Фетис интерпретировал как «неясную», «туманную», на том основании, что принцип мажорно-минорной тональности из нее явственно не следует, он писал, что такая музыка страдает от недостатка тяготения (*tendance*), так как доминтсептаккорда нет, и сектаккорд применяется произвольно. По его мнению, музыка остается лишенной энергии движения почти вплоть до начала XVI в., когда в силу вступает вторая фаза развития тональности – эпоха «транзитонального», т.е. переходного, строя (*l'ordre transitonique*). Фетис связывает начало нового этапа развития с именем К. Монтеверди, потому что в его музыке *осознанно* используется доминантсептаккорд с разрешением и модуляция. «С этой инновацией характер искусства поменялся, и трансформация была полной, потому что выразительный, страстный, драматический акцент неотделим от тяготения звуков и не может существовать без него» [7, XLIII (46)].

Третий этап развития тональности – «плюритональный строй» (*l'ordre pluritonique*) — возникает как необходимый итог развития аккордики. Для

Фетиса этот этап связан с музыкой Моцарта, Бетховена, Россини и др., в которой появилась энгармоническая модуляция, и которая приобрела многообразие благодаря хроматике и уменьшенному септаккорду. *«Из этих замечательных гармонических преобразований приходит новый порядок тональных фактов, в котором несколько гамм контактируют посредством одного аккорда. Этот строй я называю “плюритональным”»* [7, XLVII (50)].

Наконец, последний этап – «омнитональный строй» (*l'ordre omnitonique*) – Фетис начинает с музыки романтиков, в особенности имея в виду музыку Берлиоза и Вагнера с их «безудержным стремлением модулировать», этот строй Фетис характеризует как тупиковую ветвь в тональном развитии, как разрушение тонального единства. *«Стремление к множественности или даже всеобщности тонов в музыкальном произведении, есть последняя граница развития гармонических соединений; далее пути нет. <...> Нет сомнений также в том, что частое использование нескольких тональных тяготений имеет очень серьезное неудобство, заключенное в непрестанном стимулировании нервных эмоций, в снятии с музыки характера простого и чистого и ее трансформация в чувственное искусство»* [7, 200 (254)].

К вопросу о новизне концепции: А. Шорон, которому мы обязаны термином *tonalité*, описывал различия между *tonalité antique* («древняя тональность») и *tonalité moderne* («современная тональность»), и который также считал доминантсептаккорд нововведением Монтеверди, подобно Фетису, опасался краха развития тональности. Эти идеи воспринял и развил Фетис в своем трактате.

Возвращаясь к вопросу о новом в учении Фетиса, необходимо отметить, какова методологическая основа теории Фетиса. Можно сказать, что Фетис является продолжателем музыкального учения аристоксеников,

издавна высказывавших идеи, противоположные идеям «каноников». Сочтя аргументы, основанные на математике, физике (акустике) или любой другой науке, не имеющими объективного обоснования, он выводит свою позицию осмысления строения тональности как «чисто метафизического» принципа и противопоставляет ее трактовке математической. *«Но, могут сказать, что является принципом этих гамм и что регулирует порядок их звуков, если не акустические явления и не законы вычислений? Я отвечаю, что принцип этот чисто метафизический. Мы осознаем этот порядок и мелодические и гармонические явления, что является следствием нашего строения и нашего воспитания»* [7, 249 (303)].

Термин «метафизический» чаще всего употребляется в значении «то, что нельзя никак обнаружить никаким опытным путем». Фетис трактует гармонические явления и музыку в целом с позиции психологии человеческого восприятия и пытается осознать с этой точки зрения музыку как систему.

Будет неверным утверждать, что данный принцип – открытие Фетиса. В XIX веке существовало множество музыкальных исследователей, также опиравшихся на метафизический метод. Первым, кто постулировал принцип «тяготения» как основу лада был, по всей вероятности, Ф. Бюссе. Фетис жестко раскритиковал данный труд, но, несмотря на негативную оценку, его идеи оказываются вполне созвучными идеям Бюссе.

Итак, в трактате о гармонии Фетиса мы имеем дело, с одной стороны, с вполне академическим и фундаментальным учением о гармонии, подобных которому на тот момент существовало достаточно много, но с другой стороны, трактат представляет собой нечто новое относительно предшествующих ему образцов благодаря метафизическому методу, который автор положил в основу исследования.

Метод этот проявляется, прежде всего, при описании ключевых теоретических понятий:

«Эти звуки, данные природой, действительно являются элементами гаммы, но они не определяют ее форму, от которой зависит характер любой музыки. Поэтому необходимо признать, что таинственный закон, который регулирует родство звуков, имеет другое происхождение; я мог найти его только в человеческой организации» [7, XI (14)].

«Я видел, что среди множества сочетаний, из которых состоит гармония нашей музыки, есть два, которые наше музыкальное чутье принимает как существующие самостоятельно, независимо от предыдущих обстоятельств и подготовки, а именно: консонантная гармония, называемая совершенной гармонией, которая имеет характер покоя и заключения, и диссонантная гармония, называемая доминантсептаккордом, которая определяет стремление, тяготение и движение» [7, III (5)].

«...Я видел, что вся гармония пребывает в этих альтернативных крайностях: покое, тяготении или притяжении, а также разрешении этих тяготений в новый устой» [7, 3 (5)].

Учение о гармонии Фетиса, его понятие тональности с течением времени подвергались самым разнообразным оценкам, как положительным, так и отрицательным. Среди исследователей, противников Фетиса – Г. Риман, в его работах встречается множество критических выпадов и о значимости трактата в целом, и о ключевых моментах теории Фетиса. Автор статьи «Tonality», написанной для фундаментальной музыкальной энциклопедии «NGD» (известной как «Новый Гроув») Брайан Хайр многозначительно отправляет Фетиса в раздел «Риторика».

«Фетис не был способен объяснить “таинственные” силы притяжения, которые действуют в звукоряде, никак кроме настаивания на

том, что эти тенденции были “чистой метафизикой”... Динамические качества вызывают замысловатые совокупности метафор и словесных образов, некоторые из которых сравнивают эти отношения музыкального притяжения с силами природы» [8, 754].

Однако, несмотря на господствующий в современном западном музыкознании критический тон, среди сторонников теории, так или иначе унаследовавших учение Фетиса множество западных исследователей XX–XXI вв: А. Ж. Вивье, Л. Шевалье, Р. Грот и даже П. Хиндемит. Также есть много исследователей, которые объективно отмечают и недостатки труда Фетиса, но пишут и о достоинствах. *«Хотя Фетис ошибался в укоренении тональности в мажорных и минорных звукорядах, он был совершенно прав, когда заявил, что тональность “метафизична”» [6].*

В целом, рассмотрение учения о гармонии Фетиса, и особенно, его «метафизической» трактовки тональности, и по сей день становится поводом для размышления для очень многих теоретиков.

В отечественной музыкальной науке учение Фетиса было воспринято без фиксации метафизики в его воззрениях. Музыковед Б. Л. Яворский в своих научных трудах оказался крайне созвучным работе Фетиса с его терминологией и принципами. Концепция лада Яворского во многом обязана Фетису, да и вся теория музыки Яворского содержит элементы риторики, а язык, которым она излагается, метафоричен. Также Яворский в своей теории воспринял идею особого положения в ладу тритона, которую развивал Фетис.

Труды Яворского, в свою очередь, оказали значительное влияние на советских музыковедов. Теоретические положения Яворского (особенно касающиеся психологии музыкального восприятия) были восприняты Б. В. Асафьевым и Е. В. Назайкинским, усвоены и использованы в учениях о гармонии Ю. Н. Тюлина, Т. С. Бершадской, Ю. Н. Холопова, и даже в так

называемом «бригадном учебнике гармонии». Феномен тяготения как фундаментальное понятие, восходящее к Фетису, появился, таким образом, и у других исследователей. Приведу несколько показательных цитат.

«Итак, такие понятия, как устой, тяготение, напряжение, разряд, сокращение и растяжение, обусловлены объективными свойствами и проявлениями качества музыкального движения, его динамической природой, а отнюдь не субъективными представлениями» [1, 206].

«Тяготение доминанты в тонику, кажущееся столь очевидным и естественным, – явление отнюдь не элементарное. Оно представляет собой сложный и органичный результат длительного исторического развития...» [3, 198].

«Таинственная сила», а более научно — абстрактное, нематериальное представление об отношениях, непременно возникающих между тонами, которые составляют любое осмысленное музыкальное высказывание, любой художественно значимый музыкальный текст» [2].

На современном этапе развития теории музыки понятия устоя и (особенно) неустоя и их соотношения трактуются музыковедами как вполне объективные, «логические» категории лада: Устой является олицетворением покоя, опоры, а неустой – стремления, движения. Напомню, что сам Фетис принцип построения *tonalité* трактовал как «объективный и субъективный одновременно».

Не все метафизические термины Фетиса в настоящее время употребительны в западном музыкознании. Например, понятие «*résolution*» (разрешение) еще можно найти в энциклопедических словарях. Во многих языках данное понятие существовало ранее, им обозначался переход диссонанса в консонанс, в современной же науке оно используется куда реже. А вот термин «*attraction*» (или англ. *gravitation*, то есть тяготение) практически совсем не употребляется, чего нельзя сказать о российском

музыкознании, где данный «психологический» термин в XX веке получил широчайшее распространение — как в научной, так и в дидактической литературе.

Термины и понятия, предложенные Фетисом, применяются у нас более интенсивно, нежели в работах западных коллег, они прочно вошли также в практику преподавания музыки. Интеграция «риторической» составляющей русской музыкальной науки в мировую науку о музыке составляет ныне огромную проблему.

Несмотря на то, что некоторые взгляды Фетиса ныне устарели (например, взгляд на старинную гармонию как на «неполноценную», недоразвитую мажорно-минорную тональность), в целом многие из них показали свою жизнеспособность и до сих пор широко используются, как в научных работах, так и в педагогической практике. Именно поэтому трактат Фетиса, даже несмотря на его «эссеистский» (местами даже одиозный) стиль, заслуживает дальнейшего изучения и достоин встать в один ряд с другими выдающимися памятниками мысли о музыке, такими как трактаты о гармонии Ж. Ф. Рамо, Г. Римана, Г. Шенкера, К. Дальхауза.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.
2. Бершадская Т. С. В ладах с гармонией, в гармонии с ладами: очерки. СПб, 2011.
3. Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М., 1972.
4. Файн Я. Н. Феномен тяготения в музыкально-теоретической концепции Б. Яворского. Сущность и исторический контекст: Дисс. ... канд.искусствоведения. – Новосибирск, 2007.

Исследования молодых музыковедов 2018

Зарубежная музыка

5. Яворский Б. Строение музыкальной речи: Материалы и заметки. М., Музгиз. 1932.

6. Arlin M. I. Fetis' contribution to practical and historical music theory // *Revue belge de Musicologie*, vol.26/27. 1972-1973, pp.106-115.

7. Fétis F. J. *Traité complet de la theorie et de la pratique de l'harmonie*. P., 1844.

8. Hyer B. *Tonality* // *The Cambridge history of western music theory*. Cambridge, 2008.