

РУЗАННА СТЕПАНЯН

**ФУНКЦИОНАЛЬНОЕ УЧЕНИЕ ГАРМОНИИ И
ЕГО ВОЗДЕЙСТВИЕ НА ДРУГИЕ СФЕРЫ
ТЕОРЕТИЧЕСКОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ**

Общеизвестно, что понятия функции в музыке долгое время было прерогативой гармонии. Предложенное в 18 веке Рамо и систематизированное Риманом в 19 веке это понятие не предполагало более широкого трактования. Вслед за Риманом теорию гармонических функций развивают С.Танеев, Б.Яворский (создавший теорию ладового ритма), Н.Гарбузов (теорию многоосновности ладов), Э.Курт, Г.Катуар, В.Протопопов, Л.Мазель, Ю.Тюлин, который в каждом аккорде видит не только его основные, но и переменные функции, Ю.Холопов и другие. Развитие теории гармонических функций привело к проникновению ее характерных особенностей в другие области теоретического музыкознания. Наиболее непосредственно это отразилось на музыкальной форме.

Хотя Риман не применял функциональный подход по отношению к форме, все же, можно сказать, что именно он дал толчок для этого, рассматривая период как определенную метрическую единицу (6, с.164). У Э.Прауга, С.Танеева функциональный подход к форме более заметен. Важным достижением в этой области был труд "Музыкальная форма" Г.Катуара (5), где фактически впервые систематизировались функции периодов и предложений. Период для него — это форма изложения музыкальной мысли. Он вводит такие понятия, как модулирующее, переходное, вступительное, дополнительное построение, исходя из выполняемой ими роли в произведении.

Заметным вкладом была теория Яворского о ладовом ритме — как о "развертывании конструкции во времени" (7, с.168). Он, а также Курт подошли вплотную к функциональному и процессуальному пониманию формы.

Однако, истинный переворот связан с именем Б.Асафьева и его учением о триаде — трех всеобщих функциях развития (Initium-movete-terminus), находящихся в движении (1). Это учение стало основой для дальнейшей разработки и еще большего углубления теории функциональности в строении музыкальных произведений, ибо сформулированные Асафьевым понятия импульса (I), движения (M) и завершения (T) обладают универсальным значением. Всеобщее музыкальное движение опирается на эти три функции на всех своих уровнях.

Эту линию продолжают в своих исследованиях многие теоретики. Среди них Л.Мазель, В. Цуккерман, В. Протопопов, С.Григорьев. И.Способин в учебник "Музыкальная форма" даже вносит параграф "Функции частей в форме"(11). Проблемам функциональности большое внимание уделено в учебнике "Музыкальная форма" под редакцией Ю.Тюлина (13).

В 1937г. Ю.Тюлин впервые выдвинул идею о переменности функций в гармонии, обосновывая ее диалектической природой соотношений ступеней лада. Функциональное содержание каждой ступени лада Тюлин понимает как сочетание мелодических (секундовые тяготения) и гармонических (кварто-квинтовые связи) функций, с преобладанием той или другой в зависимости от положения данного тона в аккорде (12, с.183). Таким образом он указывает на двойственный и даже многозначный характер аккордов. Это нововведение стало одним из крупнейших достижений музыкальной науки не только в области гармонии. Через некоторое время оно произвело переворот и в музыкальной форме. Заимствованная у Тюлина теория переменных функций была применена в музыкальной форме и последовательно развита В.Бобровским в его трудах "О переменности

функций музыкальной формы" и "Функциональные основы музыкальной формы". Бобровский развивает идею процессуальности формы, опираясь на триаду *i-m-t* Асафьева.

Под функцией Бобровский понимает "все, что касается смысла, роли, значения данного элемента в данной системе" (3, с.13). Функция, по нему, — "принцип, на котором зиждется связь элементов музыкального целого, обеспечивающий единство различного или, более того, противоположного" (2, с.200). Функции автор противопоставляет структуру — конкретный облик, внутреннее строение данного элемента, способ, с помощью которого осуществляют связи элементов музыкального целого. Автор отмечает, что "на любом уровне действия пары "функция-структура" один и тот же принцип может быть реализован разными способами" (3, с.16). Это положение позволяет ввести новое понятие - функциональное подобие - важнейшее понятие, раскрывающее общность взаимно удаленных явлений. Наряду с этим, возможно и обратное явление, когда при различии функций совпадает структура. В этом случае применяется термин "структурное подобие". Функции музыкальной формы автор делит на три группы: общелогические, проявляющиеся вне действия структурных закономерностей; общие и специальные композиционные функции, возникающие в условиях действия структурных закономерностей.

Переменность функций музыкальной формы, согласно Бобровскому, проявляется в совмещении функций, когда в одном разделе совмещаются две функции: основная и добавочная. Здесь имеется ввиду постоянное совмещение функций (по терминологии Бобровского). Кроме того, автор различает также подвижное (времённое) совмещение функций на основе переключения или отключения ("нулевое совмещение", когда происходит смена функций). В первом случае, по аналогии с гармонией исследователь вводит такие понятия как *композиционное отклонение*, подразумевающее времённое переключение функций из одного

раздела данной композиционной формы в другой раздел иной композиционной формы (чаще всего в середину или разработку); *композиционная модуляция*, подразумевающая окончательный переход от функций данного раздела определенной композиционной формы к функциям другого раздела иной композиционной формы (на том же тематизме), в которой музыкальное произведение и заканчивается. В случае, когда музыкальное произведение, начавшись на определенном тематизме в данной форме, не завершаясь в ней, переходит к иной форме на новом тематическом материале, автор говорит о композиционном *эллипсисе*, так как происходит отключение функций (3, с.47-49). Бобровский замечает, что "функция импульса на всех уровнях действия основана на борьбе центробежных и центростремительных сил. Функция движения — на явном преобладании центробежных тенденций. Функция завершения, наоборот, — на преобладании центростремительных сил" (3, с.50). Аналогичным образом, легко объяснить, почему в гармонии кругооборот происходит по формуле T - S - D — T, а не обратной T — D — S - T. Тоника выполняет функцию импульса. В субдоминанте преобладают центробежные силы, поэтому она выполняет функцию движения и следует после тоники (причина кроется в том, что тоника одновременно является доминантой для субдоминанты). А доминанта — как представитель центростремительных сил, выполняет функцию завершения и следует после субдоминанты.

Невозможно переоценить вклад Бобровского в область науки о музыкальной форме, ибо введенные им понятия действительно отражают типичные явления в процессе становления динамичных форм. Более того, автор мыслит философски и поднимает вопрос о функциональном понимании процесса мышления как такового.

В конечном итоге, автор приходит к выводу, что композиционная форма — это функция тематизма, это итог функционального соотношения тем (2, с.10).

В его завершающей работе "Тематизм как фактор музыкального мышления" он развивает идеи о функциях музыкальной темы. Исследованию функциональных особенностей тематизма посвящен труд Е. Ручьевской "Функции музыкальной темы", в котором автор глубоко проникает в сущность темы и, исходя из ее последовательного функционального понимания, дает следующую формулировку: "Музыкальная тема — это элемент структуры текста, репрезентирующий данное произведение и являющийся объектом развития, лежащий в основе процесса формообразования. "... Темой может быть любой элемент музыкальной формы, коль скоро он способен реализовать функции темы" (10, с.8). А функции темы автор представляет в виде внутренних (внутритекстовых), подразумевающих представительную и формообразующую роль тематизма в тексте данного произведения; а также внешних (внетекстовых), обозначающих внетекстовые связи и роль тематизма за пределами формы. Тематическое развитие, таким образом, воспринимается в диалектическом единстве полярных функций, связанных друг с другом, воздействующих друг на друга.

Итак, тема является объектом развития, а тематическое развитие обуславливает функциональность формы, тот или иной структурный вид темы. В свою очередь, внешний вид темы зависит от функциональной стороны формы, что означает, что понятия темы и ее изложения (экспозиция) не могут быть отождествлены, ибо тема может выступать и в разработочном разделе. А неизменяемый элемент темы — инвариант — не зависит от функционального состояния темы в данный момент.

Автор предлагает три функциональных типа тематизма, основанных на трех главных типах зависимостей "тема-инвариант-развитие-форма":

1. Первый функциональный тип: экспозиционная структура темы остается неизменной. В этом случае понятия изложение

темы и инвариант совпадают. Тема развивается за счет обновления контекста.

2. Второй функциональный тип: остается неизменным один из элементов экспозиционной структуры. Происходит расслоение функций элементов темы. Одни элементы переменны, другие - остигнаты.

3. Третий функциональный тип: тема представлена инвариантами одного или (порознь) нескольких составляющих ее мотивов, реже фраз или предложений. В этом случае в процессе развития фрагмент представляет от первоначального изложения темы как часть от целого, а целое узнается по части. Инвариант мотива темы сохраняет лишь необходимый минимум.

Конечно, же эти типы функций в своем чистом виде практически не встречаются. Можно говорить о господствующей функции в том или ином жанре, стиле. Однако сам функциональный метод анализа тематизма ценен уже тем, что позволяет решить многие спорные вопросы. К примеру, автор с помощью функциональности легко объясняет различие между полифонией и гомофонией: "Полифония - это комплементарное многоголосие (а не только комплементарный ритм), в котором голоса тяготеют к функциональному равноправию (что не означает их образной самостоятельности). А гомофония - комплементарное многоголосие (а не исключительное господство одного голоса), в котором голоса и фактурные планы тяготеют к функциональному контрасту" (10, с.74). Сами же по себе "функциональная однородность или функциональный контраст определяются не только видимой самостоятельностью соединяющихся мелодических линий, или, наоборот, несамостоятельного - слитного, аккордового изложения или фигурации, на фоне которых звучит сольная мелодия, а соотношением рельефных и нерельефных, отчетливых и "суммарных моментов" (10, с.74).

Автор разрешает также споры о контрапункте нескольких разных мелодий. В каких случаях одна из них является темой, в

каких, противосложением? "Контрапунктом двух или нескольких тем, в отличие от одной двух- или многоголосной темы, будут такие соединения, каждый голос, каждый фактурный план которых настолько самостоятелен, независим, что может репрезентировать данное произведение и развиваться самостоятельно в пределах данной формы. "...". Если мелодия одного из голосов может быть самостоятельно экспонирована и развита, если она при этом не теряет смысла и структурной самостоятельности, если она существует независимо от других голосов, - это самостоятельная тема. И наоборот, комплементарность двух- и многоголосия, невозможность принципиального отделения, автономизации голосов и фактурных планов свидетельствует в пользу двух- или многоголосной темы"(10, с.95).

Как видно из вышеизложенного, функциональность проникает и в объяснение полифонических явлений. Этот вопрос также интересует многих музыковедов, таких, как Т.Ливанова, В.Протопопов, С.Скребков, К.Южак, А.Милка и другие.

Тенденция функционализации затронула и сферу фактуры. В.Цуккерман, изучая принципы инструментовки у Римского-Корсакова, предлагает отделить тембр от фактуры и говорить о функциональной роли тембров по отношению к фактуре. "Тембр,- согласно ему,- содействует прояснению каждой фактурной функции, путем ее отделения от других, усиления ее индивидуального облика и показа ее роли для целого"(14, с.343). Эту систему закономерных связей фактуры и тембра автор называет тембро-фактурной функциональностью, выявление которой связывает с дифференциацией фактуры, ибо, как замечает автор, "каждому дифференцированному тембровому элементу соответствует определенный фактурный элемент "...". Короче говоря, тембру отвечает фактурная функция, функции отвечает тембр" (14, с. 349). Цуккерман впервые говорит о фактурной полифункциональности, выявлению которой содействует многоплановая инструментовка, разноокрашенность всех элементов, на которые

дифференцируется фактура. Таким образом, тембро-фактурная функциональность создает яркоколористическую музыкальную ткань, и выявление ее закономерностей может стать основой для анализа оркестровых приемов и других композиторов, а не только Римского-Корсакова.

Функциональной регулировке пытаются подчинить и время в музыке. К примеру, Г. Орлов говорит о структурной функции времени в музыке, подразумевая, что музыкальная структура определяется не столько величинами, сколько отношениями организуемых ею отрезков времени (9).

Итак, как замечаем, во всех названных работах, независимо от того, какой сфере они посвящены, под функцией авторы подразумевают роль, место, значение того или иного музыкального средства. Проецирование функций, зарождаемых в гармонии, на другие элементы музыки, в свою очередь привело к новому осмыслению этого явления. Назрела потребность обобщения, сделанного на основе выводов о проявлении функций в каждом конкретном случае и проведения параллелей между ними, и потребность говорить о функциональности музыки вообще, ибо музыка является организованной системой, а функциональность, как известно, связана именно с организованными системами.

Это и стало следующим этапом развития теории функциональности. Серьезной, глубокой работой нам представляется исследование А. Милки "Теоретические основы функциональности в музыке". Автор проникает в сущность проблемы и довольно убедительно проводит основной тезис работы - "представить множество разнообразных явлений в музыке как различные формы действия единой функциональной системы, как проявления общих закономерностей" (10, с. 3). Автор рассматривает названное явление с психофизиологической точки зрения.

В начале статьи мы отметили, что для осмысления видов функций в других областях основным источником стала гармония, осмысление функций в ней. Действительно, даже при

определении функциональности вообще в музыке мы убеждаемся в этом: "Функциональность — свойство музыкальной структуры создавать в сознании воспринимающего возможность прогноза в развертывании музыкального произведения, ожидание появления определенных его элементов с той или иной степенью вероятности, что психологически переживается им как тяготение той или иной интенсивности" (8, с.19). Эти тяготения, основанные на повторениях, во всех других сферах, по аналогии с гармонией, либо разрешаются, либо преодолеваются, делая музыкальную ткань еще более привлекательной и интересной.

На основе этих наблюдений автор приходит к выводу, что целесообразно различать два класса функциональностей:

1) Функциональность конкретного музыкального текста (текстовые), где проявление повторности всякий раз индивидуально,

2) Функциональности стилевые, возникающие в результате интуитивных статистических обобщений на основе массы произведений данного стиля, существуют в памяти как вероятные характеристики, на которые и накладывается в процессе восприятия конкретный музыкальный текст.

Основные виды текстовой функциональности — мотивная, ритмическая, артикуляционная, фактурная, громкостная. Основные виды стилевых функциональностей — ладовая (гармоническая), метрическая, функциональность музыкальной формы (8, с.25-26). Эти два вида конечно же действуют во взаимодействии внутри единой функциональной системы.

Необходимо сделать следующую оговорку. Поскольку XX век — век индивидуализированный, то можно предположить, что в эту эпоху стилевые функциональности переходят в класс текстовых функциональностей, так как в каждом конкретном тексте свои ладовые, метрические и композиционные особенности.

Вообще, функциональность в музыке XX века целесообразнее было бы охарактеризовать как *"ожидание неожиданного, вероятность невероятного"*.

Работа А.Милки — первая попытка всестороннего обобщенного подхода к функциональности. На множестве

примеров автор убеждает нас в правомерности его взглядов, и дает основания для дальнейшей разработки данной проблемы, намечает новые пути развития музыкознания.

В заключение суммируем сказанное. Нашей целью было показать основополагающую роль гармонии и учение о ней по отношению к другим сферам музыки и музыкознания. Такие понятия, как устой — неустой, тяготения — разрешения, функция, основные и переменные функции, модуляция, эллипсис, перешли в другие области из гармонии, и стали связующим звеном в рассмотрении музыкальных элементов как представителей единой системы.

-
1. Асафьев Б. — Музыкальная форма как процесс. Ч. I. М., 1963.
 2. Бобровский В. — О переменности функций музыкальной формы. М., 1970.
 3. Бобровский В. — Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978.
 4. Бобровский В. — Тематизм как фактор музыкального мышления. Вып. I. М., 1989.
 5. Катуар Г. - Музыкальная форма. Ч. I. М., 1934.
 6. Мазель Л. — Рыжкин И. — Очерки по истории теоретического музыкознания. Ч. I. М., 1934.
 7. Мазель Л. — Рыжкин И. - Очерки по истории теоретического музыкознания. Ч. II. М.-Л., 1939.
 8. Милка А. — Теоретические основы функциональности в музыке. Л., 1982.
 9. Орлов Г. — Структурная функция времени в музыке. (Исполнение и импровизация). // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 13. М., 1974.
 10. Ручьевская Е. — Функции музыкальной темы. Л., 1977.
 11. Способин И. — Музыкальная форма. М., 1980.
 12. Тюлин Ю. — Учение о гармонии. М., 1937. 3-е изд., М., 1966.
 13. Тюлин Ю. — Музыкальная форма. М., 1972.
 14. Цуккерман В. — Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып. 2., М., 1975.