

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

PROBLEMS OF MUSICOLOGY

DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-11001>

Г. В. РЫБИНЦЕВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ГАРМОНИЯ КЛАССИЦИЗМА И СОЦИАЛЬНЫЕ УЧЕНИЯ XVII–XVIII СТОЛЕТИЙ

Учение о тональных гармонических функциях вошло в историю как теоретическая основа музыкального классицизма: оно во многом способствовало становлению стиля, сопровождало его эволюцию и обобщило творческий опыт его выдающихся представителей. Основы учения были заложены в XVIII веке Жаном-Филиппом Рамо, а завершил его разработку Гуго Риман уже на исходе XIX столетия. Следует констатировать, что на сегодняшний день наука о гармонии детально разработана теоретическим музыковедением и является одной из наиболее значимых составляющих современного музыковедения. В то же время внимание исследователей почти не затронуло мировоззренческий аспект перехода к функциональной интерпретации гармонической вертикали. В этой связи представляется целесообразным рассмотреть учение о гармонических функциях в контексте социально-политических концепций XVII–XVIII столетий (периода становления и первого расцвета искусства классицизма), учитывая при этом точку зрения Т. Адорно, который утверждал: «Организованность произведений искусства заимствована у общественной организации...» [1, с. 184].

В музыкальной теории новый статус гармонии впервые зафиксировал Ж.-Ф. Рамо. Его учение об обращении трезвучий предполагало унификацию гармонических вертикалей: созвучия, ранее понимаемые как сумма отдельных (нередко случайных) звуков, превратились в целостные образования, выполняющие в условиях избранных тональностей закреплённые за ними функции. На практике и в теории сложилась традиция рассматривать созвучия не изолированно друг от друга, а в качестве необходимого элемента музыкального целого, место и функции которого имеют строгое теоретическое обоснование.

Тем самым многообразные равнозначные созвучия, которые ранее подразделялись по принципу благозвучия или неблагозвучия, обрели новые критерии систематизации. Главным из этих критериев стало место, занимаемое созвучием в рамках определённой системы – тональности и соответствующее этому месту качество их устойчивости (статичности) или неустойчивости (динамичности). Как известно, к устоям были отнесены тоническое трезвучие, исходным тоном которого является первая ступень лада, и его обращения, а к неустоям – созвучия, основным тоном которых являлась бы любая другая ступень, кроме первой.

Исполняя роль единственного устоя, а следовательно, смыслового и композиционного центра тональности, первая её ступень и трезвучие первой ступени обрели качество исключительности. «Самое характерное для любого лада – это главенство основного тона и известная зависимость от него всех остальных тонов» [4, с. 79]. Что же касается созвучий других ступеней, то они составили своего рода иерархию неустойчивости, положение в которой определялось расстоянием исходного тона созвучия до первой ступени (тоники): чем больше это расстояние, тем выше положение в иерархии, тем лучше слух ощущает противостояние основному созвучию, то есть качество предельной неустойчивости и тяготение к тонике. Это означало, что оценка созвучия определялась теперь не степенью благозвучия, а его отношением к тоническому устоя, то есть той функцией, которую выполняет данное созвучие в условиях лада или тональности.

В этой связи современную теорию гармонических функций можно рассматривать как учение о соподчинённости или же об иерархии созвучий, исходным принципом которой является отношение к тоническому устоя и соответству-

ющие этому отношению функции. На высшей её ступени находится тоническое трезвучие и его обращения; ступенью ниже располагаются наиболее неустойчивые гармонии доминантовой и субдоминантовой групп (трезвучия, септаккорды и их обращения), далее – остальные трезвучия и септаккорды (в частности, седьмой или второй ступеней), а также другие, реже встречающиеся созвучия.

Такая ярко выраженная функциональная соподчинённость гармонических вертикалей вызывает ассоциации со стройной социальной иерархией Франции – государства, где абсолютная монархия обрела в XVII–XVIII столетиях свой классический облик, и где искусство классицизма, в том числе музыкального, достигло своего первого расцвета. Убедительности аналогии между социумом и музыкой способствует главенствующий принцип – моноцентризм, лежащий в основе как монархического государства, так и гармонии классицизма. Символичен в этом плане тот факт, что учение о музыкальной гармонии зародилось именно во Франции – стране, представившей миру образец идеального монархического государства. Данное соответствие подтверждает справедливость убеждений Т. Адорно, который писал, что «историческое преобразование музыкального материала постоянно отражает, запечатлевает следы изменений в обществе – даже если музыка и общество не знают друг о друге или враждуют» [2, с. 83].

Нельзя не заметить, что в противоположность предшествующему Средневековью рассматриваемый период истории характеризуется неуклонным нарастанием интереса к социально-политической проблематике. С началом Нового времени возрождается античная традиция рационального объяснения происхождения общества и государства, стремление усилиями человеческого разума совершенствовать государственное устройство. Особое значение в этом плане имел утопический проект Платона, согласно которому основой идеального государства является чёткое разделение его граждан на три социальных слоя, каждый из которых призван неукоснительно исполнять свои социальные функции. Суть платоновского учения сводится, таким образом, к требованию четкой структуризации общества и закреплению за каждым из социальных слоев предписанных врождёнными качествами души человека обязанностей по отношению к обществу и государству. При этом общие – государственные – интересы всегда занимают приоритетное положение по отношению к потребностям отдельной личности.

Гармонию классицизма, где каждому созвучию предписана заданная функция, определяе-

мая отношением к тоническому созвучию, можно уподобить идеальному социуму, в рамках которого каждый индивид занимает определённое место и исполняет свой долг перед королём и государством. Названное соответствие отмечает Л. Кириллина: «Среди важнейших функций есть иерархия <...>. Периферия системы пользуется определённой свободой, но никогда не восстаёт против верховенства основных законов. Навещающие государство «гости» из отдалённых тональностей принимаются с подчеркнутым вниманием, но они не вольны навязывать свои порядки и подрывать устои существующей власти...» [3, с. 39]. В этой связи, свидетельством преобладавшей в общественном сознании убеждённости в необходимости четкой регламентации места и роли каждого из социальных сословий в условиях социума можно считать не только труды мыслителей, которые зафиксировали основы миропонимания данного времени, но и памятники музыкального искусства классицизма, которые всегда имеют основную тональность, а, соответственно, основной тон и тоническое трезвучие, то есть единый центр, утверждение превосходства которого является смыслом и целью музыкального развития.

Функциональная интерпретация, установившая принципы соподчинённости и порядок следования созвучий, позволила гармонической вертикали обрести статус фактора, определяющего принципы развития-развёртывания мелодической линии, обеспечив тем самым новую степень единства двух основных измерений музыкальной ткани. Эта новая роль позволила гармонии преодолеть характерное для барочного стиля господство мелодического начала, составить ему достойную оппозицию. В барочной музыке приоритетное положение занимала мелодическая горизонталь, которая имела в основе звуковые проявления эмоций, чувств и других аффективных состояний человека и характеризовала человека со стороны его естественной, природной составляющей. Что же касается классицизма, то здесь ранее достаточно свободная в своих проявлениях мелодия оказалась «встроенной» в жёсткую «сетку» гармонических вертикалей, где каждое из созвучий занимает отведённое ему место. Данный факт, принципиально отличающий музыкальный классицизм от предшествующего ему барочного стиля, также может иметь убедительную мировоззренческую интерпретацию.

Высокую степень «единения» мелодии и гармонии можно понимать как своего рода образную иллюстрацию к авторитетным социальным учениям XVII–XVIII столетий. И, в частности, к учению Т. Гоббса, который объяснял возникно-

вание общества и государства переходом человека от естественного к гражданскому состоянию: в результате такого перехода естественные (природные) права человека («права каждого на всё») оказались ограничены правами социальными, то есть законами, общими и обязательными к исполнению для всех членов человеческого сообщества. «Восхищающие нас равновесие и непринуждённая гармоничность классических форм во многом основаны на сознательном соблюдении классиками законов функционального «общезития» аккордов и тональностей», – отмечает Л. Кириллина [3, с. 39].

Гражданское общество унифицировало человека, подчинив личность общим требованиям и нормам поведения; оно нивелировало индивидуальность и её потребности, истолковав человека как стандартизированный элемент целого – социума. Аналогичная ситуация сложилась и в музыке: свободное развитие-развертывание барочной мелодики, воссоздающей естественные – эмоциональные, аффективные проявления человека, уступило место строгой функциональной организованности мелодической линии в условиях классицизма. Столь значимая роль гармонического – вертикального – начала полностью отвечала ведущему принципу монархического государства, в условиях которого чувство долга главенствовало над личностными проявлениями – страстями, эмоциями, чувствами конкретного человека. Высокая степень регламентированности мелодики во многом обеспечила яркое общественное звучание инструментальных жанров, их приоритетное положение по отношению к жанрам театральным, в частности, к опере, которая уступила свое первенство симфонии и сонате. Отсюда – «гражданственность» музыки классицизма – качество, принципиально отличающее её от музыкального искусства всех предшествующих художественных стилей.

О «гражданственном» звучании классицизма свидетельствует также возможность провести мировоззренческие параллели с предложенными в рассматриваемый период истории проектами совершенствования государственной власти, изложенными, в частности, в трудах Дж. Локка. Требование ограничить власть монарха органами избираемой власти, предполагало вовлечение в процесс формирования властных структур, то есть вертикали власти, представителей самых разных сословий. Осуществляемое в процессе демократических выборов делегирование властных полномочий, по мысли автора, позволило бы обществу обрести новую степень единства, обеспечив равенство всех перед законом и оградив граждан от произвола неограниченной власти. Аналогичные призывы к демократизации

власти, к установлению равенства провозглашали многие представители западноевропейского Просвещения, что соответствовало тенденции к единению двух измерений музыкальной ткани средствами функционально трактованной гармонии.

При этом не следует забывать и о том, что в условиях классицизма гармония должна была быть благозвучием, основа которого – естественные законы акустики и высшие, божественные в своей объективности математические закономерности, то есть пропорции чисел. Факторами, организующими музыкальную ткань в её вертикальном и горизонтальном измерениях в условиях классицизма, были не только функции, но также естественный обертоновый ряд и числовые пропорции. В этой связи гармонию классицизма можно рассматривать как единение трёх составляющих: божественного, природного, социального начал. Хотя наиболее специфичным из них, без сомнения, является начало социальное, то есть функциональное, приоритет которого, как отмечалось выше, во многом обеспечивает высокое «гражданственное» звучание музыки классицизма.

К числу факторов, подтверждающих, что в искусстве классицизма социальное начало главенствует над началом личностным, индивидуальным, можно отнести и новое отношение к исполнительской импровизации. Если для музыкального барокко импровизация была обязательным явлением, что свидетельствовало о высокой значимости индивидуальных проявлений исполнителя, то в музыке классицизма она занимает достаточно скромное место. Авторский текст требует теперь точного своего воспроизведения, а для импровизации исполнителя отводятся лишь каденции инструментальных концертов. Это вновь свидетельствует о том, что общее здесь преобладает над особенным: нотный текст обретает статус законодательного акта, обязательного к исполнению для всех. Данная традиция весьма напоминает устои гражданского общества, все члены которого живут в соответствии с едиными требованиями и законами.

В контексте наших рассуждений представляется целесообразным сопоставить функциональную трактовку гармонии в музыке классицизма с ролью античных ордерных систем в архитектурных сооружениях рассматриваемого стиля. При этом необходимо учитывать, что со времен Античности до наших дней главный элемент ордера – колонна – служит символом человека. Следовательно, стройные колоннады, украшающие фасады сооружений, следует понимать как образ совершенного социума, который представляет собой не сумму неповторимых индивидуально-

стей, а сплоченное единство унифицированных граждан, равных перед законом в своих правах и обязательствах. В условиях классицизма ордер становится центральным смысловым элементом. Вертикаль гигантского ордера скрепляет в смысловое единство горизонтали многоэтажных сооружений; колонны служат опорой для перекрытия, то есть исполняют роль несущих конструкций. Тем самым ордер обеспечивает как образную, так и конструктивную целостность памятников архитектуры классицизма.

Элементы ордера широко использовались и зодчими барочного стиля. Однако в архитектуре барокко ордер выполнял не конструктивную, а декоративную функцию, был частью многообразного архитектурного декора. Аналогичным образом, в условиях барочной полифонической фактуры складывающиеся в гармонии созвучия, как правило, не имели важного формообразующего значения. Они становились результатом взаимодействия нескольких мелодических линий, или же поддерживали, расцвечивали, обогащали свободную в своих проявлениях мелодическую горизонталь. Что же касается обретенной тональной функции гармонии музыкального классицизма, то, как отмечалось выше, она обеспечивает единство музыкальной ткани и, подобно ордеру, выполняет ведущую формообразующую функцию: гармония становится ведущим фактором, конструирующим не только мелодию, но и музыкальную форму в целом. Закономерное последование основных гармонических функций составляет теперь основу организации всего звукового процесса. «Всякая, в том числе и крупнейшая форма во всей своей целостности есть лишь воспроизведение “в увеличении” генеральной тонально-гармонической “первоидеи”» [5, с. 327].

В этой связи нельзя недооценивать наличие двух симметрично расположенных по отношению к тоническому созвучию неустоев – субдоминанты и доминанты. Это два своеобразных противовеса, которые «раскачивают», «разрушают» статику тонического устоя, но одновременно требуют своего разрешения, возвращения к исходному состоянию изначальной гармонии. Выстраиваемая в условиях определенной тональности система тяготений наполняет звуковой процесс глубоким смыслом и сообщает ему качества законосообразности, целенаправленности, когда достижение тонической гармонии воспринимается слухом как долгожданный закономерный результат представленного вниманию слушателей звукового процесса. «Классический гомофонный стиль (XVIII – начало XIX вв.), создавший крупные симфонические формы, характеризуется выделением аккордов, наиболее

определённых в функциональном отношении, и широким использованием их функциональной динамики», – пишет Ю. Тюлин [4, с. 203]. При этом симметрия неустоев обеспечивает не только динамику музыкального развития, но и стройность, симметричность формы, соразмерность, уравновешенность её разделов, то есть те её качества, которые составляют специфику музыкального классицизма.

Следовательно, архитектурный ордер и музыкальную гармонию в условиях классицизма можно рассматривать как однопорядковые явления, которые выполняют сходные функции и имеют общее смысловое наполнение. В полном соответствии с социально-политическими концепциями рассматриваемой эпохи архитектурный ордер и функциональная гармония символизируют идеальное общество, в рамках которого идеал человека – не индивидуальность, а часть целого, член социальной группы или сословия, который в своих поступках неизменно руководствуется чувством долга перед государством и неукоснительно исполняет свои гражданские обязательства. В этой связи нельзя не вспомнить о предложенных в рассматриваемый период истории многочисленных утопических проектах государственного устройства, авторами которых стали, в частности, французские просветители (Вольтер, Д. Дидро, Ш. Л. Монтескье, Ж.-Ж. Руссо и др.). Руководствуясь Разумом (Высшим и человеческим) и уповая на силу образования, воспитания, просвещения, они мечтали об установлении всеобщего братства и равенства всех граждан перед законом. На соответствие этих идей музыкальным образам классицизма указывает и Л. Кириллина: «Иногда, когда слушаешь и анализируешь классическую музыку или читаешь трактаты того времени, создаётся ощущение, будто утопическая мечта мыслителей Просвещения об идеальном государстве, в котором бы органично соединились преимущества монархического, аристократического и республиканского строя, осуществилась в структуре классической функциональной тональности» [3, с. 38–39].

Таким образом, в музыке классицизма гармоническая вертикаль обрела ряд новых функций: она регламентировала структуру и параметры развития мелодической линии; обеспечила невозможную ранее степень единства и благозвучия музыкальной ткани; явилась ведущим фактором построения музыкальной формы. Функциональное понимание гармонии предоставило мастерам музыкального классицизма возможность создать образы высокого гражданского звучания, созвучные социально-политическим учениям данного времени. В их числе:

теория перехода от естественного состояния человека к гражданскому обществу, поиски путей совершенствования властных структур, проекты идеального государства. Перечисленные соответствия дают основание выразить солидарность

с Т. Адорно, который писал: «Задача музыки как искусства приобретает в таком случае определённую аналогию с задачами социальной теории» [1, с. 66].

ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно Т. Введение в социологию музыки // Адорно Т. Избранное: Социология музыки. М.; СПб.: Университетская книга, 1999. С. 5–190.
2. Адорно Т. Философия новой музыки. М.: Логос, 2001. 352 с.
3. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII–начала XIX века. Ч. 2: Музыкальный

язык и принципы музыкальной композиции. М.: Композитор, 2007. 224 с.

4. Тюлин Ю. Учение о гармонии. М.: Музыка, 1966. 224 с.

5. Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы. М.: Композитор, 2006. 632 с.

REFERENCES

1. Adorno T. Vvedenie v sociologiyu muzyki [Introduction to the sociology of music] // Adorno T. Izbrannoe: Sociologija muzyki [Favourites: Music sociology]. Moscow; S.-Petersburg: Universitetskaja kniga, 1999. P. 5–190.
2. Adorno T. Filosofija novoj muzyki [Philosophy of new music]. Moscow: Logos, 2001. 352 p.
3. Kirillina L. Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka. Ch. 2: Muzykal'nyj jazyk i principy muzykal'noj kompozicii [Classical style

in music of the 18th – the beginning of the 19th century. Part 2: Musical language and principles of musical composition]. Moscow: Kompozitor, 2007. 224 p.

4. Tjul'in Ju. Uchenie o garmonii [Harmony Theory]. Moscow: Muzyka, 1966. 224 p.

5. Holopov Ju., Kirillina L., Kjuregjan T., Lyzhov G., Pospelova R., Cenova V. Muzykal'no-teoreticheskie sistemy [Musical and theoretical systems]. Moscow: Kompozitor, 2006. 632 p.

ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ГАРМОНИЯ КЛАССИЦИЗМА И СОЦИАЛЬНЫЕ УЧЕНИЯ XVII–XVIII СТОЛЕТИЙ

В музыкальном искусстве Нового времени гармоническая вертикаль обрела статус фактора, который регламентирует мелодию, обеспечивает единство музыкальной ткани, определяет процессы музыкального формообразования. Эту новую роль зафиксировало учение о тональных гармонических функциях, обобщившее творческую практику мастеров музыкального классицизма. Теория гармонических функций унифицировала созвучия, которые составили своего рода иерархическую систему, место в которой определяется отношением созвучия к тоническому устою и предписываемыми ему функциями.

Следуя гипотезе Т. Адорно о соответствии музыкальных структур структурам социальным, можно обнаружить аналогии между системой функционально понимаемых гармонических вертикалей и социальной структурой

Франции – образцового монархического государства, а также с социально-политическими теориями и утопическими проектами рассматриваемого периода истории. В их числе: учение о переходе человечества от естественного состояния к гражданскому обществу Т. Гоббса, проекты совершенствования властных структур Дж. Локка, утопические проекты идеального государства французских просветителей.

Выявленные аналогии свидетельствуют о том, что социально-политические проекты новоевропейских мыслителей-рационалистов и художественные модели идеального мира, созданные мастерами музыкального классицизма, имели в своей основе сходные мировоззренческие установки.

Ключевые слова: классицизм, гармония, функция, тональность, социум, гражданское общество, государство.

FUNCTIONAL HARMONY OF CLASSICISM AND SOCIAL TEACHINGS OF THE 17th–18th CENTURIES

In the musical art of the Early Modern period, the harmonic vertical acquired the status of a factor that regulated the melody, ensured the unity of the musical fabric, determined the processes of the musical pieces formation. This new role was fixed by the theory of tonal harmonic functions, which generalized the creative practice of the masters of musical classicism. The theory of harmonic functions unified consonances, which constituted a kind of hierarchical system, the place in which is determined by the ratio of the consonance to the tonic basis and the functions prescribed to it.

Following the hypothesis of T. Adorno about the correspondence of musical structures to social structures, one can find analogies between the system of functionally understood harmonic

verticals and the social structure of France – an exemplary monarchical state, as well as with socio-political theories and utopian projects of the period in history under consideration. Among them: the doctrine of the transition of humanity from the natural state to a civil society by T. Hobbes, projects to improve the power structures of J. Locke, utopian projects of the ideal state of French educators.

The revealed analogies indicate that the socio-political projects of modern European rationalist thinkers and artistic models of the ideal world, created by masters of musical classicism, were based on similar ideological principles.

Key words: classicism, harmony, function, tonality, society, civil society, state.

Рыбинцева Галина Валериановна

кандидат философских наук, доцент,
заведующая кафедрой социально-гуманитарных дисциплин
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: GVRib@mail.ru

Galina V. Rybintseva

PhD in Philosophy, Associate Professor,
Head of the Department of Social Disciplines and Humanities
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: GVRib@mail.ru

