

# ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

## PROBLEMS OF MUSICOLOGY

DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-12001>

**Г. В. РЫБИНЦЕВА**

*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова*

### ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ГАРМОНИЯ КЛАССИЦИЗМА И КОНЦЕПЦИИ СОЦИАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ XVIII – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Начало XIX века ознаменовалось становлением принципиально нового понимания хода всемирно-исторического процесса. Г. Гегель представил историю человечества и мироздания в целом как организованный целенаправленный процесс, основу которого составляют законы, общие для мышления и бытия, – законы диалектики. Благодаря Гегелю история, которая ранее представлялась бесконечной последовательностью обусловленных Высшей волей или же случайных событий, предстала как единый объективный закономерный процесс, имеющий чёткую внутреннюю структуру, а потому доступный для рационального осмысления человеком. Следствием нового миропонимания, получившего наименование «историзм», стало утверждение концепции общественного развития, протекающего по спирали, которая оттеснила на второй план авторитетные ранее представления об истории человечества. В отличие от замкнутого кругового цикла в условиях спирали каждый ее виток оказывается разомкнутым, открывающим возможность перехода к следующему, находящемуся на более высоком уровне обороту. Тем самым диалектическая спираль синтезирует круговое (циклическое) и линейно-восходящее движение, обеспечивая возможность поступательного развития социума.

Высокий авторитет гегелевского учения совпал с расцветом музыкального классицизма, достигшего кульминации на рубеже XVIII–XIX столетий. В этой связи неоднократно отмечалось, что произведения Л. Бетховена не менее ярко, нежели труды Гегеля, продемонстрировали законы диалектики, однако не в форме абстрактных понятий, а в звуковом материале музыкального искусства. «Именно стремление к разрешению противоречий действительности,

в равной степени осмысливаемых философией и музыкой, делают и Гегеля, и Бетховена последовательными диалектиками, мыслителями, высоко поднявшимися над реальным политическим состоянием Германии, и это последовательное развитие диалектических принципов, бесспорно, их объединяет» [3, с. 220–221].

К числу наиболее значимых стилевых признаков музыкального классицизма, обеспечивших реализацию близких к диалектическим принципам формования музыкального материала, относится функциональная гармония, теоретические основы которой были заложены в XVIII веке Ж.-Ф. Рамо. Если Гегель назвал наиболее общие законы всякого, в том числе исторического, развития, то Рамо указал на наличие объективно существующих принципов гармонического развития, имеющих в основании функциональное понимание созвучий в условиях определенного лада или тональности. «Рамо первым поставил вопрос о логическом обосновании последования гармоний в музыкальном произведении. Можно сказать, что этим он открыл новый предмет теории и определил основное русло ее развития на следующие два с лишним столетия. Объектом его внимания стала система взаимоотношений созвучий, раскрывающаяся в музыкальной форме, то есть то, что впоследствии было осмыслено как «гармоническая тональность» [5, с. 182].

Теоретические новации Рамо предполагали унификацию и смысловую поляризацию гармонических созвучий, их группировку вокруг основной оппозиции: тонического устоя и двух противостоящих ему неустоев (субдоминанты и доминанты), расположенных симметрично по отношению к тонике. Так состоялось теоретическое обобщение реально существующей практики функциональной интерпретации созвучий, которая обеспечила качественно новую степень

единства и благозвучия музыкальной ткани (её вертикального и горизонтального измерений), определила структуру и параметры мелодических образований, а в дальнейшем явилась ведущим фактором, выстраивающим и структурирующим весь звуковой процесс – от небольших построений до музыкальной формы в целом. Освоенная музыкальным мышлением система функциональных тяготений сообщила звуковому процессу качество целенаправленности и наполнила его глубоким смыслом: достижение тонической гармонии слух до настоящего времени воспринимает как долгожданный закономерный результат.

При этом ведущей формулой, организующей музыкальное развитие на всех его этапах – от микро до макроуровня, стало движение от тонического устоя к одному или же поочередно к обоим из основных неустоев с последующим возвращением к тонике, то есть общеизвестная формула: T–S–D–T, вошедшая в музыкальную теорию под наименованием кадансового оборота. Этот гармонический оборот стал общеобязательным элементом, без которого невозможно представить музыку классицизма. Благодаря кадансу на смену характерной для барочной музыки многократной повторности футурованных композиций или потенциально бесконечного вариантного развития, представленного в фантазийных, импровизационных жанрах, пришли трехчастные структуры с их четким внутренним членением на пропорциональные сегменты.

Кадансовый оборот во всех его разновидностях, в числе которых плагальный, автентический, полный (совершенный и несовершенный) кадансовый оборот и др., завершает все значимые построения произведений музыкальной классики. Расчлняя звуковой процесс на ряд соразмерных сегментов, каданс разграничивает основные образно-интонационные построения, позволяет поэтапно воссоздать процесс их взаимодействия и представить его результаты. Кадансы сообщают произведениям музыкальной классики предельную степень внутренней гармонической организованности и тем самым обеспечивают доступность восприятия смыслового наполнения музыки слушателем.

В настоящее время виды кадансового оборота, их функции и образно-смысловое значение детально изучены современным музыковедением. Однако его мировоззренческий аспект раскрыт, на наш взгляд, недостаточно полно. Учитывая характерный для рассматриваемого периода высокий интерес к исследованию происхождения и законов эволюции социума, а также многократно отмечаемое «гражданственное звучание» искусства классицизма, представляется целе-

сообразным рассмотреть кадансовый оборот с точки зрения авторитетных для данного времени концепций общественного развития, в особой мере – с позиций нового, основанного на принципах диалектики, исторического мышления. Такой подход позволит показать, что законы функциональной гармонии классицизма полностью отвечают сформулированным Гегелем принципам диалектики, объясняющим причину, способ и направление всякого, в том числе музыкального, развития, и открывают возможность воссоздания в звуках гегелевской концепции спиралевидной истории.

Так, первому из диалектических принципов – единства и борьбы противоположностей – соответствует пространственное и смысловое противостояние гармонических функций – устоев и неустоев, доступное в условиях тональной мажор-минорной ладовой системы слуху даже неподготовленного человека. Два основных неустоя – субдоминантовое и доминантовое созвучия составляют противоположность тоническому как в пространственном (IV и V ступени – самые далекие от I), так и в смысловом (устой – неустой) отношении. Будучи расположенными равноудалено и симметрично по отношению к тонике, они исполняют роль своего рода противовесов, которые «раскачивают» и «разрушают» тонический устой, в то же время требуя возвращения к исходному состоянию. Такое противостояние сообщает действенный импульс процессу музыкального развития и полностью соответствует убеждениям Г. Гегеля, назвавшего причиной развития единство противоположных начал.

Характерная для музыки классицизма функциональная оппозиция гармонических созвучий обеспечила высокую степень интенсивности образно-интонационного развития, открывающего потенциальную возможность качественного преобразования исходных музыкальных образов. В сочинениях венских классиков (в особенности у Л. Бетховена) представлены яркие образцы такого развития, раскрывающие богатый потенциал гармонии как ведущего фактора построения музыкальной формы. «В нынешней «школьной» гармонии функциональность классической тональности чаще видится как *структура*, как некое кристаллическое образование. Однако в XVIII веке она мыслилась прежде всего как *процесс*», – отмечает Л. Кириллина [2, с. 39].

Что же касается основного принципа функциональной гармонии, направляющей звуковой процесс от тонического созвучия к неустоям и требующей возвращения к исходной гармонии, то он соответствует второму диалектическому закону, объясняющему механизм перехода объ-

ектов в качественно новое состояние накоплением количественных изменений. Так, первым этапом гармонического развития в условиях классицизма, как правило, является отклонение в наиболее близкую в акустическом и смысловом отношении тональность. Для мажора таковой является тональность доминанты, для минора – тональность параллельного мажора, имеющая с исходной практически идентичный звуковой состав. Дальнейшее «путешествие» по близкородственным тональностям приводит звуковой процесс к тональности субдоминанты, обертоновый ряд которой, в отличие от доминанты, не имеет акустического родства с исходным тоническим созвучием. А далее – третий этап, то есть собственно кадансовый оборот, – продвижение через доминанту к тонике, звучание которой оказывается обогащенным всем предшествующим тонально-гармоническим развитием и, как правило, утверждается средствами звуковой динамики (заключительное звучание в динамике *forte* или даже *fortissimo*). Пройденный путь позволяет продемонстрировать процесс накопления количественных изменений: от состояния покоя (функциональной устойчивости) к достижению высшего эмоционального напряжения – предела функциональной неустойчивости – с последующим возвращением к изначальной устою, но уже на качественно новом, более высоком динамическом уровне звучания.

Таким образом, как на уровне отдельных построений, так и на уровне музыкальной формы в целом, функциональная гармония выступает в качестве ведущего средства динамизации образно-звукового развития. Наиболее ярко динамизирующие возможности оппозиционных тональных функций демонстрирует сонатное аллегро, где образный контраст главной и побочной партий подчеркивается их тональным противостоянием. «Всякая, в том числе и крупнейшая форма во всей своей целостности есть лишь воспроизведение «в увеличении» генеральной тонально-гармонической «первоидеи»», – пишет в этой связи Ю. Тюлин [4, с. 327].

Наконец, третий закон диалектики, указывающий на спиралеобразность процесса развития, гласит, что оно осуществляется путем отрицания отрицания, которое предполагает возвращение к исходному состоянию, но на качественно новом уровне. В качестве звуковой «иллюстрации» этого гегелевского закона в искусстве музыкального классицизма можно рассматривать полный совершенный кадансовый оборот. Действительно, его исходным пунктом является первая ступень лада (соответственно, трезвучие первой ступени): в условиях диалектического мышления она исполняет роль тезиса. Второй этап пол-

ного совершенного каданса – IV ступень, то есть созвучие субдоминанты. Как отмечалось выше, его специфика состоит в полном отсутствии акустического родства с тоникой. Следовательно, субдоминанта представляет собой не только пространственную и функциональную, но и акустическую противоположность тоническому устою. Это и есть основной антитезис, который, согласно Ю. Тюлину, начинает претендовать на роль главного созвучия: «В этом проявляется основная функциональная закономерность ладо-гармонического мышления. Эта закономерность обуславливается именно тем, что субдоминанта отсутствует в обертоновом ряду, а поэтому ее появление и нарушает тоническое равновесие. Отсутствие S в физической природе тоники ставит ее в активное положение и заставляет перетягивать на себя тоническую функцию ладового центра» [4, с. 152].

Это позволяет утверждать, что структура полного кадансового оборота воссоздает в звуках диалектическую спираль, причем, зрительное восприятие в данном случае служит подтверждением слуховых ощущений. Абстрагируясь от классических законов гармонического голосоведения, представим, как гармония от тоники опускается к «нижней доминанте» – движение на квинту вниз, а затем, подобно нависающей над тоникой арочной конструкции, поднимается на октаву выше – к верхней доминанте (на квинту выше исходного тона), и, наконец, возвращается к тонике, описывая таким образом полный виток спирали. «Поворот от субдоминанты к доминанте образует как бы вращательное движение по орбите вокруг ладового центра...» [4, с. 151]. Тем самым осуществляется утверждение тонического созвучия на качественно новом уровне: «После кругооборота, содержащего в себе функционально модулирующий ход в субдоминанту и обратно, тоническая сила избранного ладового центра, опрокинутого и вновь восстановленного, значительно укрепляется» [4, с. 152].

Рассматривая другой вариант кадансового оборота – более привычное восходящее движение от тоники к субдоминанте и доминанте, можно утверждать, что, подобно диалектической спирали, каданс синтезирует круговое и прямолинейное движение: возвращение от доминанты к нижней тонике образует замкнутый круг, а подъем к верхней тонике – вектор. Это значит, что кадансовый оборот одновременно выполняет две противоположные функции: завершая музыкальное построение, он открывает возможность дальнейшего развития. На эту особенность каданса справедливо указывал Б. Асафьев: «Из формулы – основное свойство которой

быть концовкой, вехой, завершающей движение (совершенный каданс) или регулирующей его (полукаданс), – каданс превращается в могучий стимул продвижения музыки, могучий главным образом оттого, что ему присуще обратное свойство замыкания», – писал он [1, с. 77].

Помимо каданса спираль исторического времени воссоздает ведущая музыкальная структура классицизма – сонатное аллегро, где образное и тональное противостояние главной побочной партий в экспозиции сообщает мощный импульс музыкальному развитию и приводит к достижению нового (прежде всего, тонального, а позднее – и образного) единства в репризе. Таким образом, функциональная логика кадансового оборота, пронизывающая гармонический план сочинения, служит преодолению уклонений в противостоящие главной тональности, утверждению исходного тезиса-устоя путем тонального (соответственно, смыслового) синтеза образно-интонационного материала. Будучи представленной в музыке классицизма как на уровне тонально-гармонического плана отдельных построений, так и произведения в целом, идея развития по спирали получает таким образом убедительное звуковое воплощение, а многократное движение музыкального материала по формуле T–S–D–T и многочисленные кадансы прочно закрепляют ее в памяти слушателя.

Опора на всеобщие объективные диалектические законы развития позволила функциональной гармонии воссоздать реальную динамику и глубокий драматизм истории, представить в материале музыкального искусства образ человека как действующего субъекта истории, преследующего не личные интересы, а исполняющего волю и чаяния народа, общества, государства, образы народных масс. В этой связи уместно напомнить слова Б. Асафьева: «Музыка как обращение к человечеству, а не к толпе, к организованному обществу, а не к своевольному и необузданному анархическому большинству – так воспринимаются концепции Бетховена...» [1, с. 176].

Что же касается двух видов неполного каданса – автентического (T–D–T) и плагального (T–S–T), то их можно рассматривать как звуковое

подобие движения по кругу, что можно истолковать как воссоздание средствами гармонии концепции исторического круговорота. В этом контексте целесообразно вспомнить предшественника Гегеля итальянского мыслителя Джамбаттиста Вико и его изданный в 1725 году труд «Основания новой науки об общей природе наций», ставший первым опытом выявления законов истории. Вико предложил концепцию трёхэтапного круговорота, согласно которой человеческое сообщество многократно проходит сходные по содержанию периоды – «век богов», «век героев» и «век людей», то есть бесконечно движется по кругу, подобно замкнутым циклам природы. Учитывая, что в рассматриваемый период именно природные явления, существующие в рамках времени-круговорота, находились в центре исследовательских интересов человечества, а внимание к законам общественного развития пребывало в стадии зарождения, воссоздающий кругообразное движение неполный кадансовый оборот можно понимать как звуковое воплощение концепций природного и общественного кругооборота. Аналогичную кругообразную структуру имеют популярные в это время двух- и трехчастные формы, гармонический план которых, как правило, имеет в основе тонико-субдоминантовые и тонико-доминантовые отношения.

В заключение следует констатировать, что в музыке классицизма присутствуют факторы, аналогичные сложившимся в соответствующий период времени концепциям общественного развития: теории исторического круговорота Дж. Вико и концепции развития по спирали Г. Гегеля. Ведущим из таких факторов является кадансовый оборот, исполняющий не только «музыкально-технологические», но и мировоззренческие функции. Об этом свидетельствует и сам термин «оборот», который, обозначая круговую траекторию звукового процесса, указывает на творческую сверхзадачу по воссозданию концепций общественного развития, в числе которых теория исторического круговорота и концепция исторического развития, протекающего по спирали.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. (*Игорь Глебов*) Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII–начала XIX века. Ч. 2: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. М.: Композитор, 2007. 224 с.
3. Климовицкий А., Селиванов В. Бетховен и философская революция в Германии // Вопросы теории и эстетики музыки. М., 1971. Вып. 10. С. 220–221.
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. Asaf'ev B. (*Igor' Glebov*) Muzykal'naya forma kak process [Musical form as a process]. Leningrad: Muzyka, 1971. 376 p.
2. Kirillina L. Klassicheskij stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka. Ch. 2: Muzykal'nyj yazyk i principy muzykal'noj kompozicii [Classical style in the music of the 18th – early 19th century. Ch. 2: Musical language and principles of music composition]. Moscow: Kompozitor, 2007. 224 p.
3. Klimovickij A., Selivanov V. Bethoven i filosofskaya revolyuciya v Germanii // Voprosy teorii i estetiki muzyki [Beethoven and the philosophical revolution in Germany // Questions of the music theory and aesthetics]. Moscow, 1971. Iss. 10. P. 220–221.
4. Tyulin Yu. Uchenie o garmonii [Harmony Theory]. Moscow: Muzyka, 1966. 224 p.
5. Holopov Yu., Kirillina L., Kyuregyan T., Lyzhov G., Pospelova R., Cenova V. Muzykal'no-teoreticheskie sistemy [Musical Theoretical Systems]. Moscow: Kompozitor, 2006. 632 p.

### ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ГАРМОНИЯ КЛАССИЦИЗМА И КОНЦЕПЦИИ СОЦИАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ XVIII – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

В условиях музыкального классицизма кадансовый оборот стал ведущим гармоническим средством организации музыкального материала – от небольших построений до музыкальной формы в целом. Основа каданса – пространственное и смысловое противостояние основных гармонических функций – тонического устоя и двух неустоев (субдоминанты и доминанты) отвечает диалектическому принципу единства противоположных начал, сформулированному Г. Гегелем в рассматриваемый период истории.

Движение, соответствующее формулам каданса (T–S–T, T–D–T, T–S–D–T), даёт ощущение кругообразности или спиралевидности протекания звукового процесса. Это позволяет утверждать, что помимо «музыкально-технологических» функций каданс выполняет и функцию мировоззренческую, поскольку по-

зволяет создать звуковые аналоги сложившимся на данном этапе истории концепциям общественного развития. В числе таких концепций теория исторического круговорота Джамбаттиста Вико и концепция истории-спирали Георга Гегеля.

Возможность обнаружения соответствий между учением Гегеля и музыкой классицизма (в частности, Л. Бетховена) подтверждается принципами, составляющими основу структуры кадансового оборота. Эти принципы полностью отвечают законам гегелевской диалектики, объясняющим причины, механизм и направление всякого, в том числе музыкального, развития.

*Ключевые слова:* общественное развитие, историзм, диалектика, круговорот, функциональная гармония, кадансовый оборот.

## FUNCTIONAL HARMONY OF CLASSICISM AND SOCIAL DEVELOPMENT CONCEPTS IN THE 18th – FIRST HALF OF THE 19th CENTURY

Musical classicism made a cadence progression the leading harmonic means of organizing musical material, from small sections to musical form as a whole. The basis of cadence progression is the spatial and semantic opposition of the main harmonic functions - tonic subdominant and dominant that corresponds to the dialectical principle of unity of opposing principles formulated by G. Hegel in the considered period of history.

The harmonic progression corresponding to the cadence formula (T-S-T, T-D-T, T-S-D-T) allows to create a sense of circularity or spiralness of the sound process. This suggests that, in addition to the "musical-technological" functions, the cadence also performs an ideological function, since it allows creating sound analogs of the

concepts of social development that were formed at this stage in the history. Among such concepts is Jambattista Vico's theory of the historical cycle and the concept of the spiral history of George Hegel.

The possibility of finding correspondences between the teachings of Hegel and the music of classicism (in particular, L. Beethoven) is confirmed by the principles that form the basis of the structure of the cadre turnover. These principles fully comply with the laws of Hegelian dialectics, explaining the causes, mechanism and direction of any, including musical, development.

*Keywords:* social development, historicism, dialectics, circulation, functional harmony, cadence progression.

**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

