

Рыжкова Н. А.

РАЗВИТИЕ ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ ТЕОРИИ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКЕ XX ВЕКА

THE DEVELOPMENT OF FUNCTIONAL THEORY IN THE 20TH CENTURY RUSSIAN MUSICOLOGY

Аннотация. Статья представляет собой обзор достижений отечественной музыкальной науки, основанных на функциональном подходе к исследованию гармонии, монодических ладов, музыкального формообразования и мелодического синтаксиса, а также музыки как единого феномена, управляемых законами психологического восприятия.

Abstract. The author surveys the achievements of Russian musicology based on the functional approach to the study of harmony, monodic scales, musical form and melodic syntax, as well as of the music as an integrated phenomenon ruled by the laws of psychological perception.

Ключевые слова: Функциональный метод, гармония, лад, музыкальная форма, синтаксическая структура мелодии, функциональная теория и восприятие.

Key Words: Functional method, harmony, scale, musical form, the syntactic structure of melody, functional theory and perception.

Функциональная теория, возникшая первоначально в гармонии и базирующаяся на учении о ладовых функциях, стала господствующей в теоретическом музыкознании конца XIX и большей части XX века. Стройность, ясность и всеохватность этой теории, объясняющей основные черты классической гармонии – от строения аккордов и их связей до тональной логики музыкальных форм – сделали ее поистине универсальным инструментом теоретического познания музыки XVIII–XIX веков. Неудивительно, что именно она была положена в основу учебных курсов гармонии всех рангов, получив тем самым название «школьной гармонии».

Создателем функциональной школы в теоретическом музыкознании является Гуго Риман (1849–1919) внесший поистине огромный вклад в развитие науки о гармонии (и не только гармонии). Однако ее «отцом» или даже «дедом» по праву должен считаться Жан-Филипп Рамо: его «Трактат о гармонии, сведенной к ее естественным принципам» (1722) содержит предпосылки функциональной теории в собственном смысле. Именно Рамо вывел терцовую структуру трезвучия из натурального звукоряда, обосновал систему главных трезвучий, закрепил за ними обозначения T, S и D (термин «субдоминанта» принадлежит Рамо), установил основные типы кадансов, создал основы функциональной трактовки аккордов, установил систему квинтового родства аккордов на основе обертонового ряда, осознал родство S и трезвучия II ступени («субдоминанта с секстой»), ввел такие понятия, как «обращение аккорда», «фундаментальный бас» и «имитация каданса» в секвенциях (понятие, близкое «переменной функции»). Риман же научно обосновал и детально разработал учение о тональных

функциях, о диалектике их отношений и логике гармонических последований, о функциональных спутниках трезвучий главных ступеней, разработал учение о модуляции, о связи гармонии и формообразования и т. п. В его трудах функциональная теория получила стройное воплощение¹.

Казалось бы, вместе с классической (в широком смысле слова) гармонией с исторической сцены должна была уйти и функциональная теория. Однако этого не произошло. Функциональная теория оказалась жизнеспособной и в новых условиях, обнаружив огромный потенциал внутреннего развития. Ее значение выходило далеко за рамки классической гармонии. Понятие функции оказалось много шире первоначального, связанного исключительно с отношением аккордов к тональному центру; оно доказало свою применимость к явлениям не только гармонического порядка. С помощью «усовершенствованной» функциональной теории были успешно объяснены многие явления музыки – такие, как современная гармония и ее историческое происхождение, логика развертывания музыкальной формы, закономерности лада, метроритма, мотивного строения мелодии и т. д.

Что же сделало функциональную теорию такой универсальной? Почему, возникнув в определенных исторических условиях как инструмент изучения классической гармонии, она пережила свое время и стала фундаментом дальнейшего развития теоретической мысли?

Думается, непреходящая ценность функциональной теории обусловлена по меньшей мере двумя взаимосвязанными причинами. Первая – сильное воздействие на современное музыкознание методов других наук, в первую очередь системно-структурного подхода, основополагающего для всей науки XX века. Вторая – внутренние потенции самой функциональной теории, как нельзя лучше соответствующие этому методу. По сути именно функциональная теория открыла дорогу новому методу познания. Она впервые представила гармонию и лад в виде целостной *системы*, обладающей иерархической организацией, с четко дифференцированными элементами, ясно выраженным центром и периферией, связанными между собой определенными функциональными отношениями. В этом отношении она оказалась удивительно созвучна системному подходу, во многом опередив некоторые его положения; она, можно сказать, шла ему навстречу. Кроме того, функциональная теория с ее четким и строгим набором грамматических правил во многом способствовала пониманию музыки как особого *языка*, обладающего своей имманентной логикой – грамматикой.

Именно эти обстоятельства – открытость, возможность саморазвития, способность подняться до значения *нового метода* познания – позволили функциональной теории выйти далеко за рамки гармонии и стать универсальным инструментом познания музыкальных закономерностей. В конечном счете функциональная теория способствовала формированию новой научной парадигмы.

Ресурсы функциональной теории далеко не исчерпаны поныне. Доказательством тому служат работы современных отечественных музыковедов, раскрывающих новые аспекты функциональности в музыке, – книги Ю. Н. Тюлина, Л. А. Мазеля, В. П. Бобровского, Ю. Н. Холопова, Е. А. Ручьевской, А. П. Милки и других. Вопросы функциональности в той или иной мере затрагиваются во многих трудах, посвященных разным сторонам музыки, – ладовым, метроритмическим закономерностям (Т. С. Бершадская), логике музыкальной композиции (Е. В. Назайкинский), мелодическому синтаксису (М. Г. Арановский).

Все эти особенности развития функциональной теории продиктовали структуру данной статьи. В первом разделе будут рассмотрены труды, развивающие

¹ Функциональная теория Римана достаточно подробно освещена в кн.: Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы. М., 2006. С. 299–329.

теорию функций в области собственно гармонии, – концепции Ю. Н. Тюлина, Л. А. Мазеля, Ю. Н. Холопова. Во втором – исследования, касающиеся функциональности монодических ладов (Т. С. Бершадская, С.П.Галицкая, Г. Н. Вирановский). В третьем – применение теории функций к музыкальному формообразованию. Это главным образом труды В. П. Бобровского, обобщившего и развившего опыт функционального понимания процессов становления музыкальной формы, а также исследования Е. А. Ручьевской. Функциональный метод может применяться не только на макро-, но и на микроуровне. Функциональная дифференциация тонов в мелодии стала основой концепции мелодического синтаксиса М. Г. Арановского. Последний раздел посвящен теоретическим вопросам функциональности в музыке, понимаемой как всеобщая закономерность, обусловленная законами психологического восприятия музыки. Функциональность с этой точки зрения исследована в книге А. П. Милки.

ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ТЕОРИЯ В ИССЛЕДОВАНИИ ГАРМОНИИ

Функциональная теория отразила различные этапы истории музыкальной культуры. Она получила своеобразное преломление в разных странах, у разных ученых.

В отечественной науке термины «функция», «функциональность» вошли в употребление начиная с 1920–30-х годов. Однако во многих работах, появившихся до Римана, речь шла по сути только о функциональности гармонии. В России, например, функциональные взгляды на гармонию содержались в учебниках Чайковского и Римского-Корсакова, хотя их авторы не употребляли этого термина².

На функциональной теории основывается учебник Г. А. Катуара, заимствовавшего некоторые положения у бельгийского теоретика Ф.-О. Геварта³. Катуар, в частности, обосновывает понятие функциональной группы на основе общности тонов. Чем больше общих тонов, тем ближе гармоническое родство. Смещая поочередно тоны главных трезвучий (основной тон и квинту), Катуар получает трезвучия побочных ступеней, служащие заменителями главных. Все вместе они образуют три функциональные группы трезвучий – Т, S и D. Каждое из медиантовых трезвучий при этом входит одновременно в две функциональные группы. Аналогичным образом строятся группы из септ- и нонаккордов. Принцип функциональной группировки, изложенный Катуаром, стал общепринятым в других учебниках гармонии⁴.

Катуар сделал попытку построить теорию минора, не опираясь на римановскую гипотезу унтертонов. Однако он также исходил из принципа обратной (зеркальной) симметрии между минором и мажором, считая минорное трезвучие обращением мажорного, а его основным тоном – верхний, а не нижний (е в трезвучии *a-c-e*). Последовательно проводя этот принцип, Катуар приходит к выводу об обратной симметрии мажорного и минорного звукорядов и, соответственно, обратной симметрии главных трезвучий и всей функциональной системы мажора и натурального минора. (Минорный звукоряд, согласно принципу симметрии, строится вниз от «основного тона», расположенного наверху, то есть от *e* в *a-moll*. Вниз от основного тона строятся и минорные трезвучия). При этом трезвучию V ступени в мажоре соответствует трезвучие IV в миноре, автентической каденции – плагальная и т. д. Сознвая шаткость своего обосно-

² О функциональных взглядах русских музыкантов см.: Берков В. К вопросу о функциональной теории в России (Стасов, Серов, Ларош, Танеев) // Берков В. Избранные статьи и исследования. М., 1977.

³ Катуар Г. Теоретический курс гармонии. М., 1924.

⁴ Например, в «бригадном» учебнике группы преподавателей Московской консерватории (И. Дубовский, С. Евсеев, И. Способин, В. Соколов), изданном в 1934–35 годах.

вания натурального минора, Катуар отмечает, что он играет в музыке очень ограниченную роль, поскольку вступает в противоречие с требованиями слуха: «Слух наш воспринимает естественно всякий созвук [трезвучие – Н. Р.] всегда построенным в прямом наклонении; другими словами, мы слышим гармоническую основу аккорда *не в верхнем, а в нижнем голосе* созвука <...> Мы естественно слышим натуральный минор построенным, так же как мажор, в прямом наклонении, т. е. принимаем за основной тон минорного созвука, так же, как и в мажоре, не верхний, а нижний его тон»⁵. В натуральном миноре не существует каденции, равносильной полной мажорной. Поэтому в музыке натуральный минор заменяется гармоническим. Гармонический минор, по Катуару, создан искусственно по аналогии с мажором – как минор прямого наклонения «для того, чтобы применять минор наряду с мажором».

В целом эта попытка обоснования натурального минора как «минора обратного наклонения» не выдерживает никакой критики, поскольку нелегитимно исходит из унтертоновой теории Римана и принципа зеркальной симметрии, доводя его до предела.

Ю. Н. Тюлин

Дальнейшее развитие функциональная теория получила в трудах Ю. Н. Тюлина, прежде всего в «Учении о гармонии» – книге, основные положения которой были разработаны еще в середине 1920-х годов, в начале педагогической деятельности Тюлина в Ленинградской консерватории. Этот капитальный труд стал первой в СССР докторской диссертацией по теоретическому музыковедению (защита в 1937 году)⁶.

«Учение о гармонии» выдержало три издания (последнее – 1966). На его основе в дальнейшем были написаны книги и учебные пособия: «Теоретические основы гармонии» (совместно с Н. Г. Привано)⁷, «Учебник гармонии» (совместно с ним же)⁸, «Краткий теоретический курс гармонии»⁹, а также книги и статьи, в которых развивались многие положения, высказанные первоначально в «Учении»¹⁰. Концепция Тюлина давно легла в основу отечественного музыкально-теоретического образования. Многие ее положения стали настолько привычными, что представление об их подлинном авторстве утратилось. Тем более необходимо напомнить сущность и значение исследования Тюлина, прежде всего в области развития функциональной теории.

В «Учении о гармонии» две части: «Основные предпосылки музыкального мышления» и «Ладогармоническая система музыкального мышления». В первой рассматриваются общие явления и понятия, так или иначе связанные с гармонией и служащие фундаментом для построения теоретической системы, – такие, как звуковая ткань, акустическая основа гармонии, лад, диатоника и хроматика. Многие положения были высказаны впервые:

- о двух тесно связанных, но принципиально разных сторонах гармонии – функциональной и фонической¹¹;
- о дифференциации понятий диссонанса и ладового неустоя и, соответственно, консонанса и устоя (в музыкальной науке эти понятия часто смешива-

⁵ Катуар Г. Теоретический курс гармонии. С. 38.

⁶ Тюлин Ю. Учение о гармонии. Л., 1939.

⁷ Тюлин Ю, Привано Н. Теоретические основы гармонии. М., 1956, 2-е изд. 1965.

⁸ Тюлин Ю, Привано Н. Учебник гармонии. Л., 1957; Л., 1959; М., 1964.

⁹ Тюлин Ю. Краткий теоретический курс гармонии. М., 1978.

¹⁰ Тюлин Ю. Натуральные и альтерационные лады. М., 1971; Он же. Мысли о современной гармонии // Советская музыка, 1962, 10; Он же. Современная гармония и ее историческое происхождение // Теоретические проблемы музыки XX века, вып. 1. М., 1967.

¹¹ Это положение переключается с идеей Эрнста Курта об «импрессионных» и «экспрессивных» свойствах аккордов.

лись). Тюлин показал, что это явления разного порядка, относящиеся к различным сферам – фонической потенциальности и ладовой функциональности;

- о происхождении минорного трезвучия. В противовес римановской унтертоновой теории, основывающейся исключительно на акустической стороне, Тюлин показал, что для обоснования роли минорного трезвучия в системе нашего музыкального мышления необходимо учитывать закономерности различного порядка, в частности фонические (консонантность минорного трезвучия) и ладовые (роль этого трезвучия в ладовой системе); он доказал, что с этих позиций минорное трезвучие равноправно с мажорным;

- о месте акустических закономерностей в музыке – эти закономерности играют очень важную, но опосредованную роль, отражаясь в нашем восприятии и вместе с тем в художественной практике;

- о решающем значении психофизиологических и интеллектуально-логических закономерностей для формирования музыкальных систем, в частности ладообразования;

- об историческом происхождении ладов и организующей роли опорных тонов и образованного ими ладового остова;

- о двуплановости (расслоении) конструкции аккорда, служащей основой полифункциональности, полигармонии и политональности, и о «побочных тонах», не входящих в терцовую структуру аккорда, но приобретающих в исторической перспективе гармоническое значение;

- о связи системы музыкального мышления с психологическим законом апперцепции.

Во второй части «Учения» изложена теория ладовой организации и теория основных и переменных функций тонов лада. Теория переменных функций, бесспорно, самая новаторская часть тюлинской гармонической концепции и крупнейшее достижение Тюлина-ученого. Она непосредственно продолжает и развивает римановскую функциональную теорию. Риман ограничился рассмотрением лишь основной функциональной ячейки, игнорируя ладовую периферию и функциональные связи остальных тонов лада. Именно это упущение восполнила теория переменных функций Тюлина.

Следует сказать, что истоки теории переменных функций восходят к XVIII веку. Еще Рамо выдвинул идею «имитации каданса» в секвентных последованиях (например, в типичном секвентном последовании VI–II–V–I первый двучлен, по Рамо, «имитирует» оборот V–I, то есть собственно каданс). К пониманию переменных функций близко подходит Риман, усматривая стремление начальной T стать доминантой для S. Однако Риман не сделал из этого частного явления общих выводов, и переменные функциональные соотношения, возникающие во всякой последовательности аккордов, остались вне поля его зрения. Близко подходили к понятию переменности Геварт и Шенкер. Последний, например, указал на способность каждой из ступеней лада превращаться в тонику и назвал это явление «тоникальностью». Этим термином воспользовался Тюлин. Отметим, что аналогичные идеи о различении «центральных» и «местных» функций высказывал и И. В. Способин¹².

Теория переменных функций исходит из того, что функциональные соотношения главных ступеней, основанные на ладовом кварто-квинтовом тяготении (названном «гармоническим» в противоположность секундовому, «мелодическому»), воспроизводятся и на других ступенях лада. Так в дополнение к основным возникают вторичные ладовые функции – *переменные*. «Они возникают как следствие перемены места (смещения) тонического устоя (то есть зависят от переменной величины) и изменяются в процессе движения, в противоположность основным функциям, роль которых заключается в постоянной поддержке

¹² Способин И. Лекции по курсу гармонии. М., 1969.

тонального центра»¹³. Переменные функции потенциально всегда присутствуют в ладу. Каждый тон может стать побочной тоникой, доминантой или субдоминантой. Переменные функции определяют связь ладовой периферии с ладовым центром, образуют побочные ладовые ячейки, подобные основной ячейке лада.

Теория переменных функций Тюлина восполняет пробелы функциональной теории Римана, которая занималась изучением только главных трезвучий. Исследование функциональных процессов на ладовой периферии, связанных с психологическими особенностями восприятия, и выведение их общих закономерностей – огромная заслуга Тюлина. По словам Л. А. Мазеля, следующий период изучения гармонии после римановского можно по праву назвать «тюлинским».

Л. А. Мазель

В римановской теории наряду с несомненными достоинствами были уязвимые места. Многие свойства классической гармонии в ней не получили достаточно убедительного объяснения. Так, римановская теория преувеличивала значение акустических закономерностей в гармонии, не давала ответа на вопросы, почему существуют именно три гармонические функции, какова их природа; почему из всего многообразия ладов выделились мажор и минор, в чем причина противоположности этих ладов. Риман так и не смог дать вполне убедительного обоснования минора: ни унтертоновая гипотеза, ни дуалистическая концепция не решили эту задачу. Словом, римановская теория нуждалась в обновлении и пересмотре многих своих положений.

Это сделал Л. А. Мазель в своем фундаментальном труде¹⁴, внесшем огромный вклад в науку о гармонии и, в частности, в теорию функциональности.

Мазель исследует закономерности классической гармонии с позиций системного подхода – «метода исследования сложноорганизованных целостностей, диалектически учитывающего не только роль взаимодействия элементов для целого, но и определяющую роль целого для каждого элемента и его функции, равно как и взаимодействие системы со средой»¹⁵. Он рассматривает классическую гармонию как целостную иерархическую систему, которая определяет свои внутренние динамические сопряжения. Ее внутренние закономерности вытекают именно из ее системных свойств. Рассматривая с этих позиций, казалось бы, хорошо известные явления – такие, как терцовая структура аккорда, три функции тональности, соотношение мажора и минора, классическая тонально-модуляционная система и т. п., – Мазель показывает, что под ними кроются далеко не простые проблемы, нуждающиеся в дальнейшем изучении, и только инерция теоретического мышления мешает взглянуть на них по-новому. Поскольку классическая гармония есть высокоорганизованная система, решение ее проблем возможно только в рамках всей системы, а не какой-либо одной из ее сторон.

В книге «Проблемы классической гармонии» три части: «Общие теоретические и эстетические проблемы классической гармонии», «Структурные проблемы классической гармонии» и «Проблемы эволюции классической гармонии». В первой части рассматриваются историко-эстетические предпосылки, соотношение гармонии и мелодии, выразительная и формообразующая роль классической гармонии. Первая часть служит развернутым введением ко второй, центральной, посвященной структурным проблемам классической гармонии. Здесь раскрываются разные стороны ее системы: структура аккорда и терцовый принцип его строения, проблема тональности и трех функций, соотноше-

¹³ Тюлин Ю. Учение о гармонии. М., 1966. С. 153.

¹⁴ Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М., 1972.

¹⁵ Там же. С. 7.

ние мажора и минора и проблема минора и противоположности двух ладовых наклонений.

Третья часть посвящена историческому развитию классической гармонии в XIX – начале XX века. В ней исследуются проблемы ладогармонического мышления и высотной организации в музыке композиторов XX века.

Главная заслуга Мазеля состоит том, что он сумел по-новому взглянуть на многие положения функциональной теории и дать им, по сути, новое истолкование. Его книга содержит:

- новое объяснение терцового принципа строения аккорда;
- новое объяснение тяготения доминанты в тонику;
- новое объяснение существования трех гармонических функций;
- новое объяснение противоположных свойств доминанты и субдоминанты;
- новое решение проблемы минора и соотношения двух противоположных ладов;
- дальнейшее развитие проблемы родства тональностей, выделение в каждой из трех степеней родства по одному особому соотношению мажора и минора (соответственно параллельное, одноименное и однотерцовое соотношения);
- исследование исторического развития классической гармонии и некоторых вопросов звуковысотной организации музыки XX века.

Остановимся на некоторых из этих положений.

Терцовое строение аккорда автор связывает не только со всей системой классической гармонии, но и с мелодическими явлениями – интонационными предпосылками и основными свойствами диатоники, в частности с особым функциональным родством звуков, отстоящих на терцию. Мазель называет это мелодическое родство терцовой индукцией, имея в виду способность звука в процессе мелодического движения «как бы возбуждать (индуцировать) в тонах, отстоящих от него на терцию, свойства, родственные его собственным»¹⁶.

Мазель по-новому рассматривает вопрос о причинах и природе доминантового тяготения – основы классической гармонии. Он дает развернутую критику «обертоновой» гипотезы доминантового тяготения, выясняя ее рациональные моменты и слабые стороны. Остановимся на этом вопросе подробнее.

Согласно римановской теории, акустическое родство звуков в обертоновом звукоряде обуславливает гармоническое родство тонов и аккордов в ладу. В частности, различные функциональные свойства D и S объясняются разным соотношением их основных квинтовых тонов с тоникой – прямым в последовании D–T и обратным в последовании S–T. Это положение о связи акустического родства и функциональности – своего рода аксиома римановской функциональной теории. Однако ладофункциональные закономерности не могут быть объяснены исходя из акустических, поскольку это явления *разного* порядка, принадлежащие *разным* системам. Прямое перенесение закономерностей акустического порядка на ладовые неправомерно. В действительности отражение акустических предпосылок в гармонии носит опосредованный характер. Закономерности гармонии «не могут быть всегда непосредственно выведены из *отдельно взятых* акустических соотношений, а, как правило, вытекают из ладоинтонационной, ладогармонической системы в целом <...> Чем больше связано то или иное явление с процессуально-динамической стороной музыки (а тонально-гармонические тяготения относятся именно к ней), тем более опосредствованным становится, как правило, действие акустических предпосылок и тем больше возрастает значение внутренних закономерностей исторически сложившейся системы музыкального мышления»¹⁷.

¹⁶ Там же. С. 169.

¹⁷ Там же. С. 187–188.

Несомненно, V ступень и основной тон доминантового трезвучия совпадает (в соответствующем регистре) с ближайшим неоктавным обертоном тоники. Столь же бесспорно и тяготение доминанты к тонике. «Но когда между этими двумя фактами устанавливают непосредственную причинную зависимость и утверждают, что доминанта *потому* тяготеет к тонике, что служит ее обертоном, совершают некоторый логический скачок»¹⁸. Утверждение, будто доминанта стремится к тонике потому, что «порождена» ею, является ее «частью», представляет сейчас скорее исторический интерес. Однако инерция мышления теоретиков в этом вопросе очень сильна и не преодолена до сих пор.

Мазель выводит доминантовое тяготение из всей системы классической гармонии, анализируя само явление и понятие тяготения в музыке: «Тяготение доминанты в тонику, кажущееся столь очевидным и естественным, – явление отнюдь не элементарное. Оно представляет собой сложный и органичный результат длительного исторического развития, возникший на его очень высокой стадии и по самой своей природе не допускающий прямолинейных объяснений»¹⁹. Это тяготение предполагает наличие централизованной диатонической тонально-гармонической системы, в которой все аккорды объединены вокруг тонического трезвучия. «Вне этой системы и вне сравнения с тяготениями других аккордов <...> доминантовое тяготение не могло бы выделиться и восприниматься как особо яркое, острое, активное <...> Только система создает необходимый фон для такого выделения. Она же обуславливает и конкретные факторы, реальные причины именно данного соотношения, именно этого тяготения»²⁰. Этими факторами являются:

1. Кварто-квинтовое отношение доминантового трезвучия к тоническому при центральном положении последнего в системе;

2. Вводнотоновое интонационное соотношение, то есть наличие в доминантовом трезвучии вводного звука, находящегося полутонем ниже главного мелодического устоя лада – самого интенсивного мелодического тяготения мажора, к тому же направленного вверх. Сила тяготения вводного тона увеличивает (на основе терцовой индукции) устремленность к тонике и других звуков доминантового трезвучия, в частности его основного тона, который в других условиях трактуется как устой.

Только сочетание и взаимодействие этих двух факторов – аккордово-гармонического и мелодико-интонационного – образует главную пружину доминантового тяготения.

Наиболее существенное различие между тяготением трезвучий D и S заключается в том, что трезвучие D содержит тоны, характеризующиеся секундовым тяготением к главному мелодическому устоя лада, а трезвучие S лишено этих самых активных интонационно-мелодических тяготений, поскольку в него входит основной тон тонического трезвучия. Поскольку тоника воспринимается как центр системы, D является представителем центростремительных сил тональности, а S – центробежных. Движение к T ощущается как центростремительное, а от нее – как центробежное. Так образуются две противоположно направленные группы внутри неустойчивой сферы. На основании этого Мазель дает следующее определение трех функций в широком смысле: «Специфика классической системы гармонии состоит в том, что, помимо общего деления на устойчивость и неустойчивость, сама неустойчивость распределяется по двум различным функциональным группам, одну из которых можно охарактеризовать как неустойчивость, активно устремленную, центростремительную, однозначно направленную, определенно ориентированную и в этом смысле *фиксированную, связанную* или относительно связанную (доминанта), а другую – как

¹⁸ Там же. С. 187.

¹⁹ Там же. С. 198.

²⁰ Там же. С. 230–231.

неустойчивость более *свободную* (относительно свободную), не однозначно ориентированную, способную иметь весьма различное назначение, играть различные роли (субдоминанта)»²¹.

Это развернутое определение, как пишет Мазель, основано на трехступенном принципе. Первая ступень характеризует общий смысл функций: устойчивость и неустойчивость, D как однозначно ориентированная неустойчивость, устремленная к центру, S – как свободная неустойчивость, способная, в частности, соперничать с тональным центром системы. Вторая ступень указывает на первичные, основные носители этих функций: три главных трезвучия. Третья – на другие аккорды, если они аналогичны главным по своей роли в развитии и способны их заменять.

Более сжатое определение, данное Мазелем: «доминанта – строго ориентированный устой, *подтверждающий* устой своим активным устремлением к нему; субдоминанта – более свободный устой, способный, в частности, *соперничать* с устоем»²².

Противоположность мажора и минора, их обратное подобие Мазель объясняет сложным комплексом причин, органическим сплавом интонационных и аккордово-акустических предпосылок. В области ладомелодических соотношений это противоположная интонационная направленность характерных звуков мажора и минора, прежде всего III ступени; в области структуры аккорда – подобие строения мажорного и минорного аккорда; в функционально-динамической последовательности – прямое подобие основных аккордов.

В последней главе книги исследуются вопросы ладогармонической организации и звуковысотного мышления композиторов второй половины XIX – начала XX века. Мазель рассматривает развитие двух взаимосвязанных сторон классической гармонии – функционально-динамической и ладофонической, их различное соотношение и усиление фонизма в гармоническом языке Вагнера, Мусоргского, Дебюсси, Скрябина, Прокофьева и других. Он останавливается на различных путях изменения тональности в музыке XX века – ее расширении, децентрализации, возрождении модальности, возрастании мелодического начала. Все это в конечном счете приводит к образованию функционально иной гармонической логики, имеющей с классической весьма отдаленное сходство. Так, в расширенной тональности, где за каждым аккордом может следовать любой другой на хроматической основе, вопрос о тональных функциях аккордов решается, казалось бы, довольно просто: есть столько функций, сколько имеется основных интервальных отношений аккордов к тонике. Так считает, например, Ю. Н. Холопов, который насчитывает в хроматической тональности Прокофьева пять больших функциональных групп²³. Однако, отмечает Мазель, сами функции понимаются здесь по-иному: «соответствующие группы основаны, в сущности, уже не столько на динамических сопряжениях гармоний, сколько на их колористических, ладофонических свойствах, то есть на более или менее индивидуальном интервальном отношении каждого аккорда к тонике. А при таких обстоятельствах в некоторых случаях естественно приобретает значение и простая, но ясная дополнительная дифференциация всех гармоний *только на две сферы: тонику (устойчивость) и нетонику (неустойчивость)*»²⁴.

Здесь не место подробно останавливаться на этой главе, в которой автор подробно исследует пути развития гармонии и разные виды звуковысотной организации в творчестве многих композиторов XX века. «Кардинальное изменение роли гармонии в творчестве многих композиторов XX века, не отка-

²¹ Там же. С. 289.

²² Там же. С. 290.

²³ Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева. М., 1967. С. 292–294.

²⁴ Мазель Л. Проблемы классической гармонии. С. 535.

зывающихся от тональности, изменение места гармонии среди других элементов музыки и, наконец, новый характер аккордов и их последовательностей обусловлены прежде всего тем, что гармония *утрачивает значение общеобязательной грамматической основы музыкального языка, ее закономерности лишаются прежней степени автономии, но зато она становится несравненно более индивидуализированной, индивидуально выразительной*²⁵.

Фундаментальный труд Мазеля – всестороннее исследование проблем классической гармонии с точки зрения системного подхода. Основные положения римановской функциональной теории получили в нем новое объяснение как феномены системного характера, обусловленные не одной, а целым комплексом причин. Исследование Мазеля завершило современный этап развития римановской функциональной теории.

Бурное развитие музыки XX века, с ее многообразием композиционных техник, стилей, новым отношением к тональности, ладу, гармонии и, шире, к музыкальному звучанию вообще, поставило перед исследователями вопрос о гармонии и функциональности в широком смысле. Можно ли говорить о существовании гармонии и гармонических функций в условиях радикального изменения системы музыкального языка? Являются ли эти категории исторически преходящими или имеют универсальный характер? Что такое функция вообще? И какую роль она играет в многообразных, непохожих друг на друга индивидуальных стилях?

Поиску ответов на эти вопросы посвящены труды Ю. Н. Холопова.

Ю. Н. Холопов

Холопов внес огромный вклад в развитие функциональной теории. В своих трудах он обосновал необходимость и детально разработал функциональный метод анализа современной гармонии. Функциональность есть необходимое свойство организованного целого, системы и лежит в основе музыкального логоса. Функциональный метод, по убеждению Холопова, только один и может объять всю музыку и адекватно объяснить происходящие в ней процессы на всех этапах исторической эволюции.

Основные положения функционального метода изложены в статьях «Об общих логических принципах современной гармонии», «Функциональный метод анализа современной гармонии», книге «Очерки современной гармонии»²⁶.

Фундаментом исследований Холопова является тезис об изменении понятия гармонии в музыке XX века и, соответственно, прежних функциональных отношений. На смену традиционной гармонии пришло функционально замещающее понятие «высотная структура». Возникают новые функциональные отношения, которые не совпадают с традиционной системой тоники, субдоминанты и доминанты, но оказываются столь же всеохватывающими и принципиально важными. Таким образом, функции изменяют свою форму, но не уничтожаются вовсе, исчезают лишь старые, прежние функциональные отношения. Понятие функции оказывается более широким, чем одна из его трактовок, действительная для системы классической гармонии.

Для современной музыки характерна множественность типов тонально-гармонических структур, обладающих множественностью конкретных типов функциональной организации: нет более единой фундаментальной системы, есть множество конкретных индивидуализированных систем, действующих иног-

²⁵ Там же. С. 566.

²⁶ Холопов Ю. Об общих логических принципах современной гармонии // Музыка и современность. Вып. 8. М., 1974; Он же. Функциональный метод анализа современной гармонии // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 2. М., 1978; Он же. Очерки современной гармонии. М., 1974.

да в рамках одного произведения. Тип функциональности зависит от свойств гармонического материала. «Поэтому вместо единой, действительной для всей музыки функциональной тональной системы следует теперь говорить о *едином принципе* гармонии XX века, который, по-разному воплощаясь в столь различном материале, порождает *конкретные* системы ладогармонической функциональности, действительные для каждого отдельного сочинения или группы сочинений»²⁷.

В основе общего принципа лежит логическая связь между элементами гармонии. Общий принцип высотной структуры, по Холопову, есть «образование системы отношений на основе свойств целесообразно избранного центрального элемента (ЦЭ). Какая именно система – это определяется не на абстрактном, а на конкретном уровне <...> Реализация общего принципа высотной структуры происходит, таким образом, уже во взаимодействии с конкретными свойствами применяемого в сочинении *звукового материала*»²⁸. ЦЭ представляет собой некий гармонико-интонационный комплекс, занимающий определенную высотную позицию. Он является инвариантом, по образцу которого производятся другие элементы «на периферии», то есть на других высотных позициях.

ЦЭ вместе с одним или несколькими примыкающими к нему элементами составляет основную модель высотной структуры, как бы ядро сочинения. Элементы, образующие основную модель, называются *главными*. (Прообраз соотношения ЦЭ и основной модели в классической гармонии: тоника – ЦЭ; триада T, S, D – главные элементы). Им противопоставляются элементы *производные* и *контрастные* (периферийные), имеющие ту или иную степень сходства с главными. Общий принцип гармонии универсален, он распространяется и на классическую тональную музыку, и на современную. Основополагающее значение среди этих функций имеет ЦЭ. Роль ЦЭ в общей системе подобна значению тоники в классической тональности. Так же как тоника в мажоро-миноре, ЦЭ фокусирует свойства современной системы мышления. Его функцию может выполнять любой аккорд, любой интервал, звук, звукоряд и даже сонор (звучность с определенными тембро-гармоническими характеристиками).

Таким образом, общий принцип гармонии представляет собой абстрактную систему отношений, стоящую вне какой-либо конкретности. При этом под функцией понимается смысловое значение элемента гармонии (а также звуков и созвучий) в этой системе.

Теории функций посвящена обширная специальная глава в учебнике Холопова «Гармония. Теоретический курс»²⁹. Содержание главы далеко выходит за рамки учебника. По сути это новый взгляд на гармоническую функциональность, на ее дальнейшее «бытие» в музыке послеклассического периода. Основные положения теории сводятся к следующему.

Различаются по меньшей мере два основных понятия функции – общее и специфическое. В общем смысле функция – системное значение звуков и созвучий вообще в ладу, высотной системе. В специфическом – понятие классической тонально-гармонической системы. Таким образом, по отношению к общему понятию римановское есть лишь частный случай. Но с эволюцией музыки в XX веке все больше обнаруживалась музыкально-логическая сущность понятия «функция» как *смыслового* значения звука или группы звуков в рамках данной системы. Это понятие приобрело исключительную важность, а вместе с тем многозначность и чрезвычайную разветвленность в современной теории функций.

²⁷ Холопов Ю., Ценова В. Гармония. Звуковосотная структура // Теория современной композиции. Отв. редактор В. С. Ценова. М., 2005. С. 128.

²⁸ Холопов Ю. Об общих логических принципах современной гармонии. С. 236.

²⁹ Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. М., 1988. С. 242–425.

Холопов выдвигает следующую типологию гармонических функций :

I. Модальные функции различных видов (в древней монодии, в фольклоре)³⁰.

II. 1. Тональные функции (в европейской классической гармонии, в близких явлениях более ранних эпох и в XX веке).

2. Линеарные функции (распространение на аккордику некоторых функций монодической линеарности).

3. Колористические (фонические) функции (различные взаимоотношения красочных свойств гармонии) .

III. Прочие системные функции (аккордово-гармонические функции в модальной системе XV–XVI веков, функции в симметричных ладах, в додекафонной гармонии, в сонорной гармонии и др.).

Далее Холопов рассматривает функциональность в применении к стилю венских классиков (и типологически родственным стилям), то есть в специфическом смысле, и в ее трансформации применительно к стилям, далеко отстоящим от венских классиков, то есть в широком смысле.

И хотя Холопов вносит немало ценных наблюдений в классическую теорию тональных функций и обогащает ее, наиболее интересен и ценен второй аспект его исследования – трансформации функциональности в музыке постклассического периода, вплоть до XX века. Здесь определяющими являются не столько тональные функции (основные или местные), сколько иные – линеарные, колористические (фонические), моноструктурные (гармонические «ряды») и др.

Остановимся на этом аспекте подробнее.

Линеарные функции – первичные факторы музыкального становления. Они обогащают гармоническую вертикаль, способствуют образованию всевозможных диссонантных аккордов посредством внедрения линейных тонов в состав аккорда – септим, секст, побочных тонов («транзитов»). Так возникают линейные функции тонов, являющихся одновременно аккордовыми диссонансами. Но энергия линейного движения может привести к тому, что «транзитами» становятся не только отдельные звуки, но и целые созвучия. Их гармонический смысл определяется не отношением к тонике, а *местом в движении линии*. «Отсюда особый род гармонической функциональности, как бы лежащей в ином измерении по отношению к обычной (и основной) тональной функциональности – *линеарные функции аккордов*»³¹. Носители линеарных функций – это как бы увеличенные в своих размерах неаккордовые звуки, превратившиеся из тонов в аккорды («неаккордовые аккорды»). Формы таких аккордов дублируют виды неаккордовых звуков. Самые распространенные из них – проходящие и вспомогательные.

Линеарные функции проходящих и вспомогательных аккордов зарождают такое важное явление гармонии, как имитация модели. Структура «имитируемых» аккордов зависит не от общего правила, а от исходной (главной) для данного ряда аккордов модели: последующие аккорды повторяют, имитируют ее, что дает дублировки и параллелизмы. Имитироваться могут не только трезвучия или септаккорды, но любые употребительные в данном стиле аккордовые структуры.

С линеарностью тесно связано явление, названное Холоповым *разработкой аккорда*. «Сущность приема состоит в том, что долго тянувшийся аккорд становится источником гармонического последования посредством разработки его (или иногда его частей) с помощью сложной системы неаккордовых звуков, линеарных аккордов, всевозможных фактурно-тембровых модификаций и т. д.»³². Разработка аккорда восходит к неаккордовым звукам и органному пункту, в которых линеарность выходит на первый план. Как многообразны

³⁰ Модальные функции в монодических ладах будут рассмотрены далее.

³¹ Холопов Ю. Гармония. С. 319.

³² Там же. С. 326.

фактурные формы неаккордовых звуков, так несходны друг с другом и формы разработки аккорда. В классической гармонии из-за отсутствия категории линейных функций подобные явления не обращали на себя внимания и казались всего лишь увеличением времени звучания гармонии. В действительности протяженность гармонии есть выражение особой фонической функции, сущность которой – в отвлечении от обычной тональной функции и создания субсистемы, определяемой звучностью данного сочетания (аккорда и его разработки). Звуки тянущегося аккорда приобретают свойства местных устоев. Возникают своеобразные «аккордолады», причем устоями могут становиться любые аккордовые структуры. Образуется своеобразная функциональная переменность.

Понятие *колористических (фонических) функций* – одно из основополагающих в теории Холопова. Об оппозиции «функциональность – красочность» известно давно, большой вклад в изучение этой проблемы внесло учение Тюлина о фонизме. И все же до сих пор вопросы колористики принадлежат к числу наименее разработанных. Холопов рассматривает колористику как особого рода функциональность, коренящуюся в основных свойствах гармонического материала. «При всем исключительно важном значении тональной функциональности фактор звучности, закономерно развившийся из глубинных свойств гармонического материала, также приобрел в более поздней музыке *значимость*, вполне сравнимую с тональной функциональностью, по меньшей мере, в смысловом отношении, в отношении эстетического интереса композиторов и слушателей к этой стороне гармонии»³³.

Однако введение понятия колористических (фонических) функций связано с трудностями, поскольку «требуется выработки специального аппарата измерения, подобного тому, который существует для дифференциации гармонических или линейных функций».

Холопов предлагает принять за основу понимания («измерения») колористических функций критерий *основной* звучности (своего рода ЦЭ в сфере колористики) и разного рода ее колебаний и видоизменений (производных или контрастных звучностей) с целью достижения красочной экспрессии³⁴. «Колористические функции – это те значения гармонических элементов, которые создают определенную звучность и образуют свое развитие в виде постоянного регулирования звучности и целенаправленных ее изменений»³⁵.

Таким образом, конкретными проявлениями колористических функций являются:

- комплекс особенностей гармонии, создающий данную звучность,
- развитие – как повторение (возможно, видоизмененное), так и неповторение исходной звучности,
- целенаправленная линия изменений колористических свойств материала.

По своей сущности колористические функции весьма отличны от тональных. Тональные функции возникают из взаимодействия отдельных элементов или атомов (звуков, интервалов, аккордов) между собой. Колористические же функции определяют значение некоего синкретического бесструктурного красочного эффекта, не делимого на отдельные составляющие. В этом – проблематичность применения понятия «функция» по отношению к таким явлениям.

³³ Там же. С. 333.

³⁴ В качестве примера Холопов приводит As-dur'ный этюд Шопена op. 25 № 1, в котором категории классической тональной гармонии не улавливают красоту и «душу» этой музыки. Это и есть ситуация, когда колористические функции гармонии развиты достаточно сильно, а традиционный «функциональный» анализ их игнорирует. Здесь следует учитывать многообразные факторы, такие как регистровое положение, расположение аккорда, плотность, интервалику одновременно берущихся звуков, протяженность аккорда во времени, целостную фактурную композицию из линий, точек, скольжений, вибраций и др., индивидуально присущую данной фактурной форме экспрессию и т. п.

³⁵ Там же. С. 335.

Моноструктурные функции или моноструктурные ряды³⁶ появляются в цепочках аккордов одинаковой структуры и одинакового типа связи. Исходное созвучие ряда выполняет роль ЦЭ, а его структурные сдвиги на других ступенях – функцию производных структур. Возникает «межфункциональное» поле, где действуют иные функциональные закономерности по сравнению с обычной тональной функциональностью. Гармонико-логическая закономерность, возникающая при последовании таких моноструктурных рядов (то есть аккордов одинаковой структуры), ощущается как *местный* закон функциональности. Классический пример моноструктурных рядов – «аккорды затмения» из пролога оперы «Князь Игорь» (цепь малых мажорных септаккордов, объединенных осевым звуком d, который поочередно выступает в роли аккордовых 1, 3, 5 и 7). При этом структура ЦЭ ряда может быть любой. Повторяемые созвучия образуют по отношению к ЦЭ-тонике *дополнительный конструктивный элемент*.

К проявлениям второй функциональной системы относятся *тритоновые* замены – замещение данной гармонии (обычно в виде мажорного септаккорда) другой, включающей те же звуки тритона, имеющей ту же функцию и ту же (или сходную) структуру. Принцип тритоновых замен своим возникновением обязан альтерации. Возведение принципа в систему отношений порождает возможность тритоновых замен, приводит к образованию *функциональных дублей* – гармоний-антиподов, выполняющих ту же функцию, но с основным тоном, отстоящим на тритон (например, дубль-доминанта и дубль-субдоминанта). В конечном счете «возникает стремление к сплошному тритоновому самодублированию функциональных отношений системы»³⁷. Аккорды-дубли могут свободно заменять друг друга в любых комбинациях. При этом нижнеквинтовый шаг основных фундаментных тонов – коренной шаг классической гармонической системы – заменяется нижнеполутоновым (*des-c* в последовании дубль-D–T в C-dur). Тем самым намечается реорганизация прежних основ тональной системы, основанных на квинтовой связи. Функциональное дублирование проникает во все функции, приводит к отождествлению тоник-антиподов (отстоящих на тритон), к одновременному пребыванию сразу в двух тональностях. Функциональные дубли особенно показательны для гармонии Скрябина среднего периода творчества.

Постальтерацией Холопов называет «эмансипированные» аккорды, альтерированные по происхождению, но не требующие разрешения и, по сути, никуда не тяготеющие³⁸. Их необыкновенно красочное изысканное звучание представляет гораздо больший интерес, чем их разрешение. «Постальтерация – это техника оперирования аккордами, по структуре имеющими вид альтерированных (хроматически видоизмененных), но по своей функции уже не соответствующих альтерации, т. е. применяемых свободно, практически вне подчинения первичной линии хроматических проходящих звуков»³⁹. Образцы постальтерации – все сочинения Скрябина позднего периода творчества. Лишившись диатонической подосновы, ясной направленности альтерирования, разрешения как предполагаемой и действительно достигаемой цели, альтерация перерождается в постальтерацию.

Функциональной инверсией, то есть «обращением» тонального тяготения, поворотом его в обратную сторону, Холопов назвал усиление нетонической сферы лада, особенно часто проявляющееся в музыке поздних романтиков, композиторов рубежа XIX и XX веков. Суть функциональной инверсии – в автономно-

³⁶ «Ряды» – термин из «Практического учебника гармонии» Римского-Корсакова («ряды уменьшенных септаккордов», «ряды мажорных сектаккордов»).

³⁷ Там же. С. 362.

³⁸ Это явление достаточно хорошо известно, но никогда не рассматривалось в качестве особой функции.

³⁹ Холопов Ю. Гармония. С. 373.

сти периферийных гармоний, то есть неустойчивых, побочных элементов лада, смещении интереса с центра на периферию. Это не означает введения новых гармонических элементов, как при альтерации, – напротив, все элементы сохраняются, но приобретают дополнительное новое значение. «Поэтому функциональная инверсия может быть трактована, по аналогии с функциональной переменностью, как создание дополнительной системы значений практически *при тех же гармонических элементах*»⁴⁰. «Функциональная инверсия есть процесс внутреннего перерождения старой тональной системы за счет иного использования ее же собственных элементов»⁴¹. Функциональная инверсия оказывается одной из важнейших ступеней на пути к новой гармонии.

Очень интересно введенное Холоповым понятие «*состояний*» *тональности*. Им он обозначает «расщепление» единого прежде феномена тональности на различные типы в процессе эволюции тональности. Действительно, сущность тональности в музыке XIX–XX веков постоянно и незаметно менялась. Тональность Бетховена совсем не та, что тональность Дебюсси, Скрябина или Прокофьева. Под традиционными наименованиями *dur* или *moll* фигурируют совершенно не сходные между собой структуры. Чтобы понять изменения в существе тональности, необходимо учитывать ряд критериев, показывающих ее состояние. Этими критериями или тональными индексами Холопов предлагает считать:

1. центр, ЦЭ системы как выражение основной идеи тональности;
2. тонику как материально-звуковую реализацию тонального центра;
3. сонантность, уровень гармонического напряжения в аккордах и созвучиях;
4. функции, смысловые значения гармоний системы, устанавливаемые в зависимости от их отношения к тонике.

Каждый из индексов обозначается в двоичной системе + или –. Например, тоника реально представлена (Т+) или не представлена (Т–), диссонансы разрешаются в консонансы (С+) или не разрешаются (С–) и т. п. Разные состояния тональности обуславливаются разными показаниями тональных индексов и той или иной их комбинацией. В зависимости от этого получается около десятка различных состояний тональности. Например, функциональная тональность, рыхлая тональность⁴², диссонантная тональность, парящая тональность (атоникальность), переменная тональность, колеблющаяся, многозначная тональность, снятая тональность, политональность.

Различные «состояния тональности» отражают структурно-системные закономерности в процессе эволюции тональности. Предложенный Холоповым метод позволяет дифференцировать различие тональностей по их внутренней, функциональной организации.

К числу важнейших средств дальнейшего развития и обновления системы гармонии относится *функциональная эмансипация* расширенно-тональных основных тонов – медиант верхних и нижних, субмедиант верхних и нижних, секундовых и тритоновых ступеней. «В результате на стадии уже далеко зашедшего расширения тональности *рушится сам изначальный классической принцип тонально-функциональной гармонии* – принцип сведения всех гармоний тональности к единственным трем функциональным значениям, S– D–T. Возникает уже система *многоступенных* отношений к тонике, как прямых (ранее “основных”), так и косвенных (“побочных”, “опосредованных”). В гармонии расширенной системы перевешивает принцип ценности каждой ступени над принципом динамического подчинения самым сильным центростремительным движениям к тонике»⁴³. Терцовые, секундовые и тритоновые отношения стано-

⁴⁰ Там же. С. 377.

⁴¹ Там же. С. 382.

⁴² Понятия «рыхлое» и «плотное» («твердое») имеются в учении о гармонии Шёнберга.

⁴³ Там же. С. 400.

ваться – в большей или меньшей степени – самостоятельными функциями. Холопов назвал их в совокупности *внеквинтовыми* функциями, противопоставляя классическим кварто-квинтовым. Функциональные свойства внеквинтовых функций определяются характером тех или иных соответствующих им интервалов. Это терцовые, секундовые и тритоновые функциональные отношения⁴⁴. Холопов предлагает систему функциональных знаков расширенной тональности (большая и малая медианта, большая и малая субмедианта, дубль-D, дубль-S, дубль-тоника, прилегающая на полутон снизу, прилегающая на полутон сверху, тритонанта). В конечном пункте эмансипация внеквинтовой функциональности приведет к индивидуализированности тонально-функциональной системы (например, системе гармонии Хиндемита).

Расширение тональности вплоть до возможности ввести в нее самые далекие ступени создает немыслимое прежде положение, когда любая гармония становится объяснимой в данной тональности. Более того – в любой тональности вообще. Возникает всетональность, омнитональность (термин Фетиса) или пантональность (термин Рети). «Отсюда возможность новой функциональной концепции: можно вводить любой аккорд после любого, и весь вопрос лишь в том, каким путем мы далее доберемся до тоники»⁴⁵.

В рамках статьи невозможно остановиться на всех моментах концепции Холопова, например, на модальной функциональности в симметричных ладах или на новой сонантности.

Подводя итог рассмотренным проблемам, Холопов отмечает следующее. Все происходящее в музыке рубежа XIX–XX веков изменения, обусловленные новым отношением к звучанию, диссонансу, новой трактовкой вертикали, привели к изменению внутренних функциональных отношений и образованию новых, связанных не столько с тональностью, сколько с другими сторонами музыкальной материи – линейностью, сонантностью (фонизмом), то есть к образованию **второй функциональной системы гармонии** или просто «второй гармонии» (если за первую принять функциональную классическую гармонию с ее комплексом проблем)⁴⁶.

Классическая функциональная гармония – гармония одного исторического локального периода. Если рассматривать последующую музыку с «классической» точки зрения, то можно прийти к натяжкам и ложному выводу о «конце гармонии». «В действительности кончается не гармония, а классическая, “римановская” функциональная система, т. е. первая функциональная гармония. Но начинается другая, вторая функциональная система»⁴⁷.

«Понятие второй функциональной гармонии несколько условно. Она складывается как этап эволюции первой, не отделяясь от нее определенной границей ни в хронологическом, ни в гармонико-систематическом смысле. Все явления первой, классической функциональной гармонии в том или ином объеме входят и во вторую. Она готовится постепенно и задолго, но средоточие ее качеств наблюдается в эпоху рубежа XIX–XX веков. С учетом этой оговорки об условности разграничений двух функциональных концепций гармонической системы возможно называть вторую “позднеромантической” (даже шире – “романтической”), обозначая этим термином не столько стиль музыки, сколько период истории, в котором этот стиль доминирует»⁴⁸.

⁴⁴ Холопов приводит любопытный пример, как Риман в одной из своих поздних работ допустил возможность прямой функции аккорда верхней медианты (III мажорной в мажоре) в анализе сонаты Бетховена соч. 10 № 2: Там же. С. 406.

⁴⁵ Там же. С. 422.

⁴⁶ Там же. С. 467. См. также: Холопов Ю. Введение в музыкальную форму. М., 2008. С. 99–100.

⁴⁷ Холопов Ю. Введение в музыкальную форму. С. 100.

⁴⁸ Холопов Ю. Гармония. С. 487.

Вторая функциональная система – не продление первой, но *движение по новым руслу*. Основные проблемы, которые рассматривает вторая функциональная система:

- линейные функции;
- разработка аккорда;
- аккордовые ряды;
- колористика;
- дубль-функция (тритоновые замены и функциональные дубли);
- постаALTERация;
- функциональная инверсия;
- модальная функциональность симметричных ладов;
- дополнительные конструктивные элементы;
- расщепление прежде единого феномена тональности на несколько различных структурных типов, или «состояний тональности»;
- расширенная тональность с эмансипацией терцовых, секундовых и тритоновых функций;
- смыкание краев расширенной тональности и образование омнитональности (пантональности).

В целом исследование Холопова – новый шаг в познании сущности новых систем музыки XX века. Холопову удалось не только создать достаточно полную картину трансформации классической функциональности, но и теоретически осмыслить эти изменения. Явление, названное им второй функциональной системой, далеко отстоит от римановской функциональности и имеет совершенно иную направленность. Вторая функциональная система изучает отношения элементов в новых системах, возникших в процессе эволюции классической гармонии.

ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ТЕОРИЯ В ИССЛЕДОВАНИИ ЛАДА

Теория функций, неразрывно связанная с проблемой устойчивости-неустойчивости, стала важнейшей частью теории лада, причем в XX веке – всех многообразных монодических ладов народной музыки, имеющих принципиально иную организацию, чем классические мажор и минор. Это огромная область исследований, имеющая свою специфику. По необходимости затронем ее очень кратко и только с точки зрения приложения функциональной теории.

Изучение ладовой организации монодии имеет давнюю традицию в отечественном музыкознании. Назовем работы Н. А. Гарбузова, Б. А. Яворского, Х. С. Кушнарера. Динамические явления в жизни лада рассматривались в них с функциональной точки зрения, хотя, главным образом, имплицитно. Функциональный подход в той или иной степени использован в исследованиях Ю. Г. Кона, Т. С. Бершадской, Э. Е. Алексеева⁴⁹, С. П. Галицкой⁵⁰, А. П. Милки. Очевидно, функции фольклорных монодических ладов существенно отличаются от функций европейского мажоро-минора и относятся к более архаической стадии развития музыкального мышления. Их часто именуют модальными (от лат. *modus* – лад). Модальные функции не существуют *a priori* и выявляются в монодии только в процессе развертывания, то есть ретроспективно.

Единая теория монодических ладов все еще не создана. Соответственно вопрос о функциональной стороне монодических ладов решается разными исследователями по-разному. Приведем лишь некоторые из существующих воззрений на функциональную организацию монодических ладов.

⁴⁹ Алексеев Э. Проблемы формирования лада. М., 1976.

⁵⁰ Галицкая С. Теоретические основы монодии. Ташкент, 1981.

Г. Н. Вирановский

В своей статье «О возможностях дальнейшего развития теории ладовых функций»⁵¹ Г. Н. Вирановский пробует обосновать теорию ладовых функций, исходя из «математического» понимания функции.

Он отталкивается от определения функции, используемого в логике, – как зависимой переменной величины, изменяющейся по мере изменения другой величины, называемой аргументом. С этой точки зрения система неустойчивых ладовых функций является переменной величиной, зависящей от тоники – аргумента. То, что тоника является аргументом, по мнению автора, не только не противоречит ее значению в системе трех функций, но напротив, проясняет его. Ведь тоника как независимая переменная – единственный устой системы, никуда не стремящийся. Далее автор описывает функциональную систему ладов мелодической основы, в которых преобладает интонационное начало. Он строит своеобразную модель лада (наподобие математической оси координат) в виде звуковысотной «бесконечной прямой», на которой устанавливается «точка отсчета» – тоника.

D _____ T _____ S

Справа и слева от тоники располагаются две функциональные группы, из которых одна лежит выше тоники, другая – ниже. В ладах мелодической основы функции первой группы определяются нисходящим тяготением, второй – восходящим. По Вирановскому это функции, соответственно, субдоминанты и доминанты. Таким образом, субдоминанта связана с нисходящей формой интонационной неустойчивости, а доминанта – с восходящей. Все тоны, расположенные выше тоники, следует считать относящимися к плагальной сфере. Они образуют широко понимаемую *интонационную субдоминанту*, тогда как тоны, находящиеся ниже тоники, – *интонационную доминанту*. В условиях монодии эта схема может быть расширена вверх и вниз до октавы и больше⁵².

Взаимодействие акустических (гармонических) и интонационных (мелодических) функций в диатонических ладах позволяет определить доминантовое или субдоминантовое наклонение того или иного лада. «Мажор – это преобладание высоких (лидийских) вариантов ступеней над низкими (локийскими), а минор – низких над высокими»⁵³.

В теории ладовых функций Вирановского привлекает логичность и стремление к «математически точному» результату. Вместе с тем эта теория страдает некоторой механистичностью. Так, автор прямо переносит в мелодические лады деление неустойчивой сферы на D и S, сложившиеся в ладах иной – гармонической – основы, что приводит к существенным натяжкам в трактовке понятий «интонационная D» и «интонационная S». «Экстраполяция» вводного тяготения D к T (действительно самого яркого мелодического тяготения в *гармоническом* ладу) на всю сферу звуков, расположенных ниже тоники, не очень убедительна (равно как и экстраполяция субдоминантового нисходящего тяготения на все звуки выше тоники). Функциональная система мелодических ладов существенно отличается от системы гармонических в отношении как устойчивости, так и неустойчивости. Неустойчивая сфера далеко не всегда предполагает дифференциацию на две противоположные функции – условные субдоминанты и доминанты. В целом функциональная теория Вирановского имеет звукорядный характер.

⁵¹ Вирановский Г. О возможностях дальнейшего развития теории ладовых функций // Проблемы лада. Сост. К. Южак. М., 1972.

⁵² Поскольку в этих ладах на тонику не распространяется принцип идентичности октавы, то в этом расширенном гиполаде звуки, вышележащие относительно тоники, продолжают оставаться субдоминантовыми, а звуки ниже тоники – доминантовыми.

⁵³ Вирановский Г. Указ. соч. С. 95.

Функциональный аспект теории монодических ладов наиболее подробно исследован в работах Т. С. Бершадской и С. П. Галицкой.

Т. С. Бершадская

Т. С. Бершадская полемизирует с распространенной точкой зрения, согласно которой побочные опорные тоны в ладах народной музыки рассматриваются в качестве устойчивых функций. При этом в ладу сугубо монодическом оказываются, таким образом, два устоя, что противоречит его сущности. Поэтому Бершадская относит побочные опоры в монодии к *сфере неустоев*⁵⁴.

Действительно, функциональные отношения в монодических ладах – совершенно иного рода, чем в гармонических. Во-первых, функция в них выражена по-разному: если в гармонических ладах «функциональной единицей» является созвучие (аккорд), то в монодических – отдельно взятый тон. Во-вторых, функциональные отношения в монодических ладах в значительно меньшей мере опираются на акустические законы и не связаны с координацией тонов в одновременном звучании, они имеют иные предпосылки – в первую очередь физиологические (дыхание, напряжение связок, характер речи). Отсюда множественность форм монодических ладов и многообразие интервальной структуры их звукорядов. Наконец, в отличие от гармонических ладов, в монодии одна функция не может быть выражена несколькими тонами, здесь каждый тон – носитель определенной функции. Поэтому функцию устоя выполняет *один* тон, располагающийся внизу или в середине звукоряда и занимающий только одну точку. Иными словами, устой в монодических ладах может быть только один.

Неустойчивая же сфера монодического лада неодинакова и дифференцирована в интонационно-интервальном аспекте (верхне- и нижнесекундовый неустой, верхне- и нижнетерцовый неустой, квартовый неустой и т. д.). К сфере неустойчивости принадлежат и побочные, периферийные опоры, которые, сохраняя свою неустойчивость и направленность к тонике, в то же время способны концентрировать вокруг себя движение остальных неустоев и тем самым как бы противопоставлять себя тонике. Таким образом, *побочные опоры* или ладовые антитезы (термин Х. С. Кушнарева) принадлежат к сфере неустоев.

С. П. Галицкая

Вопрос о соотношении функций устойчивости и неустойчивости в монодических модалных ладах иначе решен в монографии С. П. Галицкой. Она считает, что ядро ладовых отношений в монодии составляет «своеобразная качественная индивидуализация устойчивых функций»⁵⁵. И хотя исследовательница констатирует «принципиальную непрерывность устойчивой “шкалы”», в ней, по мнению Галицкой, выделяются три типовые зоны: «полно проявляющаяся устойчивость (главный устой, главная опора, тоника); менее отчетливая (побочный или переменный устой, побочная или переменная опора); промежуточная (полуустой, антитеза)». Постоянное переосмысление различных ступеней лада приводит к многоуровневой переменности, которая лежит в основе развертывания монодического лада: «Функциональное переосмысление необходимого количества опорных звуков обуславливает весьма сложную и многоступенчатую систему переменности, противоречивая сущность которой и порождает динамичность интонационного развертывания мелодии»⁵⁶.

⁵⁴ Бершадская Т. К вопросу об устойчивости и неустойчивости в ладах русской народной песни // Проблемы лада. Сост. К. Южак. М., 1972. Эта же точка зрения изложена в книге: Бершадская Т. Лекции по гармонии. Л., 1978; 2-е изд. Л., 1985.

⁵⁵ Галицкая С. Теоретические основы монодии. С. 59.

⁵⁶ Там же.

Ю. Н. Холопов

Модальные функции в монодических ладах рассматривает также Холопов. Он посвящает им одну из глав своего исследования гармонии, о котором уже была речь выше⁵⁷. В монодии сформировались основные категории ладовой структуры, прежде всего категории устойчивости и неустойчивости. Их основу составляет отношение звука к смежным по высоте – снизу и сверху. Существуют простые модальные функции устоев или *опорных тонов*: центральный тон-устой или ладовая опора, финалис или конечный тон (во многих случаях совпадает с центральным тоном), второй опорный тон (псалмодический тон повторения, реперкусса), местные опоры, начальный тон (инициал). Модальные функции неустоев, *неопорных тонов*: прилегающие вспомогательные (остатки древнего мелизматического опевания основного тона), проходящие (остатки простейшего перелива одного тона в другой). Холопов выделяет составные модальные функции – типовые заключительные формулы, типовые срединные обороты. Составные функции обычны, например, в знаменном роспеве, где одни попевок предназначены для начала, другие – для середины, третьи – для завершения.

Таким образом, вопрос о функциональной системе монодических ладов исследователи решали по-разному. Как видим, основные разногласия относятся к тому, следует ли отличать категории устоя и побочной опоры и с какой сферой – устойчивости и неустойчивости – их соотносить. В зависимости от этого качественно дифференцированной оказывается либо неустойчивая сфера (Бершадская), либо устойчивая (Галицкая).

ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ТЕОРИЯ В ИССЛЕДОВАНИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ

Функциональный метод – один из главных в исследовании процессов музыкального формообразования. Он имеет давние традиции в этой области. Элементы функционального подхода к музыкальной форме можно найти в работах Римана и А. Б. Маркса.

Мощным толчком в этом направлении стала книга Асафьева «Музыкальная форма как процесс», положившая начало процессуальному (и одновременно функциональному) пониманию музыкальной формы. Действительно, асафьевская триада *i:m:t*, по сути, является не чем иным как наиболее общим функциональным представлением любого процесса, разворачивающегося во времени. Исследуя действие этой триады, Асафьев во многом заложил основы функционального понимания процессов музыкальной формы, переключения и переменности ее функций.

Дальнейшее развитие теории функциональности музыкальной формы получила в книгах Ю. Н. Тюлина⁵⁸, И. В. Способина, А. А. Мазеля, В. А. Цуккермана. Способин впервые дал классификацию функций частей формы и связанных с ними типов изложения (функции вступления, изложения темы, срединно-развивающая, связующая, заключительная)⁵⁹. Об этих же функциях написал Мазель в своем учебнике, назвав их музыкально-логическими⁶⁰. Функциональная теория стала неотъемлемым инструментом исследования процессов формообразования.

В. П. Бобровский

Пожалуй, в наиболее развернутом и стройном виде она изложена в книгах В. П. Бобровского «О переменности функций музыкальной формы» и «Функ-

⁵⁷ Холопов Ю. Гармония. С. 243–247.

⁵⁸ Музыкальная форма. Общ. ред. Ю. Тюлина. М., 1965.

⁵⁹ Способин И. Музыкальная форма. М., 1947. С. 26.

⁶⁰ Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1960. С. 158–159.

циональные основы музыкальной формы»⁶¹. Музыкальная форма – функция тематизма. «Ее структурные нормы, внешние очертания складываются как итог функционального соотношения тем. Поэтому композиционная форма – ритмически и тонально организованный процесс тематических сопоставлений и тематического развития»⁶².

Бобровский представляет функции музыкальной формы в виде многоуровневой системы – от самых общих функций к более специальным. Фундаментом системы является асафьевская триада $i:m:t$, имеющая значение *всеобщих функций развития*. Это своего рода сверхфункции, которые действуют на всех уровнях.

Общие логические функции – уровень, связанный с логикой процессуального развития. (Они присутствуют не только в музыке, но и в любых других искусствах, разворачивающихся во времени). В музыкальной форме они принимают значения вступления и изложения темы, серединно-развивающей функции, связующей, заключительной.

На следующем уровне действуют *общие композиционные функции*. Они возникают уже применительно к музыкальным формам в самом общем виде (вступление, изложение первой темы, изложение последующих тем, середина, разработка, связка, предыкт, реприза, кода).

Уровень *специальных композиционных функций* возникает при образовании конкретных композиционных форм.

Наконец, на последнем, наиболее индивидуализированном уровне располагаются *функции композиционной формы как данности*, конкретного произведения.

В основе концепции Бобровского лежит тезис Асафьева о переключении функций. На его основе Бобровский создает теорию совмещения и переменности функций музыкальной формы⁶³. Эта детально разработанная теория составляет основной раздел трудов Бобровского⁶⁴. Коротко остановимся на ее основных положениях.

Совмещение функций – основа всех видов движения (переменности) музыкальной формы. Совмещаться могут функции в пределах одной категории (например, либо из i , либо из m , либо из t) и двух различных (i и m , или m и t). Одна из функций при этом будет основной, другая – добавочной (в другой паре понятий – общей и местной). Совмещение может происходить на различных уровнях композиционных функций. Оно может быть как *постоянным* (устойчивым), так и *подвижным* (временным).

На уровне специальных композиционных функций постоянное совмещение приводит к возникновению формы второго плана (например, совмещение сонатной формы и простой трехчастной в финале Шестой симфонии Чайковского). Функции формы первого плана будут основными, функции второго плана – добавочными⁶⁵.

На уровне композиционной формы конкретного произведения *постоянное* совмещение образует соотношение общих и местных функций композиционной

⁶¹ Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. М., 1970. Он же. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978.

⁶² Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. С. 10.

⁶³ О совмещении основных и переменных функций как общем законе восприятия, оценивающего явления в единстве с его разных сторон, писал Тюлин в учебнике «Музыкальная форма» (с. 279). В своих лекциях по курсу анализа в Ленинградской консерватории он едва ли не первым поднял вопрос о приложении теории переменных функций к области формообразования.

⁶⁴ Впервые изложена в книге «О переменности функций музыкальной формы» и существенно дополнена в книге «Функциональные основы музыкальной формы».

⁶⁵ Бобровский отмечает, что понятие и термин «форма второго плана» были сформулированы В. В. Протопоповым (Протопопов В. Вторжение вариаций в сонатную форму. Советская музыка, 1959, 11).

формы. Оно возникает в крупных разделах на основе *отключения* функций и приводит к переменности функций композиционной формы.

Подвижное совмещение возникает на основе *переключения* функций. Оно приводит к таким явлениям, как композиционное отклонение и композиционная модуляция.

«Композиционное отклонение – временное переключение функций из одного раздела данной композиционной формы в другой раздел иной композиционной формы – чаще всего в середину или разработку <...> Композиционная модуляция – окончательное переключение функций на уровне композиционной формы музыкального произведения: переход от функций данного раздела определенной композиционной формы к функциям другого раздела иной композиционной формы, в которой произведение и заканчивается»⁶⁶.

Примером композиционного отклонения может служить период повторного строения, заключающий в потенции простую репризную или безрепризную форму. В этом случае внутритематическое развитие в рамках второго предложения образует расширение, которое достигает такой интенсивности, что начинает принимать облик середины простой трехчастной формы (прелюдии Шопена № 6, 8, 22 и т.д.). Примеры композиционного отклонения в формах, превышающих период, – уже упомянутый финал Шестой симфонии Чайковского, сочетающий черты простой трехчастной и сонатной формы.

При композиционной модуляции происходит переход от одной композиционной структуры к другой. В зависимости от ранга (степени сложности) композиционной формы, в которую осуществляется модуляция, Бобровский различает восходящую модуляцию (в форму более высокого ранга) и нисходящую модуляцию (в форму более низкого ранга). Примером первой может служить композиционная модуляция из простой трехчастной формы в сложную (Трио в Скерцо Девятой симфонии Бетховена) или модуляция из сложной трехчастной формы в рондо («К Элизе» Бетховена). Примером второй – модуляция из сонатной формы в трехчастную (1-я часть Шестой симфонии Шостаковича).

Принцип подвижности функций – один из кардинальных в формообразовании. Он углубляет понимание формы как процесса и позволяет более глубоко проникнуть в суть движения формы. С помощью введения понятий композиционного отклонения и модуляции возможно понять формообразование в так называемых нетиповых и свободных формах.

Для обозначения форм, в которых меняется структура, но сохраняются типы тематических соотношений и типы развития, Бобровский вводит понятие «функциональное подобие». Функциональное подобие характерно главным образом для новой музыки, где возникают новые индивидуальные структуры, сохраняющие, однако, функциональное родство с традиционными формами (например, сонатной). Анализ, основанный на принципе «функционального подобия» и учитывающий движение функций музыкальной формы, в полной мере можно назвать функциональным.

Теория переменности функций музыкальной формы Бобровского – новый шаг в развитии общей теории функциональности.

Е. А. Ручьевская

Функциям музыкальной темы посвящено исследование Е. А. Ручьевской⁶⁷. Автор опирается на функциональное понимание темы: «Тема – это элемент структуры текста, репрезентирующий данное произведение и являющийся объектом развития, лежащий в основе процесса формообразования»⁶⁸. Таким образом, тема выполняет две функции – репрезентации и развития. Функцио-

⁶⁶ Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. С. 27

⁶⁷ Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Л., 1977.

⁶⁸ Там же. С. 8.

нальное понимание тематизма позволяет расширительно трактовать тему с композиционной, структурной точки зрения. С этой точки зрения темой может быть любой элемент формы, способный реализовать функции темы.

Ручьевская выделяет внутренние, внутритекстовые и внешние, внетекстовые функции тематизма.

Под внутренними, внутритекстовыми функциями подразумевается представительная и формообразующая роль тематизма в тексте данного произведения. Под внешними, внетекстовыми функциями – связи и роль тематизма за пределами формы. Это во-первых, сфера «экстрамузыкальной семантики», относящаяся к внемузыкальному ассоциативному ряду восприятия, во-вторых, музыкальный генезис, то есть сфера внешних музыкальных связей, музыкально-ассоциативный ряд, в-третьих, функционирование тематизма за пределами формы, его способность войти в интонационный фонд.

Наибольший интерес представляет исследование внутритекстовых функций тематизма. Функция темы как объекта развития предполагает наличие неизменяемого элемента – инварианта. Им могут быть как тема в целом, так и один или несколько ее элементов. Соотношение «тема–инвариант» определяет зависимость между экспозиционной структурой темы и тематическим развитием. Типы зависимостей «тема–инвариант–развитие–форма» составляют *функциональные типы* тематизма. Ручьевская выделяет три типа: 1) экспозиционная структура остается неизменной (остинатный тип); 2) неизменным остается один из элементов экспозиционной структуры, например, ритмический рисунок (внутриостинатный тип); 3) тема представлена инвариантами одного или нескольких ее мотивов (мотивный тип).

Далее Ручьевская рассматривает такие вопросы, как тематические связи и производный тематизм, координация элементов тематизма, мотивное строение тематизма, особенности тематизма вокальной музыки, диалектика функций музыкальной темы – связь внутритекстовых и внетекстовых функций, поляризация тематических функций, взаимопроникновение функциональных типов тематизма.

Функциональный метод позволил Ручьевской исследовать тематизм во всей его полноте во всевозможных проявлениях и связях как с внутренней, так и с внешней стороны. И хотя в ее работе определение функции не приводится, очевидно, что она понимается как роль и значимость элемента в системе.

Е. В. Назайкинский

Функциональный подход во многом отличает книгу Е. В. Назайкинского «Логика музыкальной композиции»⁶⁹. Композиция понимается автором широко – как «реализованный в произведении временной план его развертывания, характеризующийся в рамках высшего масштабного-временного уровня восприятия особым ритмом в последовании частей, их функциональными соотношениями, и служащий наряду с другими сторонами целям воплощения художественного содержания и управления слушательским восприятием»⁷⁰. В соответствии с этим определением расширительно трактуются и функции композиции музыкального произведения. Назайкинский исходит из того, что произведению искусства свойственна функциональная множественность: как само произведение, так и его элементы входят сразу в несколько систем, выполняя в каждой из них какую-либо одну функцию. Из всего множества систем, в которые входят разделы композиции и сама композиция в целом, он выделяет три: коммуникативную, тектоническую и семантическую. В соответствии с этим функции композиции могут рассматриваться в коммуникативном, тектоническом и семантическом аспектах.

⁶⁹ Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982.

⁷⁰ Там же. С. 49.

В коммуникативном аспекте композиция направлена на развертывание во времени художественного содержания для слушателей. Здесь коммуникативная функция предстает и как способ подачи «сюжета» музыкального развития, и как управление процессом восприятия слушателей⁷¹.

Тектонические функции композиции направлены на сам текст, на организацию во времени его материала. К ним относится порядок следования разделов, пропорции частей, их дифференциация по расположению во времени, роли в развитии и т. д.

Что касается семантического аспекта композиции, то исследование семантических функций автор относит к задачам описания конкретных типов музыкальной формы.

В дальнейшем, однако, книга Назайкинского посвящена изучению только тектонических функций. Он рассматривает их на примере сонатной формы (вступление, принципы экспозиции, функции средних разделов композиции, принципы репризности, завершения и соответствующие функции).

ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ТЕОРИЯ В ИССЛЕДОВАНИИ СИНТАКСИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЫ МЕЛОДИИ

М. Г. Арановский

Функциональный метод анализа может применяться и на микроуровне музыкальной организации – уровне тонов и мотивов. Аналитический метод, основанный на функциональной дифференциации мелодических микроструктур, предложил М. Г. Арановский в книге «Синтаксическая структура мелодии»⁷². Он направлен на выявление линейных функций отдельных тонов и образование на основе их разной значимости мельчайших единиц мелодического синтаксиса – мотивов.

Автор назвал функциональный анализ на основе дифференциации тонов мелодии *тонологическим*. Его назначение – определить поведение и свойства отдельного тона. Тонологический анализ действует на уровне микрособытий, происходящих с отдельным тоном. Этот уровень, как правило, остается вне зоны внимания традиционного музыкознания, ориентированного прежде всего на крупные объекты музыкального текста.

Основные положения тонологического анализа сводятся к следующему.

В основе различия линейных функций лежит явление опорности. Оно относится, по-видимому, к музыкальным универсалиям и возникает не только в ладу. Структура мелодии также основывается на иерархии звуков. Опорные тоны фиксируют узловые точки развертывания мелодии, контуры общего рисунка. Они могут образовываться разными способами: ритмическим (самая крупная длительность), тесситурным (самый высокий или самый низкий звук), линейно-мелодическим (опевание, движение к звуку как к цели и от него), метрическим (акцент). Остальные тоны заполняют разрывы, выполняя «служебную» функцию перехода, подготовки, поступенного движения. Таким образом в мелодии образуются два типа значений или *линейных функций* звуков и, соответственно, два структурных слоя: *слой основы* и *слой орнаментации*. Одни тоны (или группы тонов) выполняют главенствующую функцию, доминируют в структуре, образуя ее центр, другие – второстепенную, составляя тем самым периферию структурной единицы. В результате профиль мелодии определяется соотношением опорных центров.

Выделение опорных тонов – естественный закон мелодического развертывания. Этот закон привел к двум важнейшим следствиям: к образованию, с одной

⁷¹ О коммуникативных функциях музыки см.: Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976.

⁷² Арановский М. Синтаксическая структура мелодии. М., 1991.

стороны, ладовых систем, а с другой – структурных единиц мелодии и ее синтаксической организации. В отличие от ладовой организации, где дифференциация тонов приобрела значение априорной грамматической языковой нормы, в мелодии дело обстоит иначе. Здесь эта дифференциация «не априорна и складывается контекстуально, по мере развертывания системы отношений звуков по синтагматической оси»⁷³. Таким образом, она возникает только в тексте.

Метод тонологического анализа, предложенный Арановским, осуществляется на основе разграничения сфер музыкального языка и музыкальной речи, по аналогии с принятой в языкознании дихотомией «язык–речь» (Ф. де Соссюр). Тонологический анализ исходит из того, что функции тона могут быть разными – *грамматическими и контекстуальными*. Первые принадлежат ладу, то есть языку, вторые складываются в контексте, под влиянием всех действующих факторов – таких, как гармония, метр, высотное положение, ритм и т. д. Данные функции могут совмещаться и не совмещаться. Значение тона в мелодии возникает путем превращения грамматических функций в контекстуальные. Этот переход может означать подтверждение априорной функции, а может представлять собой ее трансформацию вплоть до смены на противоположную. При этом постоянно происходит процесс функциональной переменности, переход функций с языкового уровня на речевой. Кроме того, меняются отношения между слоем основы и слоем орнаментации: в процессе развертывания мелодической линии звуки меняют свои функции, переходя из одного слоя в другой. «Таким образом, формирование значений звуков сопровождается двумя видами переменности функций, которые раньше вообще не учитывались: 1) сменой грамматической функции на контекстуальную (с вытекающей из этого необходимостью различения грамматического устоя и неустоя и контекстуального устоя и неустоя); 2) постоянной миграцией звуков между слоем основы и слоем орнаментации»⁷⁴.

Процедура тонологического анализа состоит в том, что каждый тон рассматривается в сумме своих признаков, с точки зрения его различных значений – ладовых, метрических, ритмических, тесситурных, динамических, артикуляционных. При этом каждое свойство может быть представлено как член бинарной оппозиции со знаком + или –. Например, опорный тон (+) или неопорный (–), устой (+) или неустой (–), сильная доля (+) или слабая (–), аккордовый звук (+) или неаккордовый (–) и т. п. Если описать каждое свойство таким образом, то в сумме получится некоторая совокупность дифференциальных признаков, которая и будет характеристикой этого тона – картиной его значений. Каждый тон мелодии получает, таким образом, свой индекс, свою характеристику. Она может меняться в процессе мелодического развертывания, отражая процесс перехода тона из слоя основы в слой орнаментации и наоборот. Тонологический анализ показывает *функции тона в мелодии* и их постоянную смену.

Таким образом, тонологический анализ направлен на определение значения тона и его функции. Он позволяет установить роль музыкального языка и роль контекста в формировании значения звука.

Отмечу наиболее интересные моменты тонологической теории Арановского:

- фиксация различных форм бытия тона – в системе музыкального языка и музыкальной речи (тонема, граммема, тон, интонация);
- процесс трансформации абстрактных форм в конкретные в момент рождения музыкального высказывания;
- стадии семантизации, которые проходит звук на этом пути;
- соотношение между грамматикой и контекстом.

⁷³ Там же. С. 69.

⁷⁴ Там же. С. 110.

Принцип дифференциации тонов положен в основу понимания мотива – минимальной структурной единицы. Мотив основан на принципе центрирования одного из звуков (или связки двух звуков), то есть его выделения как главенствующего в данной микроструктуре. Именно дифференциация на *центральный тон* и *периферию* формирует из группы разрозненных звуков единую структуру. Мотивом Арановский называет «первичную, неделимую структурную единицу мелодии, основанную на одном тонцентре и организованную во времени одной ритмической группой»⁷⁵.

Центральный тон в мотиве может занимать разные позиции – в начале, в середине и в конце. Поэтому в структуре мотива четко обозначаются три фазы: 1) прецентр, 2) центр и 3) постцентр. Тоны, относящиеся к ним, выполняют в мотиве разные функции. Таким образом, структура мотива основана на дифференциации линейных функций звуков. Центр может быть выражен как одним тоном, так и связкой тонов. Но именно он выступает в качестве «протона» – тяжелой частицы этого музыкального атома, вокруг которой вращаются свои «электроны».

Арановский отмечает, что образование в звуковой структуре центра и периферии не является специфически музыкальным феноменом. Нечто сходное обнаруживается и в вербальном языке. Там интонационная структура слова зависит от центра – словесного ударения, которое является ритмической вершиной слова и может достигаться разными способами (долготой, повышением или понижением высоты, силой звука). «Различия же в том, что в мотиве этот центр выражен звуком точной высоты, а в слове – акцентируемым гласным»⁷⁶. Все это дает основания считать, что центрирование – общий закон формирования звуковых структурных единиц.

На функциональной дифференциации основывается следующий уровень мелодического синтаксиса. Дифференциация и иерархия совершаются в нем уже не на уровне звуков (как это было в мотиве), а на уровне целостных мотивов. (Единицы этого уровня Арановский называет синтагмами).

Не останавливаясь далее на функционировании мотивов и организации следующих уровней синтаксиса, подчеркну главное.

Применение функционального анализа на уровне микроструктур показывает перспективу исследования «глубинной структуры» мелодии. Тонологический анализ открывает закономерности целого класса явлений, остававшихся прежде за пределами внимания. Он обращен к тому уровню, с которого начинается музыка – к уровню тона. Такой подход можно назвать музыкальной лингвистикой.

О ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ ТЕОРИИ И ВОСПРИЯТИИ

Как видим, функциональная теория, возникнув в рамках учения о трех функциях классической гармонии, вышла далеко за ее пределы, превратившись в универсальный метод исследования различных сторон музыкального языка – от отдельного тона до целостной музыкальной формы. Расширенное понимание функциональности сделало возможным исследовать с функциональных позиций не только гармонию, но и другие стороны музыки – лад, мелодию, музыкальную форму. Функции при этом понимались как роль, значение элемента в системе, а функциональные отношения – как взаимоотношения элементов, их зависимость одного от другого. Функциональная теория тем самым превратилась в *функциональный метод исследования*, который стал одним из важнейших методов исследования музыки.

⁷⁵ Там же. С. 130.

⁷⁶ Там же. С. 114.

Все это не могло не привести к вопросу: что же представляет собой функциональность в музыке в широком смысле? Каковы общелогические принципы, которые лежат в ее основе?

Для ответа на эти вопросы было необходимо подняться на новый уровень и найти новую точку обзора. Такая попытка была сделана А. П. Милкой.

А. П. Милка

Книга А. П. Милки «Теоретические основы функциональности в музыке»⁷⁷ посвящена проблеме функциональности в широком смысле. Милка во многом опирается на одну из научных концепций XX века – теорию информации (Н. Винер, К. Шеннон). Теория информации сыграла огромную роль в формировании новой научной парадигмы в гуманитарных исследованиях 1970-х годов. Ее основные понятия – такие, как коммуникация, информация, избыточность, экстраполяция, обратная связь, вероятность, – дали мощный импульс развитию научной мысли.

Применение некоторых положений этой теории позволило Милке по-новому взглянуть на сущность функциональности.

Исследование Милки состоит из четырех глав: 1) «Общие вопросы функциональности»; 2) «Текстовые функциональности»; 3) «Стилевые функциональности»; 4) «Некоторые вопросы взаимодействия функциональностей и эволюции функциональной системы».

Милка рассматривает функциональность и ее природу с позиций восприятия, его психологических закономерностей и стремится выявить общие основы действия различных ее видов.

Функциональность понимается как «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»⁷⁸. Таким образом, функциональность реализуется как способность создавать в сознании ощущение тяготения. В этом смысле она прямо связана с актом коммуникации. Тяготения – общее свойство музыки как организованной системы, «ибо отсутствие тяготений превращает музыку в шум». Это положение – одна из фундаментальных аксиом теории информации, согласно которой всякое сообщение, не обладающее избыточностью, воспринимается человеком как шум. Избыточность текста – категория теории информации. Ее сущность в том, что она дает возможность получателю информации на основе уже воспринятого фрагмента составить определенную систему ожиданий, предвосхищения дальнейшего развертывания текста. Эти ожидания Милка называет тяготениями. «Тяготение есть ожидание появления конкретного элемента музыкальной структуры»⁷⁹. Таким образом, тяготения понимаются здесь несколько иначе, чем в теории музыки – вне категорий лада и гармонии (хотя они могут действовать и на этом уровне), как психологический момент ожидания, действующий при восприятии любой структуры. Тяготения могут создаваться различными факторами и иметь различную природу – ладовую, гармоническую, ритмическую, мотивную, композиционную и т. д.

Возникновение тяготений в музыке основывается на повышенной *вероятности* того или иного события, «на повышенной вероятности появления конкретного элемента музыкальной структуры, а интенсивность тяготения определяется степенью этой вероятности»⁸⁰. Чем выше вероятность, тем сильнее тяготение,

⁷⁷ Милка А. Теоретические основы функциональности в музыке. Л., 1982.

⁷⁸ Там же. С. 19.

⁷⁹ Там же. С. 20.

⁸⁰ Там же.

и наоборот. (Однако это действует до определенных пределов: вероятность, равная единице, «убивает» саму информацию, и сообщение оказывается лишенным смысла; с другой стороны, при полном отсутствии избыточности информация превращается в шум).

Повышенная вероятность появления элемента происходит в том случае, если ощущается некая закономерность в последовании элементов. Критерий закономерности – повторность. Следовательно, «вероятность появления данного элемента зависит от степени периодичности (частоты повторения) этого элемента или определенных связей элементов. Это значит, что все виды тяготения и связанные с ними виды функциональности <...> носят вероятностно-статистический характер»⁸¹.

Таким образом, центральным в понимании функциональности является психологический момент ожиданий или тяготений, основанных на вероятности появления данного элемента. Функциональность реализуется на всех уровнях музыкального целого.

Следует отметить сходство данной идеи Милки с моделью американского теоретика Леонарда Мейера «подразумеваемое-реализованное» (implication-realization model)⁸². По Мейеру, «подразумеваемое» – отношение такого рода, когда на основе «совокупности признаков, характеризующих некоторое событие – мотив, фразу и др. – удается сделать обоснованный вывод о <...> том, каким образом данное событие может быть продолжено и, возможно доведено до конца»⁸³. Иными словами, «подразумеваемое» связано с прогнозированием, то есть с ожиданием появления того или иного события, а реализованное – с реальным течением событий.

Дальнейшее исследование Милки представляет развитие этих положений.

Милка различает два больших класса функциональностей: 1) функциональности конкретного музыкального текста, или *текстовые* и 2) функциональности *стилевые*, возникающие в результате интуитивного обобщения на основе массы произведений данного стиля.

Текстовые функциональности – мотивная, ритмическая, артикуляционная, фактурная и т. п. – формируются непосредственно в отдельно взятом тексте. Их конкретное проявление всякий раз индивидуально.

Стилевые функциональности возникают на основе музыкального стиля (или стилей) и «существуют в памяти как своего рода вероятностные характеристики, матрицы, на которые и накладывается в процессе восприятия конкретный музыкальный текст»⁸⁴. К стиливым функциональностям относятся ладовая, гармоническая, метрическая, композиционная (функциональность музыкальной формы).

Оба вида функциональностей тесно связаны друг с другом: стиливые функциональности возникают на основе текстовых, как их обобщение. С другой стороны, текстовые функциональности могут существовать только на основе стиливых и реализуются через них. Иными словами, текст разворачивается по правилам грамматик музыкального языка.

Нетрудно видеть, что стиливые функциональности – это, по сути, языковые нормы или грамматики музыкального языка, на основе которых разворачивается музыкальный текст. Такая трактовка функциональной системы, по сути, очень близко подходит к пониманию музыки как системы «речь–язык», хотя Милка нигде не употребляет этих понятий.

⁸¹ Там же.

⁸² На это обратил мое внимание Л. О. Акопян.

⁸³ Цит. по: Акопян Л. Теория музыки в поисках научности: методология и философия «структурного слышания» в музыковедении последних десятилетий // Музыкальная Академия, 1997, 2. С. 115.

⁸⁴ Милка А. Теоретические основы функциональности в музыке. С. 26.

Далее Милка рассматривает текстовые и стилевые функциональности (главы 2 и 3).

К текстовым функциональностям относятся прежде всего ритмическая и мотивная.

В основе ритмической функциональности лежат ритмические тяготения, то есть ожидания появления звука (или группы звуков) любой высоты, но в определенной точке временной шкалы. Ритмические тяготения могут возникать на уровне звуков, ритмических групп, ритмических мотивов и иметь самые разные конкретные проявления. Автор показывает разные виды ритмических функциональностей и механизм их образования на основе возникающих ритмических тяготений, а также то, как они используются – разрешаются или преодолеваются.

Мотивная функциональность – «свойство музыкальной структуры создавать в сознании ощущение тяготения особого рода – способность прогнозировать дальнейшее развитие мотивных отношений»⁸⁵. Мотивные тяготения представляют собой комплексные ожидания по разным составляющим – высотным и временным. Они возникают в результате повторности того или иного мотива. Милка рассматривает возникновение и действие различных мотивных функциональностей, их смену. Переход от одной функциональности к другой, связанный с изменением тяготения, аналогичен смене устоя в ладу и может быть назван модуляцией.

К стилевым функциональностям относятся ладовая функциональность, метроритмическая функциональность и функциональность музыкальной формы.

Очень интересно исследование функциональности разных ладов, выполненное Милкой с помощью вероятностно-статистического метода. Он определяет вероятностные характеристики поведения разных ступеней в том или ином ладу с помощью вероятностно-статистической обработки разных текстов, то есть строит вероятностную модель ладовой функциональности. Эта модель показывает «внутреннюю жизнь» лада: наиболее сильные ладовые тяготения, больший или меньший вес устоев, разное соотношение устойчивых и неустойчивых звуков и т. д.

Не останавливаясь на других интересных моментах исследования Милки (например, метрической функциональности, взаимодействии разных видов функциональностей в музыке Палестрины, Баха, Бетховена и Чайковского), обратимся к главному. Милка понимает функцию не только как роль того или иного элемента в системе, но и как закономерную связь и ее проявление в виде тяготений, то есть с точки зрения восприятия. Функция – это ожидание ближайшего будущего, ожидание последующего элемента и его прогнозирование на основе реакции сознания на различные проявления повторности в музыкальном тексте. Функциональность, таким образом, есть свойство всякой музыкальной структуры. Такое понимание функции более динамично. Оно опирается на психологические закономерности восприятия, использует достижения логики, теории информации, привлекает вероятностный подход и статистические методы.

Однако данная трактовка функциональности имеет и свои минусы. Поскольку основным методом исследования функциональности, понимаемой как тяготение, является вероятностный (то есть количественный) метод, он связан со статистической обработкой большого массива данных. Во-первых, достоверность получаемых результатов напрямую зависит от того, как обработаны исходные данные⁸⁶. Во-вторых, этот процесс достаточно трудоемок, что делает

⁸⁵ Там же. С. 43.

⁸⁶ Применение методов точных наук особенно привлекало в 1970-е годы. Казалось, что с их помощью можно создать функциональные модели любого стиля, исследовать те закономерности, которые не видны «невооруженным глазом». Однако возможности точных методов были преувеличены.

метод не слишком удобным в обращении. В-третьих, очень трудно описать взаимодействие разных функциональностей ввиду несопоставимости разных видов тяготения.

Другие минусы отметила Е. А. Ручьевская в своей книге «Классическая музыкальная форма»⁸⁷. По ее мнению, проявление функциональности в виде ожидания конкретных элементов (повторения мотивов, Т после D, основного тона после вводного) относится лишь к простейшим, элементарным ситуациям. Оно распространяется на ограниченный участок текста и захватывает зону кратковременной памяти. Действительно, что продолжает двигать форму вперед, какие ожидания включаются тогда, когда ладовые и ритмические тяготения разрешились? Ведь смена неустойчивости устойчивостью происходит в любой точке формы, но она не останавливает движения.

Система «тяготение – ожидание» совершенно не действует на уровне разделов формы, где ожидание повторений – случай крайне редкий и относится лишь к исторически сложившимся формам (рондо, сложная трехчастная). Все остальные участки формы оказываются в этом случае «афункциональными», поскольку не вызывают тяготения. Отсутствие тяготений – ожиданий повторения – Милка квалифицирует как афункциональность данного уровня (например, мотивного). Этот тезис представляется, по мнению Ручьевской, весьма спорным, поскольку предполагает что структура, принадлежащая определенной системе, может быть афункциональной, то есть лишенной какой-либо роли вообще. В таком случае структурный и функциональный уровни не соответствуют друг другу.

Ручьевская считает, что понятие функциональной зависимости можно расширить. «Функциональность проявляется в ожидании не только и не столько конкретного фрагмента, сколько определенных свойств, качеств материала; при этом допускается множественность, вариабельность решений. Детерминированы свойства, конкретное же воплощение не детерминировано, оно – всегда следствие непредсказуемого творческого акта»⁸⁸. Можно предположить (предугадать, предслышать), что после кадансового квартсекстаккорда последует D и далее Т, но нельзя предсказать в точности текст и голосоведение. После повторяющихся мотивов можно предположить суммирование, но никогда нельзя предсказать, как оно осуществится и т. д. «Иначе говоря, на основании опыта – чем более богатого, тем с большей вероятностью – экстраполируется не материал, а функция, коль скоро речь идет не об элементарных последованиях»⁸⁹.

Ручьевская вносит в концепцию Милки еще одну существенную поправку. Согласно теории информации полная предсказуемость «убивает» саму информацию и отключает внимание от восприятия, а сообщение оказывается лишенным содержания. Исходя из этого, логично было бы предположить, что кроме ожидания повторения, в такой же мере сильным является и ожидание *изменения*, ожидание *нового*, и что функциональность воплощается как в тождестве, так и в контрасте, равно как и во всех промежуточных стадиях изменения материала⁹⁰.

В целом, несмотря на свои недостатки, книга Милки отразила новый этап развития теории функциональности. В ней был высказан новый взгляд на природу функциональности, связанный с коммуникативной стороной музыки, была предпринята попытка рассмотреть сквозь призму функциональности, понимаемой с точки зрения восприятия, различные уровни музыкального языка и представить функциональность как всеобщее свойство музыки.

⁸⁷ Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма. СПб., 1998.

⁸⁸ Там же. С. 53.

⁸⁹ Там же. С. 54.

⁹⁰ Там же.

Итак, за полтора столетия функциональная теория прошла огромный путь – от римановской системы тональных функций до всеохватного понимания функциональности в музыке. На протяжении этого пути, постепенно восходящего от системы трех аккордов до вершины, с которой открывалась панорама всей Музыки в целом, менялись взгляды, менялась точка обзора, менялось время, а в соответствии со всем этим – понимание того, что такое функция в музыке.

В развитии функциональной теории отражены не только взгляды тех или иных исследователей, в ней отражено историческое время и его научные парадигмы, сквозь призму которых происходило постижение музыки. В теории функциональности, как в зеркале, отразились естественнонаучная, системная, информационно-коммуникативная, структуралистская концепции. Каждая из них обогатила понимание того, что есть функция, и позволила по-новому взглянуть на организацию звукового мира музыки.

Видимо, до конца этот путь еще не пройден. Функциональность изначально присуща музыке, ибо музыка – мир отношений. Путь бесконечен так же, как бесконечно само познание.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Акопян Л.* Теория музыки в поисках научности: методология и философия «структурного слышания» в музыковедении последних десятилетий // Музыкальная Академия, 1997, № 2.
- Алексеев Э.* Проблемы формирования лада. М., 1976.
- Арановский М.* Синтаксическая структура мелодии. М., 1991.
- Берков В.* Избранные статьи и исследования. М., 1977.
- Бершадская Т.* К вопросу об устойчивости и неустойчивости в ладах русской народной песни // Проблемы лада. Сост. К. Южак. М., 1972.
- Бершадская Т.* Лекции по гармонии. Л., 1978; 2-е изд. Л., 1985.
- Бобровский В.* О переменности функций музыкальной формы. М., 1970.
- Бобровский В.* Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978.
- Вирановский Г.* О возможностях дальнейшего развития теории ладовых функций // Проблемы лада. Сост. К. Южак. М., 1972.
- Галицкая С.* Теоретические основы монодии. Ташкент, 1981.
- Катуар Г.* Теоретический курс гармонии. М., 1924.
- Мазель Л.* Строение музыкальных произведений. М., 1960.
- Мазель Л.* Проблемы классической гармонии. М., 1972.
- Медушевский В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976.
- Милка А.* Теоретические основы функциональности в музыке. Л., 1982.
- Музыкальная форма.* Общ. ред. Ю. Тюлина. М., 1965.
- Назайкинский Е.* Логика музыкальной композиции. М., 1982.
- Протопопов В.* Вторжение вариаций в сонатную форму. Советская музыка, 1959, № 11.
- Ручьевская Е.* Функции музыкальной темы. Л., 1977.
- Ручьевская Е.* Классическая музыкальная форма. СПб., 1998.
- Способин И.* Музыкальная форма. М., 1947.
- Способин И.* Лекции по курсу гармонии. М., 1969.
- Тюлин Ю.* Учение о гармонии. Л., 1939.
- Тюлин Ю.* Мысли о современной гармонии // Советская музыка, 1962, № 10.
- Тюлин Ю.* Учение о гармонии. М., 1966.
- Тюлин Ю.* Современная гармония и ее историческое происхождение // Теоретические проблемы музыки XX века, вып. 1. М., 1967.
- Тюлин Ю.* Натуральные и альтерационные лады. М., 1971.
- Тюлин Ю.* Краткий теоретический курс гармонии. М., 1978.
- Тюлин Ю., Привано Н.* Теоретические основы гармонии. М., 1956; 2-е изд. 1965.
- Тюлин Ю., Привано Н.* Учебник гармонии. Л., 1957; Л., 1959; М., 1964.
- Холопов Ю.* Современные черты гармонии Прокофьева. М., 1967.
- Холопов Ю.* Очерки современной гармонии. М., 1974.
- Холопов Ю.* Об общих логических принципах современной гармонии // Музыка и современность. Вып. 8. М., 1974.
- Холопов Ю.* Функциональный метод анализа современной гармонии // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 2. М., 1978.
- Холопов Ю.* Гармония. Теоретический курс. М., 1988.
- Холопов Ю.* Введение в музыкальную форму. М., 2008.
- Холопов Ю., Ценова В.* Гармония. Звуковысотная структура // Теория современной композиции. Отв. ред. В.С. Ценова. М., 2005.
- Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В.* Музыкально-теоретические системы. М., 2006.