

Евгения Ивановна Чигарёва

echigareva@yandex.ru

Доктор искусствоведения. Профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Prof. Evgenia I. Chigareva

echigareva@yandex.ru

Dr. Habil. in Arts Studies.

Professor of Musical Theory at The P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory.

Развитие триады *i:m:t* Б. В. Асафьева в функциональной теории В. П. Бобровского

Аннотация

В статье описывается, какие идеи Асафьева послужили и базисом, и импульсом для Бобровского, и как эти идеи развил Бобровский, создав на их основе целостную систему — функциональную теорию музыкальной формы.

Единое функционально-процессуальное понимание музыкальной формы — основа метода Бобровского — есть уже у Асафьева. То новое, что внес Бобровский в учение Асафьева, прежде всего, состоит в том, что он разработал *систему функций*, распространив ее не только на общие принципы развития — соотношение *i* (initium — начало): *m* (movere — двигать): *t* (terminus — конец, предел) —, но и на конкретные формы. Перед нами 1) общие логические функции, которые непосредственно связаны с музыкальной формой; 2) общие композиционные функции, действующие в любой музыкальной форме; 3) специальные композиционные функции, организующие конкретные музыкальные формы.

Ключевые слова

Триада *i:m:t*; функциональная теория; функции: общелогические, общие композиционные, специальные композиционные; совмещение, переключение, отключение функций; композиционное отклонение, модуляция, эллипсис

Development of The *i:m:t*-Triad by Boris V. Asafiev in Functional Theory of Victor P. Bobrovskiy

Abstract

The purpose of the article is to demonstrate those ideas of Asafiev that served as the basis and impulse for Bobrovskiy, and how Bobrovskiy has developed those ideas and has created on their basis a wholistic system — a Functional Theory of Music Form.

A united functional-process understanding of music form, which is a basis of Bobrovskiy method, is already found in the works of Asafiev. The novelty introduced by Bobrovskiy in the teaching of Asafiev is primarily about the fact that Bobrovskiy has developed the system of functions and has spread it not only on the general principles of development (like the correspondence between *i* (*initium*, beginning), *m* (*movere*, to move), *t* (*terminus*, an end, a limit)), but also on the concrete forms. These are the general logical functions that are directly tied to the music form; the general compositional functions working in any music form; special compositional functions that organize the concrete music forms.

Keywords

Triad *i:m:t*, Functional Theory, Functions (General-Logical, General-Compositional, Special-Compositional, Combination, Function Switching, Function Switching off; Compositional Deviation, Modulation, Ellipse

Цель моей статьи — не только показать одну из ветвей широко раскинувшегося дерева учения Бориса Владимировича Асафьева (1884–1949), но и напомнить о замечательном ученом и человеке, генераторе многих идей, давших ростки в дальнейшем, — Викторе Петровиче Бобровском (1906–1979). А рассказать о нем мне кажется необходимым, поскольку (увы! нет пророка в своем отечестве!), в Московской консерватории, которой Виктор Петрович Бобровский отдал 21 год своей жизни, отнюдь не все его помнят и зачастую не имеют представления об его идеях. В то же время в Санкт-Петербургской консерватории, в Российской академии музыки имени Гнесиных и на периферии у Бобровского есть и почитатели, и последователи. Там знают и ценят его (что показала международная конференция «К столетию со дня рождения В. П. Бобровского», проведенная в 2006 году в Московской консерватории)¹. О значимости этой фигуры в отечественном музыкознании говорит многое. Достаточно перечислить некоторые из его идей, нашедших выражение в метафорических и весьма образных терминах: *функциональное подобие, музыкальная форма как принцип и как данность, ритм музыкальной формы, музыкальная форма как модель душевных движений, художественная идея, творческий ген, момент времени*², *музыкальное событие, алгебраический сюжет*³.

Необходимо отметить, что для Бобровского Асафьев не был абстрактной фигурой, только лишь автором замечательных книг. Еще в конце 20-х годов он показал Асафьеву свою юношескую работу «Романтизм в музыке» (она не сохранилась). Маститый ученый принял молодого музыканта очень хорошо и одобрил его идеи⁴.

В данной статье я считаю необходимым немного сузить ракурс исследования и показать: 1) какие идеи Асафьева послужили базисом и импульсом для Бобровского; 2) как эти идеи были развиты Бобровским, создавшим на их основе целостную систему — функциональную теорию музыкальной формы.

Как известно, фундаментальный труд Асафьева называется «Музыкальная форма как процесс» [1]. Именно о *процессуальности* (помимо функциональности) пишет в своем предисловии «От автора» Бобровский. В связи с феноменом процессуальности Бобровский упоминает также теорию Э. Курта [7]. Музыковед приводит цитату из книги Курта о Брукнере: «Музыкальная форма — это постоянно колеблющееся взаимодействие силы и ее обуздания определенными рамками. И даже в них самих, в этих рамках, мы имеем не состояние покоя, <...> но величайший динамический напор» [8, 234]. По справедливому наблюдению Бобровского, Курт еще в первой четверти XX века «подошел непосредственно к процессуальному пониманию музыкальной формы» [4, 5].

В своем Введении автор называет имена многих ученых, которые в разных областях музыкознания выдвигали и использовали так называемый функциональный подход. Однако главная задача, которую ставит перед собой Бобровский — «осветить как уже известное, так и мало изученное в теории форм на основе *единого функционально-процессуального ее понимания*» (курсив мой — Е. Ч.) [4, 11].

Итак, *единое функционально-процессуальное понимание музыкальной формы*.

Интересно, что такой подход Бобровский находит уже у Асафьева, говоря, что его книга «Музыкальная форма как процесс» знаменует «подлинный перелом в науке о музыке» [4, 5].

Заслугой Асафьева является то, что, мысля диалектически, он обнаруживает действие триады $i:m:t$ на разных уровнях музыкальной формы. Он принимает такое соотношение за основу организации любого музыкального сочинения. И именно в этом мельчайшем, хотя и многоуровневом звене — формуле $i:m:t$ — Бобровский видит ядро его учения. «Тезис о трех всеобщих функциях развития ($i:m:t$) связывает в одно целое процессуальность и функциональность музыкальной формы, становление которой и представляет собой по существу *движение ее функций*» — пишет он далее (курсив мой — Е. Ч.) [4, 5–6].

Заметим, что авторское название книги Бобровского было «Движение функций музыкальной формы». Смена названия («О переменности функций музыкальной формы» [2])

¹ По материалам конференции вышел сборник статей, см. [6].

² Тот момент в музыкальном произведении, когда происходит значимое «музыкальное событие».

³ «Не расшифровываемый посредством словесных пояснений, а существующий в некоем глубинном подтексте “алгебраический сюжет”» [4, 255].

⁴ Сообщено М. П. Андреевой. См. об этом: Скурко Е., Чигарёва Е. В. П. Бобровский — человек, педагог, музыкант [3, 19].

принадлежит редактору.

Обратимся к Асафьеву. Вот как у него говорится о триаде *i:m:t*: «Музыкальное становление всегда: толчок — отправная точка звучания и сдвиг — движение или состояние неустойчивого равновесия — возвращение к истоку, к состоянию равновесия (устою), или замыкание движения, т. е. соотношение *i* (initium — начало): *m* (movere — двигать): *t* (terminus — конец, предел)» [1, 83–84]. Асафьев находит действие этой формулы и в мельчайшей клеточке музыкального построения, например, в совершенном кадансе, и в «мелодическом становлении, в котором движение происходит неравномерно и непрерывно. Принципы остаются теми же и обнаруживают те же соотношения *i:m:t*» [1, 84]. Эту формулу Асафьев понимает «как конструктивный принцип любой органической музыкальной композиции и как действенное интонационное звено каждой стадии музыкального становления» [1, 134].

Может быть, наиболее ярким примером проявления данного принципа на уровне крупной формы является сонатная форма. В разделе «Формы, базирующиеся на принципе контраста», Асафьев пишет: «Схема аллегро проста: экспозиция, разработка, реприза. За ней скрывается процесс: толчок — нарушение равновесия — восстановление равновесия. Микрокосм, в котором запечатлелся этот процесс, представляет собой формулу совершенного каданса» [1, 119]. В том же ключе он пишет и о сонатно-симфоническом цикле.

В чем же тогда заключается то новое, что внес Бобровский в учение Асафьева?

Прежде всего, он разработал *систему функций*, распространив ее не только на общие принципы развития, но и на конкретные формы. Это отражено в следующей таблице [2, 22; 5, 330].

СИСТЕМА ФУНКЦИЙ					
Всеобщие функции развития	Общие логические функции	Общие композиционные функции	Специальные композиционные функции		
			простая трехчастная форма	рондо	сонатная форма
Импульс (<i>i</i>)	Вступление Изложение мысли	Вступление Изложение первой темы Изложение последующих тем	Вступление Тема	Рефрен Эпизоды	Вступление Главная партия Побочная партия
Движение (<i>m</i>)	Развитие мысли Переход	Середина Разработка Связка Предыкт	Середина Предыкт	Связка Предыкт	Разработка Связующая партия Предыкт
Завершение (<i>t</i>)	Заключение	Реприза Дополнение Кода	Реприза Кода	Репризы Кода	Реприза в целом Закл. партия Кода

Поясню содержание таблицы. Всеобщие функции развития *i:m:t*, о которых пишет Асафьев, он конкретизирует как ряд постепенно сужающихся классов. Это *общие логические функции*, которые уже непосредственно связаны с музыкальной формой (вступление, изложение мысли — *i*; развитие мысли, переход — *m*; заключение — *t*). На следующем уровне конкретизации — *общие композиционные функции*, которые действуют в любой музыкальной форме (вступление, изложение первой темы, изложение последующих тем — *i*; середина, разработка, связка, предыкт — *m*; реприза, дополнение, кода — *t*). И, наконец, *специальные композиционные функции*. Здесь уже наблюдается выход к конкретным музыкальным формам. Эта графа в таблице делится на три части по принципу возрастания ранга формы: 1) простая трехчастная форма (вступление, тема — *i*; середина, предыкт — *m*; реприза, кода — *t*); 2) рондо (рефрен, эпизоды — *i*; связка, предыкт — *m*; реприза, кода — *t*); 3) сонатная форма (вступление, главная партия, побочная партия — *i*; разработка, связующая партия, предыкт — *m*; реприза в целом, заключительная партия, кода — *t*).

Если прочесть таблицу по горизонтали, процесс конкретизации и постепенного перехода к определенным музыкальным формам очевиден. Однако таблица могла бы быть продолжена: следующая графа должна была бы содержать *экспрессивно-драматургические функции*, о которых Бобровский пишет во второй главе («Функциональные основы музыкальной драматургии») своей

второй книги [4, 56–78]. Он говорит о выразительных возможностях специальных композиционных функций: «Выбором их руководит художественная идея конкретного музыкального произведения, реализация которой осуществляется на уровне формы как данности посредством *экспрессивно-драматургических функций*» (курсив мой — Е. Ч.) [4, 56]. Тут невозможно не вспомнить крылатое выражение Асафьева, которое любил цитировать и Виктор Петрович: «Схема сонатного аллегро, конечно, одна, но форм ее проявления столько же, сколько есть сонат» [1, 52].

Другое положение ученого, от которого отталкивается Бобровский, создавая свою теорию функциональной организации формы, — это намеченная им мысль о *совмещении и переключении функций*. Вот что пишет Асафьев: «В процессе развертывания цепи интонаций происходит постоянное переключение функций сочленов данной формулы» [1, 129]. Он говорит о том, что формула t может оказаться в другой функции по отношению к дальнейшему развитию (например, начало разработки с окончания экспозиции означает переключение t на i). «Наконец, любой из связующих элементов-звеньев формулы ($i:m:t$), входящих в m , может выступить точно так же в качестве i или t по отношению к каким-либо последующим или предшествующим звукокомплексам» [1, 132]. В итоге Асафьев говорит о возможности такой расширенной формулы: $i: m (a + b + c...): t (=i): m (d + e + f...): t (=i)$ [1, 134].

Расширенная схема показывает, что формула $t = i$, которую часто использовал Бобровский, также была намечена Асафьевым: «Из формулы — основное свойство которой быть концовкой, вехой, завершающей движение (совершенный каданс) или регулирующей его (полукаданс) — каданс превращается в могучий стимул продвижения музыки, могучий главным образом оттого, что ему присуще обратное свойство замыкания» (Асафьев приводит в качестве примера начальные такты симфонии В. А. Моцарта «Юпитер») [1, 77].

Обратимся вновь к Бобровскому. Схема функций, которая упоминалась выше, — это только *схема*, костяк функциональной теории музыкальных форм. Второй раздел его книги «Функциональные основы музыкальной формы», начиная с шестой главы, целиком посвящен этой конкретизации: на уровне специальных композиционных функций (т. е. музыкальной формы как данности) такое явление детально рассматривается на примерах из музыкальной литературы.

К переключению функций, предложенному Асафьевым, Бобровский добавляет *отключение функций*, которое действует, например, в сложной трехчастной форме с трио (составной), в циклической форме (точнее в слитноциклической) и в контрастно-составной форме.

Таким образом, Бобровский переводит асафьевскую триаду с уровня тематических процессов на *композиционный уровень*, на музыкальную форму в целом.

Говоря о совмещении функций, он выделяет два вида такого совмещения — постоянное и подвижное.

Постоянное совмещение функций может происходить как на основе их параллельного, так и противоположного действия. О первом виде Бобровский пишет: «Совмещение общих композиционных функций репризы и коды усиливает общую их способность к созданию логического, смыслового, образного обобщения» [4, 187]. В качестве примера такого совмещения он ссылается на вторую репризу Прелюдии Ф. Шопена № 18, написанной в двойной трехчастной форме. «Здесь “сигналом” коды становится органнй пункт на глубоком тоническом басу (“удары вечернего колокола”). Основная функция этого раздела — реприза, добавочная — кода» [4, 187–188].

Постоянное совмещение функций может быть и на основе их противоположного действия. Бобровский выделяет два типа, радикально различных по смыслу. Первый — новая тема в коде — «мощный импульс центробежных сил, придающий музыкальному произведению незавершенность» (увертюра к опере Ж. Бизе «Кармен») [4, 189].

Но если новая тема синтетична, это соответствует обобщающему смыслу коды, то есть второму типу совмещения функций на основе противоположного действия. К такому Бобровский относит коды Бетховена.

Три последние главы второго раздела книги (8-я, 9-я, 10-я) посвящены подвижному совмещению функций в музыкальной форме. Воспользовавшись терминами, применимыми в теории гармонии, Боровский выделяет композиционное отклонение, композиционную модуляцию и композиционный эллипсис. Этот раздел учения Бобровского — наиболее новаторский, но и в чем-то, может быть, спорный (об этом ниже).

Композиционное отклонение означает временный переход на рельсы иной формы, без

нарушения установки на основную форму. Бобровский пишет о композиционном отклонении в пределах периода, в результате чего возникает «период в периоде». Так, расширение во втором предложении периода может быть рассмотрено как самостоятельный период (Прелюдии Шопена № 6, h-moll: 4+4 и № 22, g-moll: 8+10; автор приводит также примеры из Прелюдий и Мазурок А. Скрябина). «Во всех ситуациях подобного рода “период в периоде” возникает на основе принципа добавочного тематического импульса, достигающего до уровня законченной темы» [4, 209] — заключает он. Помимо отклонения из экспозиционного периода в неэкспозиционный (“период в периоде”), есть и другие примеры: в Прелюдии Скрябина E-dur op. 11 № 9 во втором предложении происходит отклонение в середину и репризу простой репризной формы. Или, к примеру, отклонение в репризе простой трехчастной формы в разработку, поднимающее форму на новый уровень и меняющее ее ранг (Траурный марш из «Героической» Симфонии Л. В. Бетховена).

Из этих примеров Бобровский делает вывод о «перерастании в разработку в репризно-кодовом разделе формы» (курсив мой — Е. Ч.) [4, 217]. То есть это совмещение репризы с серединным типом развития, с предыктом, а более обобщенно: *тип репризы продолжающегося действия*.

Композиционная модуляция отличается от композиционного отклонения теми же признаками, что и в гармонии.

Бобровский выделяет три вида композиционной модуляции. Это восходящая (наиболее часто встречающаяся), нисходящая (встречается редко) и модуляция в пределах одной формы (отдельные примеры). При восходящей композиционной модуляции повышается ранг формы (некоторые примеры: тема побочной партии в увертюре-фантазии П. И. Чайковского «Ромео и Джульетта» — модуляция из простой трехчастной формы в сложную⁵; «К Элизе» Бетховена — модуляция из сложной трехчастной формы в форму рондо⁶).

На немногочисленных примерах нисходящей модуляции (которые, к тому же, могут быть оспорены) я останавливаться не буду.

Пример композиционной модуляции в пределах одной и той же формы (без смены ранга) — Вторая баллада Шопена (сцепление двух трехчастных форм, при котором середина первой формы становится главной темой второй).

Композиционному эллипсису Бобровский дает следующее определение: «<...> внезапный обрыв развития формы, пропуск необходимого звена (раздела формы или его части) и переход на основе отключения функций к вновь возникающему процессу становления формы на новом тематизме» [4, 230].

Речь идет о приеме, который возникает в особых условиях (прежде всего, в контрастно-составной форме или в фантазийных жанрах). Бобровский подробно разбирает концерт Ф. Листа E-dur, определяя его форму как слитно-циклическую с совмещением функций сонатной формы и сонатно-симфонического цикла. Это форма, в которой композиционный эллипсис играет определяющую роль, создавая ощущение незавершенности частей и единства, слитности целого [5, 234–238].

Автор рассматривает еще один пример — Фантазию Моцарта c-moll (K. 475), в которой он видит сочетание композиционной модуляции и эллипсиса [5, 239–242].

Раздел книги Бобровского о подвижном совмещении функций нередко вызывал споры и сомнения в определенных кругах музыковедов. Это, безусловно, полемическая часть его учения. По тем примерам, которые приводит автор, очевидно, что в классическом стиле этот феномен встречается редко (в основном в фантазийных жанрах). Однако по отношению к романтическому стилю и некоторым стилям современной музыки использование в анализе положений о

⁵ В. А. Цуккерман называет такую форму «прогрессирующей трехчастной формой». Об этом см.: [5, 219–220].

⁶ Имеется в виду повторение основной темы в коде, что делает ее рефреном. Бобровский объясняет это явление тем, что основная тема «чисто рондового склада» ([4, 220]). Одно из положений теории Бобровского заключается в том, что «тип темы воздействует на тип формы и на процесс ее становления». Бобровский писал: «Тип формы в значительной степени зависит от типа тем, лежащих в ее основе. Исходя из относительной самостоятельности структуры, помня о ее имманентных законах, мы должны тезис “тип темы воздействует на тип формы и на процесс ее становления” понимать не догматично, а диалектически — как результат взаимодействия функциональной и структурной сторон процесса формообразования» [5, 19–20].

подвижном совмещении функций является весьма эффективным. Эти мысли Бобровского перспективны в контексте процесса индивидуализации форм, характерного для музыкального искусства XX–начала XXI веков.

Переходя к заключительной части своей статьи, я осознаю, что далеко ушла от развития Бобровским асафьевской триады ($i:m:t$). Однако хочу подчеркнуть, что именно система трех функций, а также мысли Асафьева о возможном совмещении и переключении этих функций явились стимулом для создания функциональной теории музыкальной формы. Даже там, где кажется, что мысль Бобровского идет своими путями, не имеющими ничего общего с теорией Асафьева (как, например, в разделе о подвижном совмещении функций), генетическая связь опосредованно сохраняется. Это зерно, которое, будучи брошенным на плодотворную почву, дало такой неожиданный и интересный результат.

Напоследок я вновь хочу вернуться к фигуре талантливого ученого, почти забытого у нас в консерватории. Даже при спорности некоторых положений, теория Бобровского представляет собой прекрасный стимул для продвижения теоретической мысли, для дальнейшего развития музыкальной науки.

Завершу статью словами В. А. Цуккермана, произнесенными им на открытом заседании кафедры теории музыки, посвященном памяти Бобровского (22 марта 1985 года): «В нем бился и пенился фонтан идей. Основная направленность работ Виктора Петровича всегда была мне близка: стремление сочетать максимально достижимую точность музыкально-теоретического анализа с тенденцией насколько возможно глубже проникнуть в тайны выразительности и воздействия музыки» [3, 26].

Литература

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Ленинградское отделение издательства «Музыка», 1971. 376 с.
2. Бобровский В. П. О переменности функций музыкальной формы. М.: Музыка, 1970. 228 с.
3. Бобровский В. П. Статьи. Исследования / ред.-сост. Е. Р. Скурко, Е. И. Чигарёва. М.: Советский композитор, 1990. 295 с.
4. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 332 с.
5. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. Изд. 2-е, дополненное. М.: Книжный дом «Либерком», 2011. 332 с.
6. Жизнь музыки. К 100-летию со дня рождения Виктора Петровича Бобровского / ред.-сост. Е. Р. Скурко, Е. И. Чигарёва. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. 271 с.
7. Курт, Э. Основы линейного контрапункта / пер. с нем. З. Энальд под ред. Б. В. Асафьева. М.: Государственное музыкальное издательство, 1931. 304 с.
8. Kurth E. Bruckner. Bd. 1–2. Berlin: Max Hesses, 1925. 1352 S.