

Ю. Шюмин, Н. Привано

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ
ОСНОВЫ
ГАРМОНИИ



Ю. Тюлин, Н. Привано

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ГАРМОНИИ

Издание второе

*Допущено Управлением кадров и учебных заведений
Министерства культуры СССР
в качестве учебного пособия
для теоретико-композиторских факультетов консерваторий*



ИЗДАТЕЛЬСТВО М У З Ы К А
МОСКВА 1965

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящий труд предназначен в качестве дополнительного научно-теоретического пособия к практическому курсу специальной гармонии. В нем широко развернуты теоретические положения, которые должны служить основой для учебной работы.

В курсе гармонии главное значение имеют письменные упражнения. Без основательной практической тренировки неммыслимо не только овладение техникой, но и ориентировка в гармонических средствах. В соответствии с этим установилась практика преподавания гармонии, выработавшая за много десятков лет систему упражнений, безусловно целесообразную в своей основе. Теоретическая же сторона курса в учебниках гармонии упрощается и ограничивается. В них не вскрываются в должной мере сущность музыкальных явлений и их сложнейшие закономерности.

Такое упрощение теоретической стороны вполне правомерно, так как практический учебник гармонии нельзя загромождать теоретическими проблемами: это создало бы непреодолимые трудности для учащихся. Но школьная наука о гармонии вообще не должна отгораживаться от глубоких теоретических проблем.

Между школьной и художественной практикой существует коренное различие. Учебная работа по гармонии основывается на целой системе ограничений (например, выдержанное четырехголосие, ритмическое упрощение и проч.), которых не придерживается художественная практика. Школьные правила голосоведения и аккордовых последований постоянно нарушаются в творчестве композиторов. Между тем всякие попытки установить прямолинейную связь между школьной и художественной практикой путем предоставления учащимся полной свободы были бы направлены по ложному пути и привели бы к самым плачевным последствиям.

Связь между этими областями можно установить только через посредство теоретической науки, вскрывающей подлинные объективные закономерности музыки, обобщающей творческий опыт композиторов, дающей понимание гармонии как средства выразительности, понимание ее связи с другими компонентами и ее роли в формообразовании. Научная теория, не отказывающаяся от школьных правил и ограничений, но переоценивающая их и вскрывающая их значение в определенных условиях, прежде всего вооружает учащегося пониманием подлинного существа гармонии.

Такое понимание указывает путь и к более широкому и свободному применению технических навыков. Это уже вплотную приближает учебную работу к художественной практике и не только прошлого времени, но и современной. Настоящий труд и является попыткой создания научного исследования, устанавливающего связь между школьной и художественной практикой.

Он рассчитан в первую очередь на педагогов по гармонии, которым необходимо особо углубленное знание предмета, и студентов-теоретиков, готовящихся к преподаванию этой дисциплины. Он может быть полезным и для всех музыковедов и композиторов, изучающих специальный курс гармонии в вузе.

Здесь, разумеется, не исчерпаны все вопросы, а сосредоточены общие теоретические проблемы, связанные, главным образом, с гармоническим анализом, относящиеся к первым этапам прохождения курса и имеющие основополагающее значение. Как показывает опыт, они неминуемо возникают попутно в процессе практической учебной работы.

В пособии использованы многие положения Ю. Н. Тюлина, впервые изложенные в «Учении о гармонии» (Музгиз, 1939). Это относится главным образом к разделу I — учению о ладе, об основных и переменных функциях аккордов и проч. Некоторые из этих положений подверглись при этом частичной переработке. Помимо того, разработан ряд новых проблем в соответствии с практической направленностью пособия.

Для облегчения ориентировки читателя в скобках даются ссылки на главы и параграфы, в которых также затрагиваются рассматриваемые вопросы. При отсутствии в ссылке указания на отдел следует обращаться к главе того же отдела, при отсутствии ссылки на главу — к параграфу той же главы. Цифры в скобках обозначают номера нотных примеров, относящихся к данному тексту.

В конце книги приводится словарь музыкальных терминов с указанием глав и параграфов, в которых данный термин использован.

Во втором издании этой книги (первое вышло в 1956 г.) существенные изменения и дополнения внесены лишь во Введение. Здесь дана более развернутая характеристика развития гармонии во второй половине XIX и в начале XX века и добавлено краткое перечисление характерных для советской и зарубежной реалистической музыки средств современной гармонии, более подробно (с приведением нотных примеров) рассмотренных в статье Ю. Н. Тюлина «Современная гармония и ее историческое происхождение», помещенной в сборнике Ленинградской консерватории «Вопросы современной музыки» (Л., Музгиз, 1963, стр. 108—156). В остальном текст остался почти без изменения.

ВВЕДЕНИЕ

ОЧЕРК ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ГАРМОНИИ

Гармония зародилась и получила первоначальное развитие в народной музыке в виде одновременных сочетаний звуков в двухголосии. У одних народов гармония развивалась главным образом в вокальном многоголосии (например, в русской, украинской, грузинской музыке, в музыке Прибалтийских республик); у других, которым несвойственно вокальное многоголосие, она нашла свое место в инструментальном сопровождении пению и в инструментальной музыке (например, в армянской, азербайджанской, в музыке народов Средней Азии и других). Развитое народное многоголосие содержит в себе более или менее сложную гармонию, образованную терцовыми трезвучиями, септаккордами, квартово-квинтовыми и другими сочетаниями (например, в русской, грузинской музыке).

Гармония естественно возникает в многоголосии, но и в одноголосных старинных песнях иногда заметны ее очертания в виде мелодической обрисовки терцовых трезвучий, прежде всего — тонического. Сама структура народных ладов с консонирующими интервалами (квартой, квинтой, иногда терцией) между устойчивыми звуками содержит элементы гармонии: эти интервалы служат гармонической опорой в сочетании голосов, и из них впоследствии образуются более сложные, трезвучные сочетания¹.

В инструментальной русской народной музыке позднего происхождения (когда вошел в употребление инструмент «гармоника») гармония приобретает более самостоятельное значение в качестве аккомпанемента. В этой музыке уже ясно выступают основные функциональные соотношения аккордов,

¹ Подробнее это изложено в статье Ю. Тюлина «О зарождении и развитии гармонии в народной музыке» в сборнике Ленинградской консерватории «Очерки по теоретическому музыкознанию» (Л., Музгиз, 1959, стр. 3—19).

зачатки которых имеются и в развитом народном многоголосии.

По всей вероятности, и в музыке народов Западной Европы в эпоху раннего средневековья существовало примитивное многоголосие, включавшее в себя элементы гармонии, и этот первоначальный опыт гармонического сочетания голосов, по-видимому, был перенят многоголосной профессиональной музыкой на первом этапе ее развития ¹.

Профессиональная музыка в эпоху раннего средневековья находилась под сильным влиянием церкви, как и другие искусства и вся наука. Церковная организация захватила в свои руки музыкальную науку, образование и исполнительство, была главным источником «социального заказа» на профессиональную музыку. Она культивировала хоровое пение, отрешенное от мирских интонаций, в противовес народной музыке, наполненной реальным жизненным содержанием.

Особенно на первых этапах своего развития церковное многоголосие отличалось абстрактностью, умозрительностью, преобладанием догматического теоретического принципа над живым музыкальным выражением. Мелодия подменялась схематическим, ритмически аморфным движением голосов с одновременным интонированием во всех голосах, что порождало примитивную гармонию, сперва в виде двузвучий (в органуме X века), а затем — трезвучий и секстаккордов (в фобурдоне XIII века).

В первый период развития многоголосия осознание гармонических качеств интервалов и их ладового значения прошло длительный путь. Прежде всего установилось разделение двухголосных созвучий на консонансы и диссонансы. Консонансы — в первую очередь совершенные (в органуме X века), а затем и несовершенные (в фобурдоне XIII века) — стали служить гармонической опорой в движении голосов, диссонансы же — промежуточными образованиями в этом движении, требующими своего разрешения.

Дальнейшее развитие многоголосия характеризовалось стремлением к полифонической самостоятельности голосов, к освобождению от оков одновременного интонирования; это привело к широкому развитию и распространению контрапунктического принципа изложения.

В староконтрапунктическом стиле все более утвержда-

¹ Под профессиональной музыкой в данном случае подразумеваются произведения индивидуального творчества композиторов, развивающегося в тесной связи с музыкальной наукой, на основе музыкальной письменности и систематического музыкального образования. Следует иметь в виду, что и в народной музыке наряду с коллективно-самодельным творчеством существует свой особый профессионализм (скоморохи, ашуги, акыны, гусаны, жонглеры, шпильманы и проч.). В дальнейшем под профессиональной музыкой подразумевается композиторско-профессиональная, в отличие от народной музыки в целом.

лось определяющее значение терции в сочетании трех и более голосов. Отсюда родились мажорное и минорное трезвучия и их обращения, как единственно возможные в трехголосии консонантные созвучия (не считая октавного удвоения голосов). Эти трезвучия, естественно, должны были приобрести нормативное значение в качестве созвучий, образующихся на ступенях лада, и прежде всего в качестве тонических трезвучий мажора и минора.

Таким образом, в этом периоде развития многоголосия гармония определилась в вертикально-структурном отношении. Само понятие контрапункта (*punctum contra punctum* — нота против ноты) подразумевало именно интервальное согласование голосов. Гармоническая система сводилась к различным формам этого согласования посредством применения консонансов и их комбинаций, а также разрешений диссонансов, образуемых мелодическим движением.

Новый, весьма значительный этап в развитии гармонии наступил с эпохи Возрождения. Новые веяния и идеи этой эпохи отразились и в музыкальном искусстве. Это сказалось прежде всего в том, что с XV века и особенно в XVI веке стала интенсивно развиваться светская профессиональная музыка; не стесняемая церковью, она непосредственно могла питаться от истоков народного творчества. В светско-бытовом музицировании рождаются все новые и новые жанры и формы, в которых наряду с полифоническими формами (мадригалами, канцонами и проч.) большое значение приобретают сольное пение с аккомпанементом и танцевальная музыка.

Не только в светской, но и в церковной музыке значительно активизируется ритмическое начало, как отражение действительных жизненных процессов, в противоположность ритмически аморфной отрешенности церковных песнопений более раннего средневековья. Культивируется лирическое высказывание, выражающее разнообразие душевные переживания. В вокальной и инструментальной музыке многообразно развивается и получает широкое распространение гомофонно-гармонический принцип изложения, сыгравший значительную роль в дальнейшем развитии музыкального искусства. Наряду с этим уже в музыке XVI века возникает и чисто аккордовый склад («Импроперии» Палестрины).

Все это было тесно связано с постепенным развитием функциональной гармонии. Именно в эту эпоху был заложен фундамент ладо-функциональной гармонической системы. Зарождение гармонических функций началось уже в начале эпохи Возрождения с образования завершающих кадансов, в которых типичные ладовые обороты мелодии (например, разрешение вводного тона в основной) стали поддерживаться соответствующими функциональными последованиями ак-

кордов. Такие последования стали применяться и внутри построенный, что способствовало членораздельности музыкальной речи и закреплению функциональной роли аккордов.

Гармонические созвучия стали пониматься не только как сочетания, образованные движением мелодий, не как слагаемые из тех или иных интервалов, но как аккорды, являющиеся определенными функциональными представителями мажорного и минорного лада. Развитие гармонии пошло по пути более широкого использования функциональных связей аккордов как внутри тональностей, так и в модуляциях; последние, впрочем, первоначально не были осознаны как таковые, а понимались лишь как натурально-ладовые обороты.

Осознание гармонических функций закрепило наметившийся еще задолго до эпохи Возрождения переход от средневековой системы натуральных ладов (называвшихся церковными ладами) к так называемой «мажоро-минорной» системе, которая легла в основу всего последующего развития профессиональной музыки и не потеряла своего значения в наши дни (см. отд. I, гл. 1, § 2).

Отсутствие расшифрованных нотных материалов и исследований по русскому древнему многоголосию не дает конкретных данных, как протекало развитие музыки в древней Руси. Но дошедшие до нас образцы «Партесного пения» XVII—XVIII веков позволяют предполагать, что при всем национальном своеобразии русской музыки развитие в ней гармонии шло аналогичным путем: первоначально, при использовании опыта народного творчества, чистые консонансы приобрели организующее значение в многоголосии; затем такое же значение приобрели терции, и в многоголосии выкристаллизовались мажорные и минорные трезвучия, дающие в голосоведении консонантную гармоническую опору; затем стала созревать функциональная гармония, основанная на «мажоро-минорной» ладовой системе.

Образцы «Партесного пения» XVII—XVIII веков обнаруживают высокое полифоническое мастерство, свидетельствующее о том, что русская полифония к этому времени прошла большой путь предварительного развития. Вместе с тем в этой музыке ясно выступают принципы терцовой структуры созвучий и простейших функциональных связей аккордов на основе «мажоро-минорной» системы. Таким образом, к петровскому времени, с его «кантами» и другой светской праздничной и танцевальной музыкой, вполне созрела функциональная гармония, развивавшаяся на русской почве самостоятельным путем.

Развитие функциональной гармонии эпохи Возрождения было вызвано прогрессивными демократическими тенденциями в музыкальном искусстве и тесно связано с интенсивным развитием гомофонии в XVII веке. В характерном для гомо-

фонии выдвигании на первый план выразительной мелодии сказалось стремление к индивидуализации музыкального образа и проявились реалистические тенденции того времени. Это стремление приводило и в полифонии к созданию и выдвиганию на первый план выразительных тем и мелодий, в противоположность абстрактной образности церковной полифонии раннего средневековья. Прогрессивные светские реалистические тенденции, вызвавшие огромное накопление новых музыкальных средств, привели к необычайному расцвету музыкального искусства эпохи Баха, Генделя и Д. Скарлатти, подобному расцвету изобразительных искусств XVI века.

К этому времени уже вполне откристаллизовались основные средства функциональной гармонии, ставшие общеупотребительными во всех жанрах и формах инструментальной и вокальной, светской и церковной музыки. Эти общеупотребительные средства представляют собой наиболее определенные и активные в функциональном отношении аккорды, применяемые в простых и ясных функциональных связях как внутри тональности, так и в модуляциях главным образом в пределах I-й степени тонального родства.

Такого рода гармония легла и в основание дальнейшего развития музыки — в так называемом «классическом» стиле, и ее принято называть классической. Этого названия мы и будем впредь придерживаться.

Творчество Баха по исключительному богатству, разнообразию, смелости и новизне гармонии занимает особое место в истории музыки. В использовании классической гармонии Бах ушел далеко вперед по сравнению со своими современниками. Ни у кого из них не встречается такое широкое и в то же время логически организованное модуляционное развитие, активное динамичное использование функциональной гармонии как действенного формообразующего фактора. Невиданно широкое развитие музыкальных форм у Баха, предвещающее концепции Бетховена, неизменно опирается на ясно выраженную активную функциональную гармонию и динамику ее развития.

В полифонии Баха, по сложности и богатству не имеющей равной в истории музыки, часто образуются необычные гармонические сочетания, редко употребляемые аккорды и необычные их соединения, что придает музыкальной ткани большое созвучие звучания. Бах не избегает весьма резких диссонирующих сочетаний, если они логически хорошо обоснованы мелодическим движением. Своеобразие гармонии Баха особенно проявляется в его органных произведениях и хорах, представляющих собой, по существу, обработку мелодий народного происхождения. Сложность гармонических образований в музыке Баха объясняется активностью движения

самостоятельных полифонических голосов. Баховская гармония является высшим достижением, крупнейшим этапом ее развития в эпоху главенства полифонического принципа изложения.

Издавна созревавший гомофонно-гармонический принцип изложения, получивший в творчестве Баха и его современников широкое применение, занял со второй половины XVIII века главенствующее место как в западноевропейской, так и в русской музыке. Наступила эпоха «классического» стиля. В нем, по сравнению с полифонией Баха, гармония значительно упрощается, выбор аккордов ограничивается наиболее определенными и активными в функциональном отношении. Связь аккордов основывается на прямой линии использования наиболее ясно очерченных гармонических функций (преимущественно на связи доминанты с тоникой, на включении субдоминанты в кадансовые обороты, на использовании нижней медианты в прерванных кадансах). Издавна установившиеся типичные кадансовые обороты, основанные на простейших и ясных функциональных соотношениях аккордов, приобретают особое значение в качестве общеупотребительных, откристиаллизованных гармонических формул.

Это ограничение выбора аккордов отнюдь не означало перехода к примитивизму. Упрощение гармонии в одном отношении сопровождалось ее усложнением и обогащением в другом отношении. Прежде всего, приобретает большое разнообразие фактура гармонического изложения. Вырабатываются новые приемы свободного инструментального изложения, резко отличающиеся от полифонической фактуры. Обогащается модуляционное развитие, усиливается динамическая роль гармонии, большое значение приобретает ритмический фактор в гармоническом развитии. Гармоническая система, опирающаяся на функции аккордов, расширяется и усложняется как внутри тональности, так и во взаимоотношениях тональностей.

Этими тенденциями знаменуется становление «классического» симфонизма в XVIII веке (Гайдн, Моцарт).

Полным воплощением этих тенденций и новым этапом развития гармонии в западной музыке явилось творчество Бетховена, с необычайной силой отразившее прогрессивные демократические идеи эпохи французской буржуазной революции конца XVIII века. Гармония в его творчестве еще более активизируется в функциональном и ритмическом отношении, драматизируется, расширяется масштаб ее действия в соответствии с грандиозностью концепции композитора.

Творчество романтиков раннего и среднего периода (Шуберт, Шуман, Шопен, Лист), при сохранении основных принципов «классической» гармонии, характеризуется тенденцией к индивидуализации гармонических созвучий в характе-

ристике музыкальных образов. Гармония приобретает особое значение в отображении тонких нюансов, психических состояний (как в лирических высказываниях, так и в драматических ситуациях). В связи с этим наблюдается стремление романтиков к красочному обогащению гармонии как средства многостороннего воплощения в музыкальных образах богатства личных переживаний. Более часто применяется хроматическая альтерация аккордов, придающая им особую красочность. Но главным образом красочность гармонии проявляется в самом гармоническом движении.

Наряду с обычными последованиями аккордов, играющими в творчестве композиторов этого периода доминирующую роль, входят в употребление необычные гармонические последования, часто основанные на переменных функциях аккордов и образующие иногда «натурально-ладовые» обороты (у Шопена); применяется соприкосновение далеких тональностей (особенно характерно использование красочных терцовых соотношений аккордов и тональностей). Создаются многообразные новые формы фактурного изложения гармонии (Шуман, Шопен).

Красочность в гармоническом последовании обычно сопровождается усилением мелодических связей аккордов и тональностей, что придает гармонии мягкость красочных нюансов. В связи с этим чрезвычайно обогащаются приемы модулирования как в близкие, так и в далекие тональности (хроматические модуляции у Шопена, Листа). Намечавшееся ранее взаимопроникновение одноименного мажора и минора приводит в творчестве композиторов-романтиков к объединению, образующему полный «мажоро-минорный» лад (особенно у Листа).

Эти достижения романтической гармонии по-разному претворились и получили развитие в творчестве композиторов второй половины XIX и начала XX века. Они были восприняты и своеобразно творчески преломлены молодой «русской школой», выступившей со времени Глинки, кучкистов и Чайковского на мировую арену и быстро завоевавшей всеобщее признание.

Наряду с этим в Западной Европе в конце XIX века наблюдается и тенденция к чрезвычайному усложнению гармонии, к гипертрофии гармонической красочности, в некоторых случаях принимающей характер рафинированной изысканности и чувственной пряности.

Эта тенденция в некоторой степени проявилась уже у Вагнера, что было замечено Э. Куртом в его труде «*Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*» (Bern und Leipzig, 1920). Ярким примером рафинированной изысканности гармонии могут служить ранние произведения Шёнберга («*Gutige Lieder*», «*Лунный Пьеро*»). Не случаен полный

отказ его от этого стиля и крутой поворот к абстрактному конструктивизму, предначертанному искусственной «додекафонной» системой.

Совершенно новые тенденции исторического развития гармонии определились в творчестве французских импрессионистов (прежде всего у Дебюсси), характеризуемом прежде всего стремлением ярко воплотить в красочных музыкальных образах отдельные впечатления и настроения. Оно как бы говорит: «остановись, мгновенье, ты прекрасно!» Это оптимистическое приятие действительности относится, разумеется, не только к отдельным моментам, но и ко многим разнообразным сторонам жизни. И в то же время обращение к другим сторонам действительности, которое играло огромную роль в развитии музыкального искусства предыдущих времен, было отринуто. Это обуславливало и отказ импрессионизма от многих ценных достижений романтической мелодики, гармонии и других выразительных средств. Не только и не столько в дополнение, сколько взамен им пришли другие приемы письма. Гармония импрессионистов утратила свою напряженную певучесть и динамическую функциональность, служащую необходимым компонентом крупных симфонических форм. Но, направленная в другую сторону, она чрезвычайно обогатилась новыми красочными средствами, оказавшимися весьма плодотворными и для других стилей. И. Стравинский в раннем периоде своего творчества и Прокофьев, при всем резком отличии их стилей от импрессионистов, многое почерпнули из найденных ими гармонических средств, своеобразно и по-новому их претворив. В настоящее время и в реалистической зарубежной музыке и в творчестве советских композиторов эти послеромантические гармонические приемы письма зажили новой жизнью в значительно переработанном и преображенном виде.

Творческие позиции экспрессионизма совершенно иные. Это направление является выражением крайнего индивидуализма и утрированного психологизма, столь характерного для буржуазной интеллигенции конца XIX и начала XX века. Экспрессионизм в музыке, как и в других видах искусства, обращается к большим жизненным проблемам, к острым драматическим коллизиям, а отсюда и к крупным драматическим формам, но решает эти проблемы с позиций индивидуализма, приводящих к пессимизму, болезненному, психологически искаженному восприятию и отображению действительности. В экспрессионистической музыке все средства, и в том числе гармония, служат обнаженному эмоционализму, подлинная образность и выразительность мелодии и гармонии имеют тенденцию подменяться внешней эмоциональной напряженностью. В связи с этим и сама крупная форма зиждется не на внутренней необходимости развития музыкальных обра-

зов, а на напряженном, более или менее обнаженном эмоционализме, приобретающем иногда физиологический характер.

И если оптимистическое, жизнеутверждающее в своей сущности импрессионистическое музыкальное искусство дало плодотворные результаты для развития современной реалистической музыки, то по отношению к экспрессионизму этого сказать нельзя.

В современной зарубежной музыке мы наблюдаем самые разнообразные течения. Большое внимание и высокую оценку заслуживает глубоко впечатляющее, преисполненное высокого мастерства, гуманистическое и подлинно новаторское реалистическое искусство Запада (Бартока, Бриттена и др.). И в то же время за рубежом развиваются направления спорные, имеющие только внешнюю видимость новаторства. Наряду с ними имеют место и всякого рода ультрасовременные, авангардистские течения, подменяющие музыку всякого рода голым изобретательством звучаний, лишенных образно-художественного значения и рассчитанных только на дешевый сенсационный успех, который создает благодарную почву для спекуляции и шарлатанства.

Формалистическое, идейно оскудевшее искусство капиталистических стран, лишенное живых интонаций музыкальной речи, потерявшее свое национальное лицо, является порождением идейно и морально разлагающегося общества.

Ладовая основа, органически присущая всякому музыкально-художественному мышлению, стала подменяться искусственными системами, оторванными от живого музыкального языка — плодами абстрактно-умозрительного изобретательства теоретиков и композиторов (додекафония, четвертитоновые системы и проч.). Распад ладовой основы, тематизма и музыкальной формы привел к атонализму, к уничтожению гармонии как выразительного средства. Гармония превратилась в бессмысленный набор звуков — в какофонию, совершенно безразличную к качественным свойствам консонансов и диссонансов. И все это преподносится и проповедуется под знаменем «новаторства», последнего слова музыкального искусства, музыки будущего. По существу же это лишь «последние крики моды», лженоваторство, уводящее от подлинного искусства, реакционное в своей основе, являющееся продуктом жесточайшей конкуренции и извращения музыкальных вкусов.

В России музыкальный профессионализм, в силу общественно-исторических условий, стал развиваться значительно позже, чем на Западе. Первые его ростки относятся лишь к концу XVIII века, когда некоторые талантливые музыканты-самородки (большею частью из среды крепостных крестьян) стали благодаря покровительству получать музыкальное образование на Западе и возвращаться в Россию, полностью ов-

ладев профессиональным мастерством. На этом этапе развития музыкального искусства национальное своеобразие проявлялось лишь в мелодике, связанной с крестьянской и городской бытовой песенностью. В гармонии же композиторы следовали, как и во всей Западной Европе того времени, обычным нормам простейшей «классической» функциональности, без внесения каких-либо своеобразных особенностей: гармония того времени в России, как и в других странах, выполняла лишь «служебную» роль по отношению к мелодике.

Крепнувший с конца XVIII и начала XIX века профессионализм, в становлении которого немалую роль сыграли «заезжие» иностранцы, нашедшие себе в молодой профессиональной музыкальной культуре России благодарное поле деятельности, подготовил почву для появления Глинки. С этого времени творчество русских композиторов стало быстро выходить на мировую арену и завоевывать мировое признание. Сам Глинка еще учился в Западной Европе (у Дена), основанные в 1862 и 1866 годах Петербургская и Московская консерватории опирались в педагогической работе на зарубежные крупнейшие силы, — но «ученики» быстро стали догонять и перегонять своих учителей (как это уже было в политической жизни и строительстве новой культуры при Петре I). Со времени Глинки становление самобытного русского национального музыкального искусства шло необычайно быстрым темпом. Неразрывно связанное с прогрессивными стремлениями передовой части русского общества и с патриотическим подъемом освободительного движения после Отечественной войны 1812 года, оно утверждало высокую идейность содержания и демократическую направленность музыкального искусства.

Бурный рост русского музыкального искусства (как и других искусств, литературы и науки) протекал в условиях острой борьбы с реакционными течениями, отражавшими интересы правящих классов. Эта борьба двух национальных культур проходит красной нитью через всю историю развития русской классической музыки (что и отразилось на судьбе Глинки, Мусоргского и других). В этой борьбе за высокоидейную и национально самобытную музыкальную культуру рождалась новая тематика и сюжетика, создавались новые жанры и формы (историческая, эпическая и сказочная опера, программная музыка). Симфоническое развитие стало пронизывать все крупные жанры и формы (уже в инструментальных произведениях и операх Глинки) и приобрело огромный размах (у Бородина, Чайковского и других).

В связи с этим своеобразное развитие получила мелодика, насыщенная интонациями крестьянской и городской песенности. Национальная самобытность мелодики в русской клас-

сической музыке тесно связана со своеобразием и богатством гармонии.

В русской музыке также исторически сформировалась функциональная гармоническая система, основанная на обычном мажоре и миноре. Это объясняется тем, что функциональная сторона гармонии непосредственно зависит от основных объективных музыкальных закономерностей и является выражением логического начала в музыке.

Принципы функциональной гармонии являются, таким образом, всеобщими для классической музыки, как западноевропейской, так и русской. В ней используются те же аккорды, те же функциональные соотношения и кадансовые обороты, основанные на обычном мажоре и миноре. Русские композиторы пользуются всем арсеналом созревших в XIX веке гармонических средств, свойственных и прогрессивным течениям западноевропейской музыки. Вместе с тем в русской музыке гармония отличается своим национальным своеобразием, особым национальным колоритом. Ее историческое развитие во второй половине XIX и в начале XX века шло путем непрерывного обогащения как художественно-выразительного средства.

Национальное своеобразие русской гармонии выступает прежде всего в связи с мелодикой и проявляется в фактуре гармонического изложения. Мелодические интонации, типичные для русской народной музыки, придают особый выразительный оттенок обычным гармоническим оборотам. Стилистическое своеобразие гармонии проявляется в музыкальном контексте, в общем развитии ее как формообразующего выразительного средства. В этом отношении большое значение имеет мера использования тех или иных общеупотребительных гармонических средств (характеризующие стиль «излюбленные» гармонические обороты), особенности структуры аккордов, их обращения, расположение, детали голосоведения.

Наряду с этим мелодика, связанная с народным мелосом, привлекает своеобразные гармонические последования и своеобразную фактуру гармонического изложения.

Весьма ярко выступает своеобразие русской гармонии при индивидуализации ее как выразительного средства в характеристике музыкальных образов. Это определенно выявляется уже у Глинки в характеристике эпических и особенно фантастических сказочных образов и стало весьма характерным для дальнейшего развития русской музыки. :

Во второй половине XIX века в России формируются различные прогрессивные творческие направления («Могучая кучка», Чайковский), опирающиеся в своих истоках на крестьянскую и городскую песенность и своеобразно преломляющие ее интонационные основы. При всем различии музыкаль-

ного и, в частности, гармонического языка русских композиторов гармония в русской музыке имеет общие черты.

При неизменном сохранении ясной логики строения и развития она отличается большим разнообразием, богатством модуляций, основанных на функциональных и мелодических связях аккордов и тональностей, своеобразной красочностью, широкой напевностью. Весьма характерно многообразное использование переменных функций аккордов и натурально-ладовых оборотов внутри обычной мажоро-минорной системы. Наряду с обычным мажором и минором находят применение свойственные народной музыке натуральные лады, а вместе с тем и гармония, основанная на этих ладах.

Характерен для русской музыки терцово-переменный лад, представляющий собой объединение параллельных ладов. Часто используется также и объединение одноименных ладов (мажоро-минор) посредством включения в мажор оборотов одноименного минора. Характерно понижывание гармонии подголосочной полифонией, интонационными попевками, идущими от народной песни.

Творчество Мусоргского, непосредственно опирающееся на народную крестьянскую песню как в отношении мелодики, так и гармонии, занимает особое место в мировой музыкальной литературе. Он нашел совершенно новые средства реалистического отображения действительности в музыкальных образах. Гармония, как и мелодика, приобрела в его творчестве особую силу выражения в характеристике сценического действия, психологических ситуаций, связанных с текстом или программностью, в обрисовке жизненных образов (например, в «Картинках с выставки»).

Весьма своеобразна и выразительна также гармония Бородина, особенно как средство характеристики эпических образов. Римский-Корсаков нашел новые гармонические краски для обрисовки былинных и сказочных образов. Красочная, сочная, весьма своеобразная гармония композиторов «Могучей кучки» отличается ярким национальным колоритом. У Чайковского, Рахманинова, Танеева, Скрябина (среднего периода), Глазунова гармония характеризуется красочностью, обусловленной широким и полным восприятием жизненных явлений, эмоциональной насыщенностью, напряженностью, широким песенным дыханием и служит могучим динамическим средством симфонического развития.

Наконец, восточный элемент, широко использованный Глинкой, Балакиревым, Бородиным, Мусоргским, Римским-Корсаковым и другими, внес в гармонию столь характерный для многих произведений русской музыки своеобразный колорит.

Русские композиторы открыли новый мир гармонических

средств, создавший неисчерпаемо плодотворную почву для дальнейшего развития музыкального искусства.

Советская музыка, при всем разнообразии ее национальных стилей и творческих индивидуальностей, при всех отклонениях в поисках новых путей, характеризуется общими идейно-художественными задачами и творческими позициями социалистического реализма, определяемыми всем строем советской духовной культуры и общественными отношениями.

Советское музыкальное искусство призвано отображать героические идеи и многообразие жизненных отношений и явлений социалистической действительности. Высокоидейное, гуманистическое и оптимистическое по своему содержанию, оно апеллирует к лучшим человеческим чувствам и устремлениям, способствуя утверждению прекрасного. Оно призвано удовлетворять высшие духовные потребности человека, доставляя слушателям высокое художественное наслаждение.

Опираясь на объективные музыкальные закономерности и исторически отстоявшиеся музыкальные нормы, на музыкальную систему, вытекающую из художественной практики, советская реалистическая музыка питается живыми интонациями музыкальной речи, имеющими широкую общественную значимость и своими корнями уходящими в народное творчество. Основываясь на лучших живых традициях классической, и прежде всего русской классической музыки, она отнюдь не механически перенимает эти традиции, но отбирает их и развивает на новой основе, в соответствии с новым содержанием, новыми художественными задачами и формами выражения.

Советская музыка сочетает в себе традиционализм и новаторство в их неразрывном единстве, подобно тому как это сочеталось в творчестве великих художников прошлого. Таким образом, советской музыке отнюдь не чуждо новаторство, напротив — она развивается в поисках нового языка и новых форм выражения, но это подлинное новаторство в корне отличается от лженоваторства в формалистической музыке.

Все это определяет роль гармонии в советской музыке как подлинного выразительного средства в создании музыкальных образов.

Ясность, простота, общедоступность являются ее неотъемлемыми качествами. Свежесть и своеобразие гармонии обуславливаются связью с ладо-интонационной основой народной песни и бытующими в народе интонациями, рождающимися в процессе становления нового музыкального стиля. Многонациональность Советского Союза, при неисчерпаемом богатстве народного творчества и живом художественном общении населяющих СССР народов, создает плодотворную почву для обогащения музыкального и, в частности, гармонического языка.

Все это надо принять во внимание при изучении гармонии как в аналитическом плане, так и в плане практико-технологической учебной работы.

При всем разнообразии и различии жанров, национальных стилей и индивидуальных почерков советских композиторов можно проследить в их творчестве некоторые общие приемы гармонического письма, ставшие характерными для современной реалистической музыки не только у нас, но и за рубежом. Именно в этом смысле мы говорим о современной гармонии, не относящейся, разумеется, к формалистической, ультрасовременной авангардистской музыке, о которой было сказано выше.

Прежде всего необходимо подчеркнуть, что при всей свободе использования новых гармонических средств и приемов голосоведения остались в силе основные общие музыкальные закономерности, на которые опиралось классическое музыкальное наследие. Эти закономерности проявляются уже не столь естественно и явно, как в прошлые времена, но они не утратили своего общего значения, уступив лишь, так сказать, «часть своих владений» новым, исторически созревшим приемам письма, — эти закономерности как бы ушли со сцены, продолжая еще «управлять спектаклем».

К ним относится прежде всего терцовая структура аккордов, которая, при всей свободе применения любых других аккордовых сочетаний, не заменилась какой-либо иной универсальной конструктивной системой и проявляется главным образом в заключительных кадансах.

Также и функциональность гармонии (понимаемая, разумеется, в широком смысле), уступив значительное место мелодическим связям аккордов и их самостоятельному красочному значению, отнюдь не утратила своего организующего значения, особенно — в динамизации крупных форм.

Наконец, диатоника, при всем ее усложнении и обогащении альтерационностью и хроматизации, вовсе не потеряла своего организующего значения — именно как подразумеваемой и часто скрытой ладовой основы.

Можно сказать, что вошедшие в широкое употребление новые средства и приемы письма, казалось бы нарушающие эти традиционно установившиеся закономерности, на самом деле лишь усложняют их, обогащают, а поэтому и могут слоняться.

Эти средства представляются нам действительно новыми, так как в современной реалистической музыке они вполне созрели и преподносятся в своем явном, натуральном виде. Однако они возникли не сразу, не неожиданно и не «на чистом месте» Они не являются плодом искусственного теоретического изобретательства (о котором мы упоминали выше) и произвольной, беспочвенной фантазии, но основываются на

общих закономерностях музыкального мышления. А поэтому естественно, что их зарождение и применение в скрытом виде можно проследить в прошлые, иногда далекие времена, и это служит лишь подтверждением их закономерного «самоопределения» в современной музыке.

В художественной практике всякого рода приемы часто настолько смешиваются друг с другом, образуя сложный комплекс, что выделение их бывает невозможно. Тем не менее, в целях систематизации, их надо рассмотреть в самостоятельном виде.

К этим гармоническим средствам и приемам письма можно в общих чертах отнести следующие¹:

I. Средства, относящиеся к самой структуре аккордов:

1) свободное применение диссонирующих аккордов (созвучий), как терцовых, так и нетерцовых, в вполне самостоятельном виде, то есть без мелодической подготовки и разрешения;

2) включение в терцовые аккорды неаккордовых «побочных тонов», не только заменных, но и внедряющихся, как диатонических, так и хроматических.

II. Средства, возникающие на основе многопланности музыкальной фактуры:

3) полифункциональность, образующаяся на органном пункте, как длящемся, так и фигурированном и остинатном;

4) полифункциональность внутри аккордовой структуры;

5) полифункциональность, полигармония и полимелодика, возникающие при самостоятельном движении пластов с далеко раздвинутой вертикальной опорой;

6) полигармония в самостоятельном виде как вертикальное сочетание разных аккордов;

7) политональность во всех ее видах, но не как механическое соединение разных тональностей, а как естественное их объединение на основе той или иной организации;

8) внетональность и межтональность (в отличие от атональности) как начальные или промежуточные фазы движения, приводящие к определенной тональности.

III. Ладовые средства:

9) гармония, образующаяся на основе усложненных ладов, имеющих свою первооснову и производные ладовые образования;

¹ В нижеследующем перечислении они излагаются вкратце и без нотных примеров; более подробное их рассмотрение (с нотными примерами) дано в указанной выше статье Ю. Н. Тюлина «Современная гармония и ее историческое происхождение».

10) полиладовые образования, то есть сочетания разных, но однотональных ладов, особенно выявляющиеся при резком противоречии (диссонировании, перечении);

11) ладовое обогащение, выражающееся во введении новых ладов;

12) модификация тоники (неустойчивая, диссонантная тоника) и ее роль в завершении произведений (окончания без тоники).

IV. Средства, относящиеся к мелодике и голосоведению:

13) усиление роли мелодических связей в модуляционном и вообще гармоническом движении (мелодико-гармонические и мелодические модуляции);

14) раскрепощение голосоведения в последовании аккордов, доводимое до полной свободы;

15) свободное голосоведение, образующее диссонансы.

Как было сказано, все перечисленные средства и приемы письма часто смешиваются в едином сложном комплексе. В таких случаях можно говорить об их сочетании или о порождении одного приема другим. Но нередко они применяются в своем «чистом» виде, и именно эти случаи, создавая ясное представление о том или другом приеме, особенно интересны для анализа.

Наука о современной гармонии, конечно, не может остановиться на указанных средствах и приемах письма — перед ней открывается еще большое поле исследования в этой области как вглубь, так и вширь.

О Т Д Е Л I

МУЗЫКАЛЬНАЯ СИСТЕМА

Г л а в а I

ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ СИСТЕМЫ

§ 1. Понятие гармонии

Гармония — область выразительных средств музыки, основанная на закономерном объединении тонов в созвучия и на закономерной связи созвучий.

Эти связи надо понимать как соотношение не только соседних созвучий, но и их группы как внутри тональности, так и в разных тональностях, что приводит и к соотношению самих тональностей.

Термин гармония — древнегреческого происхождения (*αρμονια*). Он означает вообще стройность целого, согласованность его частей.

В области музыки древние греки употребляли этот термин в смысле соотношений тонов «гаммы», подчиненных определенным закономерностям, то есть, по существу, в ладовом значении. С возникновением многоголосия понятие гармонии приобрело иной смысл. Под ним стали подразумевать закономерные сочетания тонов в одновременном звучании.

Дальнейшее развитие музыкального искусства привело к формированию и осознанию гармонических закономерностей в связях созвучий. Понятие гармонии расширилось и стало означать всю область художественно-выразительных средств музыки, охватывающую гармонические сочетания не только как отдельные явления (созвучия), но и во всех их связях, возникающих в процессе музыкального развития (функциональные соотношения, мелодические связи созвучий, ритмические соотношения, связь с мелодией и проч.).

Под гармонией следует подразумевать не просто акустические, но музыкально осмысленные сочетания, имеющие художественно-выразительное значение.

Гармония приобретает определенное образно-художественное значение не сама по себе, а в музыкальном контексте, в неразрывном единстве с другими компонентами музыки — мелодикой и ритмом, а также тембром, темпом, динамическими оттенками и проч.

Эстетическое восприятие гармонии зависит прежде всего от мелодии, как основного художественно-выразительного средства музыки. В свою очередь гармония влияет на выразительность мелодии, характер интонаций которой в значительной мере зависит от ее гармонизации (см. отд. II, гл. 2, § 6).

Основным типом гармонического сочетания является аккорд (см. отд. I, гл. 1, § 4). Но к гармонии относятся и двузвучия, и все созвучия (так называемые неаккордовые сочетания), приобретающие выразительное значение в музыке.

Гармоническая сочетаемость тонов возникает при известных условиях и в последовательном движении как следствие их мысленного объединения в созвучии, «вертикальной» координации их в нашем восприятии. Эта координация образуется в тех случаях, когда последование тонов обрисовывает аккордовую структуру (например, при движении мелодии по аккордовым тонам; в «разложенной» гармонии — так называемой гармонической фигурации — см. отд. III, гл. 2, § 1, 4).

Вышесказанным определяется общее содержание гармонии как музыкальной науки.

В нее входят: 1) учение об аккордах и их взаимосвязях; 2) учение о связях тональностей, то есть о модуляциях; 3) учение о фактурном преобразовании гармонии (гармонической фигурации, мелодической фигурации, вносящей неаккордовые тоны, и проч).

Весь курс гармонии должен основываться на изучении выразительных свойств гармонии, ее роли в формообразовании, которое осуществляется в неразрывном единстве всех компонентов музыки при ведущем значении мелодии.

Поскольку мелодия является основным выразительным средством музыки, в науке о гармонии ей уделяется большое внимание, хотя она и не служит главным предметом этой науки.

Не следует думать, что гармония присуща только музыке, основанной на аккордовом складе или на мелодии с аккомпанементом (гомофонном складе — см. отд. III, гл. 1, § 6). Она присуща всякой многоголосной музыке, в том числе и основанной на согласовании самостоятельно движущихся голосов, то есть полифонии. Согласование голосов в полифонии подчиняется гармоническим закономерностям, а в развитом полифоническом стиле гармония как активный компонент играет весьма важную роль. С другой стороны, и чисто гармоническое изложение в той или иной мере включает в себя элементы полифонии. Эти элементы образуются в соотношении голосовых линий, связывающих тоны аккордов (особенно в соотношении мелодии и баса).

Таким образом, элементы гармонии и полифонии тесно связаны между собой как в гармоническом, так и в полифоническом изложении. Однако значение гармонии в этих характерных типах музыкального изложения качественно различно.

В полифонии значение гармонии определяется осмысленной координацией индивидуализированных голосов в процессе их одновременного развития; на этом основано гармонич-

ческое развитие в полифонии, в котором существенную роль играет и модуляционное развитие. В гармоническом же изложении эта координация выявляется в более самостоятельном виде: здесь отсутствует присущая полифонии индивидуализация всех голосов; гармония выступает как более монолитное целое при преобладании верхнего голоса (в аккордовом складе) или подчиняясь ведущей мелодии в качестве аккомпанемента (в гомофонном складе).

Наука о гармонии, изучающая главным образом гармонические закономерности, обращается прежде всего к аккордовому складу, в котором эти закономерности обнаруживаются наиболее ясно. Следующим этапом изучения гармонии служит гомофонный склад, в котором гармонические закономерности выявляются в аккомпанементе, сопровождающем мелодию (см. отд. III, гл. 1).

§ 2. Понятие музыкальной системы

Музыкальную систему в самом широком смысле следует понимать как совокупность логических соотношений элементов и выразительных средств музыки. Она охватывает ряд подчиненных систем, относящихся к разным сторонам музыки, начиная от элементарных ладо-интонационных, ритмических и проч. вплоть до систем музыкальных форм. В дальнейшем будет рассмотрена музыкальная система не в полном объеме, а лишь в тех пределах, в которых она проявляется в гармонии и ладовой основе музыки, вне проявления ее в ритмической и других областях.

В теории музыки встречается чрезмерно узкое понимание музыкальной системы, подразумевающее под ней лишь расположенный в систематическом порядке по высоте ряд звуков, употребляемых в музыке.

Творческая практика композиторов основывается не только на наличии определенных звуков, которые можно расположить в систематическом порядке, не только на их высотных соотношениях, но и на системе их многообразных и сложнейших взаимосвязей.

Эти взаимосвязи выражаются и в ладе, как системе соотношений (зависимостей) самих тонов звукоряда, и в строении образующихся в ладу аккордов, и в системе их функциональных соотношений, и, наконец, в системе соотношений тональностей. Все это представляет собой не разрозненные, но тесно связанные системы организации звукового материала в различных формах его соотношений, как частные проявления общей музыкальной системы.

В профессионально-композиторской музыке, опирающейся на гармонию, общей объединяющей музыкальной систе-

мой служит ладо-функциональная гармоническая система, основанная на определенном звукоряде, вытекающая из ладовой основы музыки, выражающаяся в определенном (терцовом) строении аккордов и охватывающая все многообразие соотношений отдельных тонов, аккордов и тональностей.

По существу, музыкальная система представляет собой проявление логического начала в музыке. Она является продуктом логической переработки непосредственных чувственных впечатлений, логического абстрагирования как обобщения и систематизации музыкальных явлений. Оценка музыкального материала не ограничивается и не определяется лишь непосредственным чувственным восприятием, но основывается одновременно и на логической переработке, дифференциации. Таким образом, восприятие музыки, как и всякое восприятие, является не чувственно обособленным, но логически осмысленным, то есть выступает в единстве чувственного и логического и определяется этим неразрывным единством.

Логически переработанное чувственное восприятие возможно только на основе определенным образом систематизированного прошлого опыта. Этот опыт является не только личным, индивидуальным, но формируется на основе художественной практики путем наследования опыта предшествующих поколений, идет из глубины веков, развиваясь вместе с музыкальным искусством, следовательно, он историчен в своей основе.

В процессе длительного развития общественного сознания и вырабатывается музыкальная система, являющаяся предпосылкой всякого музыкального восприятия. Это означает, что всякую, хотя бы и впервые слышимую музыку мы воспринимаем с точки зрения определенной, отстоявшейся в нашем сознании музыкальной системы. Отсюда следует, что гармонию (как отдельные созвучия, так и их связи) мы оцениваем не только как впервые слышимую в данном музыкальном контексте, не в отрыве от накопленных в нашем сознании музыкальных представлений, но с позиций исторически закрепленной в нашем сознании музыкальной системы и применительно к ней.

Историческое развитие музыкальной системы отнюдь не является лишь следствием «коллективного опыта». Определенную роль играют объективные закономерности музыки, вытекающие не только из комплекса музыкального восприятия, но и из объективного источника ощущений — физической природы звука (см. § 6).

Этим объясняется то обстоятельство, что при всем неисчислимом многообразии музыкальных стилей и характерных для них музыкальных средств реалистическая музыка

опирается на основные нормы музыкального восприятия, имеющие общее значение для разных стилей.

Музыкально-эстетическое восприятие весьма сложно. Оно представляет собой единство многообразных чувственно-интеллектуальных процессов, опирающихся в конечном счете на физиологический механизм. И если эстетическое отношение к музыкальному материалу, если содержание и форма музыкального сознания чрезвычайно многообразны и подвергаются непрерывным изменениям, если перестройка музыкального сознания, художественных воззрений и вкусов происходит иногда быстро и радикально под влиянием поставленных жизнью новых задач (что мы видим, например, в советской музыке), то это отнюдь не означает, что вместе с этой перестройкой уничтожаются или в корне изменяются основные нормы музыкального восприятия.

Например, эстетическое отношение к диссонансам исторически изменяется, по-разному проявляется в том или ином стиле. В реалистической музыке мы наблюдаем и более строгое и более свободное их применение. Но свободное применение не означает игнорирования основного свойства диссонансов — вызывать потребность их разрешения, подчинения консонансам. Правда, в формалистической музыке это свойство игнорируется, но не потому, что приверженцы формалистической музыки потеряли способность нормально реагировать на диссонансы. Это игнорирование означает лишь терпимое отношение к какофонии, пренебрежение здоровыми музыкальными нормами. Здесь мы уже сталкиваемся с явлениями социального порядка. Распространенное в формалистической музыкальной науке (Шенберг и другие) чисто релятивистическое утверждение, будто диссонансы для современного слушателя уже не отличаются от консонансов, свидетельствует о непонимании различия между эстетическим отношением к музыкальному искусству и общими нормами восприятия. Такое утверждение является типичным продуктом разложения искусства в капиталистических странах и связанного с ним разложения теоретического искусствознания.

Основные музыкальные нормы обладают большой исторической устойчивостью и сохраняют свое значение на протяжении многих столетий. Но ошибочно было бы думать, что они имманентно присущи человеческому сознанию и лишь обнаруживаются в процессе исторического развития музыкального искусства.

Они формируются в этом процессе как следствие более широкого отражения реальной действительности в музыке. При этом историческое формирование основных музыкальных норм идет не любыми путями, а теми, которые обусловлены объективными свойствами звукового материала.

Таким образом, ладо-функциональная гармоническая музыкальная система, выработанная в творческой практике композиторов и лежащая в основе реалистической музыки последних столетий, основывается на определенных общепотребительных нормах, к которым, например, относятся: определенный звукоряд, используемый в музыкальной прак-

тике (наличие в октаве семи основных диатонических ступеней и двенадцати звуков вместе с хроматическими изменениями), диатоническая основа ладов; дифференциация звучаний на консонирующие и диссонирующие; принцип терцового строения аккордов; принцип функциональной взаимозависимости тонов лада — устоев и неустоев; принцип функциональных взаимозависимостей аккордов, основанных главным образом на их квартово-квинтовых соотношениях; принцип тональных связей и проч.

Следует подчеркнуть, что музыкальные нормы отнюдь не изобретаются отдельными теоретиками или композиторами, что реалистическая музыка не может основываться на какой-либо произвольно изобретенной, искусственной музыкальной системе. Творчество композиторов всегда основывается на отстоявшихся в общественном сознании нормах и подчиняется объективным закономерностям, постигаемым отчасти сознательно и отчасти интуитивно. Находя новые формы использования этих закономерностей и норм, обусловленные новым содержанием музыкального искусства, композиторы расширяют и преобразуют музыкальную систему. Вытекая, таким образом, из художественной практики и развиваясь внутри нее, эта система, со своей стороны, служит ей логическим основанием и влияет на ее развитие.

Понимание музыкальных закономерностей в живой практике, даже если они не осознаны музыкальной теорией, передается из поколения в поколение самой художественной традицией. В задачу музыкальной теоретической науки входит правильное вскрытие подлинных музыкальных закономерностей, лежащих в основе творческой практики, а отнюдь не навязывание этой практике искусственных систем. Осознание подлинных закономерностей в значительной мере помогает творчеству композиторов, направляя их творческое воображение по правильному пути, организуя и облегчая творческий процесс¹.

Западноевропейская и русская классическая музыка последних столетий, при всем различии национальных стилей, развивалась на основе общей, так называемой мажорно-минорной гармонической системы и на вытекающих из нее общих принципах функциональных связей аккордов. Под этой системой в теории музыки подразумевается система, основанная на мажорном ладе (ионийском), занимающем главенствующее положение в ряде натуральных мажорных ладов, а также на полном миноре, образовавшемся от

¹ Рождение и развитие музыкальной системы в художественной практике надо противопоставить искусственному, мертворожденному изобретательству теоретиков, особенно распространившемуся в современной формалистической музыке. Распад искусства в капиталистических странах сопровождается и вырождением музыкально-теоретической науки.

Эолийского лада, занимающего такое же главенствующее положение в ряде минорных натуральных ладов. Эти главенствующие центральные лады в мажоро-минорной системе находятся в параллельном соотношении (см. пример 16).

Мажоро-минорная музыкальная система прошла длительный путь исторического развития, прежде чем сформировалась в том виде, в каком служит основой для современной реалистической музыки. Она отнюдь не является исключительной принадлежностью какой-либо музыкальной культуры, но самостоятельными путями развивалась и развивается во всякой профессиональной музыкальной культуре, опирающейся на ладо-функциональную гармонию. Общность этой системы, ее музыкальных норм, стереотипность «всеобщей» гармонии объясняется не наносным влиянием одной культуры на другую, но именно тем, что музыкальное мышление основывается на объективных музыкальных закономерностях. Именно благодаря этому, без ущерба для национального своеобразия музыки, возможно влияние более зрелой музыкальной культуры на менее зрелую, и это влияние плодотворно для развития мировой музыкальной культуры. Процесс приобщения к мировой музыкальной культуре через традицию классической, главным образом русской классической музыки мы наблюдаем в национальных республиках Советского Союза. Профессиональное музыкальное искусство советских республик, сохраняя все национальное своеобразие, развивается на основе общих принципов мажоро-минорной системы и пользуется общими нормами классического наследия в той мере, в какой это соответствует национальному стилю. Как классическое наследие, так и многонациональная советская музыка показывают бесконечно многообразные возможности преломления этих общих принципов в творчестве композиторов разных национальностей, стилей, направлений и индивидуальностей.

Опираясь в учении о гармонии на мировое классическое наследие, мы, естественно, строим курс на основе «мажоро-минорной» ладо-функциональной гармонической системы, которая в течение многих столетий имела в этом наследии основополагающее значение, отнюдь не утраченное и в советской музыке.

Все положения, излагаемые в дальнейшем, следует понимать как относящиеся в основном именно к этой системе, ее закономерностям и к восприятию, неразрывно связанному с этой системой. Вопросы народной музыки и натуральных ладов будут рассматриваться не в порядке самостоятельного исследования, а лишь поскольку это необходимо для углубленного понимания закономерностей названной системы и поскольку элементы натурально-ладовой гармонии органически в нее входят.

§ 3. Гармонические свойства интервалов

Изучая гармонию, в первую очередь необходимо составить ясное представление о «строительном материале» аккордов — об интервалах, их гармонических свойствах. Гармонические свойства интервалов выражаются в характере (окраске) одновременного звучания тонов, в отличие от мелодических свойств, возникающих в последовании тонов (см. отд. II, гл. 1, § 2).

Гармонические и мелодические свойства, как увидим далее, тесно связаны с ладовым значением интервалов. От гармонических свойств интервалов в значительной мере зависит характер (окраска) звучания аккордов, от ладового значения интервалов в известной мере зависит и ладовое значение аккордов.

Необходимо подчеркнуть, что при изменчивости эстетического отношения к музыкальным явлениям и, в частности, к звучанию интервалов (см. § 2) и даже при некоторой изменчивости их слухового восприятия основные гармонические свойства интервалов являются объективными свойствами (качествами), так как непосредственно зависят от ощущения, а следовательно, и от объективного источника ощущения — физической природы звучания (см. § 6).

Ниже рассматриваются гармонические и ладовые свойства интервалов, которые имеют существенное значение в ладо-гармонической системе и приобретают в гармонии то или иное выразительное значение.

Основное качественное различие гармонических интервалов заключается в их консонантности и диссонантности.

Консонансы вызывают спокойную, положительную психофизиологическую реакцию, создают впечатление согласности звуков, благозвучия. Диссонансы сами по себе вызывают повышенное раздражение слуха, отрицательную психофизиологическую реакцию, создают впечатление несогласности звуков.

В связи с этим консонансы приобретают в музыке значение основоположных, организующих, устойчивых гармонических сочетаний, которым подчиняются диссонансы как неустойчивые сочетания, требующие своего разрешения¹.

Диссонантность интервалов смягчается при сочетании диссонансов с консонансами (в аккордах).

¹ Следует иметь в виду, что потребность разрешения возникает непосредственно из ощущения (повышенного раздражения слуха), из характера звучания диссонансов, но сама система разрешения диссонансов — продукт ладового сознания, а не одного лишь красочно-звукового восприятия интервалов.

По характеру звучания консонансы делятся на две основные категории: 1) *совершенные*, или *чистые*, *консонансы* — унисон, октава, квинта и кварта; 2) *несовершенные консонансы* — большие и малые терции и сексты (обращения терций).

Основное различие между этими категориями консонансов заключается в том, что первые производят впечатление незаполненности, пустоты звучания, в то время как вторые — заполненности, насыщенности. Другое существенное различие между ними определяется тем, что каждый совершенный консонанс единичен по своей натуральной величине, не имеет вариантов, разновидностей (нет больших и малых октав, квинт и кварт). Небольшое отступление от нормальной (натуральной) величины совершенного интервала уже образует фальшивое звучание. несовершенные консонансы имеют разновидности (большая, малая терция, секста), и значительное отступление от нормальных величин не искажает качества их звучания и не вызывает ощущения фальши¹.

Таким образом, совершенные консонансы обладают особой интонационной стабильностью, в то время как несовершенные лишены ее и обладают интонационной варианностью.

Отсюда возникают особые требования к точности интонирования совершенных интервалов и всеобщность принципа настройки инструментов именно по этим интервалам. Слуховая ориентировка на совершенные интервалы, как более точные в интонационном отношении, несомненно сыграла определенную роль в развитии диатонических ладов.

Рассматривая гармонические свойства интервалов, будем ориентироваться на то, как эти свойства проявляются в ладофункциональной гармонической системе.

1. *Октава*. Исключительная особенность октавы, имеющая первостепенное значение в музыке, заключается в том, что ее звуки воспринимаются как подобные, как повторение того же тона в другом регистре. Различие тонов в октаве воспринимается лишь как различное качество их окраски. Октава не порождает определенного ощущения гармонического многозвучия и воспринимается как дублированное однозвучие. Отсюда возможность снятия октавных удвоений и наоборот — удвоения тонов в октаву без существенного изменения основной структуры аккорда (см. отд. III, гл. 2, § 3). На этом свойстве основана и возможность октавного дублирования (в

¹ Отсюда и произошло наименование консонансов — совершенные и несовершенные, — сохранившееся по настоящее время. Это наименование явно устарело и не соответствует современному пониманию.

одной или нескольких октавах) голосов полифонии и гармонии или одноголосной мелодии (например, в одноголосных смешанных хорах мужские и женские голоса дублируют мелодию в октаву, но от этого она не превращается в двухголосную).

На этом же свойстве октавы основаны так называемые составные интервалы, представляющие собой раздвижение через октаву основных интервалов: децима=октава + терция, ундецима=октава + кварта, дуодецима=октава + квинта.

Благодаря этой особенности октавы вся употребляемая в музыке скала звуков делится на октавные участки, внутри которых сосредоточены все основные ладовые соотношения тонов.

2) *Квинта* и *кварта* сходны по характеру звучания, как взаимно обратимые интервалы. Эти интервалы, как было указано, отличаются от несовершенных консонансов незаполненностью, пустотой звучания. Отсюда прозрачность звучания квинты и кварты (особенно в верхнем регистре), оттенок жесткости и даже суровости звучания (в среднем и особенно в нижнем регистре). Жесткость звучания квинты и кварты особенно выявляется при их параллельном движении.

К параллельным квинтам в голосоведении установлено особое отношение в художественной практике и теории музыки (см. отд. II, гл. 6, § 1).

Если не считать октавы как интервала, образующегося в результате повторения того же звука в другом регистре, звуки квинты и кварты находятся в ближайшем гармоническом родстве (см. § 6).

3) *Терции* и *сексты* имеют общие гармонические свойства, как взаимно обратимые интервалы. Они существенно отличаются от совершенных консонансов своей звуковой насыщенностью, сочностью, мягкостью звучания. Поэтому параллельное движение, в частности гаммообразное, обычно употребляется именно в этих интервалах.

При сочетании в одновременности совершенных консонансов с несовершенными насыщается звучание аккорда в целом (терцовое наполнение аккорда), ощущение пустоты и жесткости чистых интервалов нейтрализуется. Отсюда — общепотребительность параллельного движения секстаккордами, реже квартсекстаккордами (с параллельными квартами внутри созвучий). Терции в наибольшей степени вызывают ощущение звуковой насыщенности, обладают свойством гармонического наполнения звучания, максимально гармонически связывают тоны аккорда. Они служат основным «строительным материалом» для аккордов, придавая им характер монолитного, компактного комплекса тонов. Терции в отличие от совершенных консонансов обладают определенной

эмоциональной окраской: большая звучит как мажорная, малая — как минорная.

Сексты, при однородных с терциями гармонических свойствах, звучат более прозрачно — отсюда и большая прозрачность аккордов в широком расположении тонов.

Эти оттенки звучания аккордов в их разном расположении, не говоря уже о музыкальном контексте, приобретают многообразное выразительное значение (см. отд. II, гл. 2, § 2).

Б. ДИССОНАНСЫ

1) *Секунды и септимы* имеют общие гармонические свойства как взаимно обратимые интервалы.

Секунды обладают особым гармоническим свойством: при одновременном звучании тоны секунды как бы соприкасаются. Между ними возникает как бы препятствие, мешающее движению секунды в унисон: тоны секунды требуют расхождения в более широкий интервал. Это свойство одинаково относится к малой и к большой секунде. Примечательно, что не только малая, но и большая секунда создает впечатление непосредственного соприкосновения тонов: при ее звучании так же не возникает ощущения промежутка, который можно было бы заполнить еще одним звуком, как это ощущается, например, в терцовом интервале. Деление большой секунды на два полутона является как бы дополнительным делением ближайшего расстояния между тонами, внесением дополнительного тона, нарушающего диатонику. Отсюда возникают особые красочные и ладовые свойства хроматики.

Следует отметить значительную разницу в диссонантности большой и малой секунды: первая звучит гораздо мягче (мягкий диссонанс), вторая — гораздо резче (жесткий диссонанс).

Секунды гораздо менее определены в интонационном отношении (по сравнению с терциями); они обладают наименьшей интонационной стабильностью и могут подвергаться наибольшему интонационному варьированию при сохранении того же основного качества звучания¹.

Эти гармонические свойства секунды передаются и септимам, как обращениям секунд, с тем различием, что септимы, будучи широким интервалом, не создают впечатления рядом лежащих тонов. Все же и в септимае возникает препятствие в разрешении ее в октаву (подобно разрешению секунды в унисон), так как октавный тон находится в секундовом соседстве с разрешающимся тоном.

¹ Обращаем внимание на большое количество разновидностей секунды в натуральном звукоряде (см. § 6).

Диссонантность большой секунды и особенно малой септимы значительно смягчается при включении их в аккорды. При подобном же включении диссонантность малой секунды и большой септимы также смягчается, но в меньшей степени.

2) *Тритон*¹ обладает совершенно особым характером звучания. В изолированном виде он по характеру диссонирования существенно отличается от других диссонансов. В отличие от пусто звучащих чистой квинты и квинты, этот промежуточный между ними интервал звучит насыщенно.

Диссонантность тритона значительно смягчается при сочетании его с несовершенными (мягкими) консонансами (в аккордах, особенно в доминантсептаккорде и малом вводном септаккорде).

§ 4. Ладовые свойства интервалов

Все интервалы, обладая тем или иным характером звучания, одновременно воспринимаются как явления ладового порядка, и не только в самом музыкальном контексте, но и в изолированном виде: они оцениваются слухом применительно к определенной, исторически сформировавшейся музыкальной системе (см. § 2).

В одних случаях ладовая оценка изолированных интервалов более, в других — менее определена. В том и в другом случаях дальнейшее музыкальное развитие (музыкальный контекст) может подтвердить или изменить первоначальную ладовую оценку интервалов. В той или иной мере она всегда возникает, ибо каждое звучание, воспринимаемое как музыкальное явление, так или иначе оценивается с точки зрения определенной музыкальной системы.

В связи с этим консонансы воспринимаются как сочетания, потенциально устойчивые в ладовом отношении. Консонанс приобретает неустойчивое значение лишь в тех случаях, когда в него входит какой-либо неустойчивый тон лада. Этим консонансы существенно отличаются от диссонансов, которые всегда воспринимаются как сочетания, потенциально неустойчивые в ладовом отношении.

Изолированная октава потенциально звучит как дублированный основной тон лада. Квинта воспринимается как незаполненный остов тонического трезвучия (мажорной или минорной тоники, без определения наклона лада), кварта — как обращенный остов трезвучия с основным тоном наверху,

¹ Уменьшенная квинта и увеличенная кварта в гармоническом (но не в ладовом) отношении являются интервалами тождественными и обладают одинаковыми гармоническими свойствами. Поэтому при рассмотрении гармонических свойств данных интервалов они обозначаются общим для них термином — тритон.

а не внизу; поэтому она неустойчива в ладовом отношении и не может служить ладовой опорой в нижней части аккорда (в I_{6_4} -аккорде) (см. отд. II, гл. 2, § 3).

Большая терция потенциально оценивается как часть (основание) мажорного трезвучия (и поэтому звучит «мажорно»), малая терция воспринимается как часть минорного трезвучия (и поэтому звучит «минорно»).

Секунды и септимы воспринимаются преимущественно как сочетания устойчивого и неустойчивого тона, тритон — как сочетание двух неустоев на VII и IV ступенях лада.

Подчинение диссонансирующих, неустойчивых созвучий консонирующим, устойчивым созвучиям является общей нормой для реалистического музыкального искусства. Это не противоречит тому, что музыкальные произведения иногда завершаются диссонансирующим аккордом. В данных случаях такое завершение имеет особое художественно-смысловое значение и отнюдь не противоречит нормам здорового восприятия (например, прелюд фа мажор № 23 Шопена, «Катакомбы» из «Картинок с выставки» Мусоргского, см. пример 154).

Если интервалы в своем изолированном виде обладают не только гармоническими, но и потенциальными ладовыми свойствами, в одних случаях более, в других менее определенными, то в контексте они конкретизируются, в известной мере видоизменяются, делаются не только более определенными, но и более многообразными.

§ 5. Строение и ладовое значение аккордов¹

Ладо-гармоническая система лежит в основе не только соотношений аккордов, но прежде всего в основе их строения.

Под общим понятием созвучия подразумевается любое сочетание тонов в одновременности (в том числе и двузвучия и «неаккордовые» сочетания).

Под аккордом подразумевается именно такое созвучие, которое является представителем ладо-гармонической системы и имеет определенное строение, подчиняющееся ладовым и акустическим закономерностям². Эти закономерности сказываются прежде всего в терцовом строении аккордов.

В качестве представителя лада аккорд должен содержать не менее трех разных звуков, которые можно расположить

¹ Красочные и ладовые свойства аккордов в дальнейшем будут рассматриваться особо (см. отд. II, гл. 2).

² Понятие аккорда употребляется и в более общем смысле как прием музыкальной фактуры, заключающийся в выделении созвучий независимо от того, являются ли они аккордовыми или неаккордовыми сочетаниями (например, ряд отрывистых «аккордов», среди которых могут встречаться созвучия с неаккордовыми тонами).

по терциям. В неполных аккордах недостающий тон не звучит, но ясно подразумевается¹.

По количеству разных звуков различаются три типа аккордов:

1) трезвучия, состоящие из трех звуков, являющиеся простейшей формой аккорда;

2) септаккорд, состоящий из четырех звуков;

3) нонаккорд, состоящий из пяти звуков.

Каждый тип аккорда имеет свои разновидности.

Из больших и малых терций можно построить четыре трезвучия и семь септаккордов². Названия их определяются характерным интервалом или местоположением в ладу.

1 **Трезвучия:**

мажорное	минорное	уменьшенное	увеличенное
----------	----------	-------------	-------------

Септаккорды:

мажорный большой	доминант - септаккорд	минорный большой	малый малый	звонный	уменьшенный	увеличенный
---------------------	--------------------------	---------------------	----------------	---------	-------------	-------------

Некоторые из этих аккордов вошли во всеобщее употребление, другие встречаются значительно реже, третьи — как исключение.

Из септаккордов весьма употребителен доминант септаккорд.

Выбор этих аккордов и способы их применения обусловлены особенностями того или иного стиля.

Аккорды имеют разные обращения (в зависимости от того, какой тон аккорда находится в басу), разные мелодические положения (в зависимости от того, какой тон аккорда находится в верхнем голосе) и разное расположение (тесное, широкое или смешанное, в зависимости от интервалов между тонами аккорда).

Обращения и различные расположения аккордов сперва осознали в теории музыки как самостоятельные гармонические сочетания контрапунктирующих голосов и лишь с течением времени были осознаны как варианты аккордов, основанных на едином принципе терцового строения.

Каждый аккорд, являясь представителем ладо-гармонической системы, в зависимости от своего местоположения в

¹ Двухзвучие само по себе не является аккордом, так как в изолированном виде недостаточно определено в качестве гармонического представителя лада. Оно может восприниматься как часть аккорда, тем более если достаточно ясно подразумевается недостающий тон (чем не обладает изолированная секунда и в максимальной степени обладает квинта как гармонический остов аккорда).

² Существуют и аккорды с уменьшенной терцией.

ладу обладает определенным характером действия — ладовой функцией (см. гл. 3).

Ладо-гармоническая система исторически развивалась путем осознания строения и функции аккордов и вместе с тем путем усложнения функциональных и мелодических связей аккордов и тональностей. Во всей совокупности ладо-гармоническая система весьма сложна, и раскрытие ее — одна из важнейших задач учения о гармонии.

§ 6. Акустическая природа звучания

Как было указано (§ 3), музыкальное восприятие опирается на слуховое ощущение, которое в свою очередь зависит от объективного источника — физической природы звука. Это породило у некоторых ученых стремление выводить музыкальные явления непосредственно из физической природы звука, минуя и игнорируя область музыкального восприятия в целом. Эти попытки по своей установке совершенно ошибочны и не могли не привести к ложным теоретическим положениям¹.

Физическая природа звука так или иначе сказывается в каждом музыкальном явлении как объективное качество звучания. Это отнюдь не значит, что историческое формирование и выбор музыкальных средств, как и эстетическое отношение к ним, определяются непосредственно акустическими закономерностями. Эти закономерности приобретают музыкальное значение только через посредство комплекса восприятия музыки, которое весьма сложно и формируется постепенно в общественном сознании в неразрывной связи с художественной практикой. Следовательно, роль акустических закономерностей социально обусловлена.

Акустические закономерности, приобретающие музыкальное значение, служат лишь объективным основанием для возможностей развития той или иной музыкальной системы, многообразно преломляются в музыкальном сознании, по-разному в тех или иных стилях, в те или иные эпохи в зависимости от исторического развития музыкального искусства.

Например, диатоническая основа ладов, свойственная музыке всех народов, несомненно, опирается на акустические закономерности, приводящие в данном случае к квартово-квинтовой и терцовой координации ступеней лада. Не случайно октава содержит 7 диатонических ступеней, а не 8, 9 или 10. Квартовый и квинтовый остов лада, получивший особое значение в народной музыке разных национальностей и разных эпох,

¹ Одним из ярких примеров этого служит унтертоновая теория происхождения минора. К такого рода ложным попыткам относится и объяснение гармонии Скрябина (и некоторых других композиторов) как состоящей из верхних обертонов.

также явление не случайное, но коренится в физической природе интервалов.

В народной музыке отсутствуют лады, построенные на целотонном звукоряде, так как в них вместо квартового или квинтового остова образуются трудные для слуховой ориентировки и интонирования интервалы увеличенной кварты и увеличенной квинты, которые не могут служить интонационной опорой.

Так называемый локрийский лад (с тритоновым ладовым остовом) не мог получить практического значения в народной музыке в силу диссонантности и трудности интонирования интервала тритона.

Акустические закономерности, связанные с консонирующими интервалами, создали возможность установления именно терцовых, а не каких-либо иных аккордов и развития основанной на них ладо-гармонической системы.

Форма использования акустических закономерностей в музыке, таким образом, различна и исторически развивается.

Прежде всего надо принять во внимание, что только те акустические явления приобретают музыкальное значение, которые непосредственно или косвенно отражаются в слуховом восприятии.

Акустические закономерности, играющие роль в музыкальном восприятии, сказываются главным образом в темброкрасочной стороне звучания — в гармонических качествах интервалов и более сложных созвучий. Основные качества — консонантность и диссонантность, имеющие существенное значение в формировании гармонической системы, непосредственно зависят от слухового ощущения, а следовательно, и от физической природы звука.

Но не только в этом, а и в самом интонировании интервалов, в их мелодических свойствах (см. отд. II, гл. 1, § 2) известную роль играют акустические закономерности, благодаря которым консонансы, главным образом чистые, приобретают значение опорных интервалов в ладу.

Не случайно поэтому внимание музыкальных ученых древней Греции было направлено на изучение интервалов на монохорде. Ими было установлено, что консонансы, являющиеся основой древнегреческих ладов, образуются при колебании отрезков струны, находящихся в простейших числовых соотношениях: октава — 1 : 2, квинта — 2 : 3, кварта — 3 : 4. Этим объясняется особое организующее значение этих интервалов в ладах и принцип настройки инструментов по ним. Следующие порядковые числовые соотношения образуют большую (4 : 5) и малую (5 : 6) терции, а более сложные — большие, а затем и малые секунды.

Впоследствии (в XVII в.) было обнаружено, что при извлечении одного звука, кроме колебания всей струны, образуется колебание отдельных ее участков, находящихся в тех же числовых соотношениях.

Таким образом, каждый музыкальный звук, воспринимаемый как единичный, на самом деле состоит из комплекса тонов, лежащих выше данного звука и расположенных в опре-

деленном порядке все уменьшающихся интервалов. Этот ряд звуков носит название натурального звукоряда.

Все составляющие его звуки называются натуральными звуками, а образующие надстройку над основным тоном — обертонами (а также натуральными призвучками или частичными тонами)¹.

Тон *C* большой октавы образует следующий натуральный звукоряд (2).

Обертоны поглощаются звучанием основного тона, тембр которого зависит от их количества, силы и расположения. Звучание нижних обертонов, образующих консонансы, явно преобладает над звучанием более высоких обертонов, расположенных по секундным интервалам.

Присутствие нижних обертонов можно легко обнаружить в опытах на фортепиано.

1. Если беззвучно нажать *C* большой октавы (освобождая струну поднятием демпфера) и громко сыграть хроматическую гамму от *c* малой октавы на две или три октавы вверх, то из всех звуков выделится звучание до-мажорного аккорда, тоны которого составляют нижний участок натурального звукоряда. Весь аккорд будет звучать на одной струне нижнего *C*, которая, резонируя на родственные ей верхние тоны, делится на отдельные участки и образует ряд сложных колебаний.

2. Если беззвучно нажать клавишу одного из нижних обертонов того же ряда (например, *e* или *g* первой октавы) и ударить основным тоном (*C* большой октавы), то звук *C* сменится звуком *e* или *g*.

3. Если ударить нижнее *C* и долго его держать, то во время затухания звука в его тембре можно расслышать в отдельности каждый нижний обертон, входящий в мажорное трезвучие.

Нетрудно заметить зависимость гармонических качеств интервалов от положения этих интервалов в натуральном звукоряде.

Совершенные консонансы образуются нижними, наиболее сильно звучащими обертонами, доминирующими в натуральном звукоряде: эти консонансы не имеют разновидностей (§ 3) и в связи с этим отличаются интонационной стабильностью; они не имеют разновидностей и в натуральном звукоряде.

¹ Не следует смешивать акустический натуральный звукоряд с натуральными ладами.

Несовершенные консонансы образуются в натуральном звукоряде при участии менее сильного, терцового обертона.

В натуральном звукоряде имеются разновидности этих консонансов (большие и малые терции), и с этим связана их интонационная вариантность (§ 3).

Секунды же образуются еще более слабыми обертонами и имеют много разновидностей в натуральном звукоряде. С этим связана их наибольшая интонационная вариантность.

Нижние обертоны, наиболее сильные (улавливаемые невооруженным ухом), имеют особое конструктивное гармоническое значение: они образуют все консонирующие интервалы, которые входят в состав мажорного и минорного трезвучия, и сами непосредственно образуют мажорное трезвучие¹.

Верхние обертоны не влияют на гармоническую структуру и остаются лишь в своем тембро-окрашивающем значении (окрашивающие обертоны).

Расположение тонов аккорда по первым шести натуральным звукам создает наиболее уравновешенное в тембровом отношении звучание, так как соответствует физической природе звука. Подобный принцип расположения тонов от более широких интервалов к более тесным имеет большое значение в инструментальной, особенно в оркестровой музыке (пример 3, а)².

Это не означает, что в музыке применяется только уравновешенное звучание. Отступление от нормального, уравновешенного расположения тонов создает самые разнообразные красочные оттенки звучания аккордов, находящие свое применение в музыке.

Отбрасывая в нижнем участке натурального звукоряда октавные обертоны как дублировку тех же звуков, получим некоторый минимум тонов — мажорное трезвучие в «чистом» виде. Такое выделенное из данного гармонического комплекса созвучие, не содержащее удвоений, мы будем называть аккордовым ядром. В данном случае мы получаем аккордовое ядро, лежащее в основе шеститонового созвучия (пример 3, б).

Кроме выделения аккордового ядра, возможен другой вид трезвучия, который получается путем присоединения к аккордовому ядру основного тона в басу. Таким путем образуется четырехтоновое трезвучие (пример 3, в).

¹ Прибавление 7-го обертона образует уже септаккорд. Но этот обертон в натуральном строе значительно ниже (на $\frac{1}{3}$ полутона, 33 цента) септими доминантсептаккорда в темперированном строе. 8-й обертон лишь дублирует 1-й, 2-й и 4-й натуральные звуки и ничего нового в конструктивном отношении не вносит. На нижних консонирующих обертонах (2-м, 3-м, 4-м, 5-м, 6-м, 8-м) основаны флажолеты, извлекаемые на струнных и других инструментах.

² См.: Н. А. Римский-Корсаков. Основы оркестровки, т. I, 1913, стр. 81.

Основной тон в качестве родоначального тона по отношению ко всей обертоновой надстройке служит как бы фундаментом, на который опирается аккордовое ядро.



В последнем случае сталкиваемся с двупланностью строения аккорда, которая имеет большое значение в гармонической системе: басовый тон в качестве фундаментальной опоры аккорда и аккордовое ядро в качестве надстройки над басом приобретают некоторую долю самостоятельности и обладают своими специфическими ладовыми свойствами.

Таким образом, двупланность аккорда, с одной стороны, соответствует акустической природе звучания, а с другой — ладовой природе гармонии (см. гл. 2).

Четырехголосное сложение является основной структурой аккордов¹. Оно исторически возникло в самой художественной практике и, в частности, в хоровом пении, соответствуя природе человеческих голосов.

Принимая во внимание конструктивную роль нижних консонирующих обертонов, можно сказать, что звуки консонансов находятся в непосредственном гармоническом родстве.

В акустическом отношении ближайшее родство образуют звуки, отстоящие на октаву (октавные звуки). Но октава, как было указано (§ 3), воспринимается как простое дублирование того же звука.

Первым и наиболее сильным обертоном, не дублирующим основной тон и в то же время наиболее тесно с ним связанным, является квинтовый обертон. Поэтому в музыкальном отношении ближайшее гармоническое родство образуется между тонами интервала квинты (и ее обращения — кварты).

Квинтовый обертон по отношению к основному тону оказывается при этом в положении производного, подчиненного, зависимого тона. Это весьма важное обстоятельство в самых разнообразных его проявлениях имеет большое значение в ладо-гармонической системе.

В этой системе квинтовое соотношение тонов приобрело особое значение. Так, например, для характеристики функции

¹ С точки зрения основной конструкции аккорда усложнение его путем октавных удвоений тонов можно рассматривать как колористическое наслаивание (см. отд. III, гл. 2, § 3).

аккорда решающее значение имеет его квинтовый о ст о в, в основе функциональных связей аккордов лежит прежде всего их квинтовое соотношение.

Таким образом, ближайшее акустическое родство тонов в интервалах квинты и кварты многообразно преломляется в музыкальном восприятии.

Происхождение аккордов, и в первую очередь мажорного и минорного трезвучий, коренится в развитии музыкальной системы, которое под влиянием многоголосия шло путем осознания ладового значения созвучий, их строения и взаимосвязей. При этом ладовая оценка созвучий ориентировалась на гармонические качества интервалов, непосредственно зависящие от физической природы звучания. Естественно, что «строительным материалом» для аккордов, и в первую очередь для тонических трезвучий, должны были послужить сочетания тонов, находящихся в гармоническом родстве, так как именно эти сочетания порождают гармоническое ощущение. Естественно, что этим материалом послужили консонансы, как созвучия, основанные на простейших соотношениях колебаний и входящие в нижний участок натурального звукоряда, причем терцовые сочетания тонов, отличающиеся насыщенностью звучания, приобрели особое значение в аккордовом объединении тонов. Таким образом, в исторически установившемся принципе терцового строения аккордов, в оценке их консонирования и диссонирования, в том, что именно по этому пути развивалась ладо-гармоническая система, определенную роль сыграли акустические закономерности.

Мажорное и минорное трезвучия имеют одинаковое основополагающее значение в ладо-гармонической системе. Они исторически возникли в связи с осознанием лада как ладо-гармонической системы и соответствуют всем требованиям, предъявляемым к гармонической тонике (гармоническому ладовому центру). Эти трезвучия устойчивы в ладовом отношении, охватывают квинтовый о ст о в лада (I—V ступени) и промежуточный терцовый тон (III ступень лада). Таким образом, мажорное и минорное трезвучия в качестве ладовых тоник совершенно равноценны.

Равноценны они и в консонантном отношении, так как в равной мере основаны на гармоническом родстве тонов и слагаются из тех же консонирующих интервалов — большой и малой терции, расположенных лишь в обратном порядке. Это является вполне достаточным акустическим основанием для того, чтобы минорное трезвучие наравне с мажорным могло служить в качестве консонирующей тоники лада. Но вместе с тем в минорном трезвучии имеется некоторое противоречие, отсутствующее в мажорном трезвучии: в тембре каждого звука, достаточно богатого обертонами, все-таки кроется не минорное, а мажорное трезвучие. Это обстоятель-

ство при некоторых условиях оказывает существенное влияние на восприятие характера звучания минорного трезвучия.

Терцовый обертон настолько поглощается звучанием основного тона, что данное противоречие не ощущается при отдельном звучании минорного трезвучия. Но при близком сопоставлении его с мажором в нашем сознании возникает непосредственное сравнение с ним. При этом условии мы воспринимаем окраску звучания минорного трезвучия применительно к окраске звучания мажорного трезвучия как понижение терцового тона. Последование трезвучий мажор — минор создает впечатление потемнения окраски звучания, обратное последование минор — мажор создает впечатление просветления. Такая смена звуковой «светотени» нашла весьма многообразное применение в музыкальной литературе в качестве особого выразительного эффекта.

При всей ладовой и консонантной самостоятельности минорного трезвучия сказывается известная зависимость его от мажорного трезвучия, особенно в автентических кадансовых оборотах: подмена минора мажором создает впечатление успокоения и завершения, обратная же подмена производит впечатление полной неожиданности и создает толчок к дальнейшему развитию (4).



Первый прием — старинного происхождения и весьма характерен, например, для Баха (5).



Второй прием, напротив, в противоположность этому, никогда не применяется в качестве завершающего каданса и встречается лишь в особых случаях (например, в операх Верди) в качестве особого драматического эффекта, связанного с новым, иногда неожиданным поворотом музыкального действия (6).

6 [Allegro giusto] Верди „Аида“, действие II

Хор

Некоторое преобладание мажора над минором сказывается и в более сложных взаимоотношениях внутри ладо-гармонической системы, например в объединении одноименных ладов.

Акустическую природу звучания отнюдь нельзя отрывать от комплекса восприятия музыки, из законов акустики прямолинейно нельзя выводить музыкальные закономерности. Физическая природа звука сама по себе не определяет путей развития музыкального искусства, исторического формирования музыкальных средств и эстетического к ним отношения. С другой стороны, акустическая природа звука как объективный источник ощущения отнюдь не безразлична для законов музыки. Она служит, как было указано, объективным основанием для тех или иных возможностей исторического развития музыкальных средств, весьма многообразно проявляясь в явлениях музыкального порядка.

Не следует переоценивать значение акустических закономерностей в музыке, так как это ведет к механистической трактовке музыкальных явлений. Но не следует и игнорировать эти закономерности, так как это привело бы к субъективизму.

Правильное понимание роли акустических закономерностей в музыке имеет большое значение для музыкальной науки; оно вскрывает объективную природу общезначимых музыкальных норм. При правильном понимании того, что акустические закономерности имеют лишь опосредствованное значение в музыке, возникает необходимость искать объяснение музыкальных явлений во всем комплексе музыкального восприятия и, в связи с этим, необходимость исторического подхода к музыкальным явлениям.

§ 1. Основные понятия

Приступая к рассмотрению мажоро-минорной ладо-функциональной гармонической системы, необходимо выяснить и уточнить ряд основных понятий и особо остановиться на проблеме лада.

Музыкальная система проявляется прежде всего в том, что музыка в интонационном отношении опирается на определенную систему высотных соотношений звуков, которую можно представить в виде звукоряда¹.

В народной музыке встречаются разнообразные звукоряды, в своей основе диатонические. Развитие гармонии в профессиональной музыке привело к выделению обычного мажорного (ионийского) и минорного (полного) звукоряда, на основе которых исторически и выросла функциональная система гармонии.

Однако понятие звукоряда еще не выражает интонационной сущности музыкальной системы: всякий звукоряд представляет собой не только систему звуков, расположенных по высоте, но и особую организацию этих звуков, то есть систему их зависимостей. Эта система выражается прежде всего в особой роли основного тона, как главной опоры звукоряда, которому так или иначе подчиняются все остальные тоны. В этом взаимоотношении тоны звукоряда дифференцируются, обладают своими индивидуальными свойствами, качественно отличаются друг от друга. Система организации звуков выражается понятием лада. Вне качественного различия тонов и вне системы их организации звукоряд не может служить интонационной основой музыки: звукоряд является абстрагированным понятием, в котором констатируются лишь звуковой состав лада и звуковысотные соотношения входящих в него тонов (как звукоряд данного лада).

Итак, лад представляет собой логически дифференцированную систему взаимоотношений тонов, определяемую главенством основного опорного тона и зависимостью от него всех остальных тонов.

Ладовые системы не являются плодом умозрительного построения, они рождаются и развиваются в художественной практике, вытекают из живых, выразительных интонаций об-

¹ Звукоряд часто называется также гаммой. Однако следует различать эти понятия, оставляя за последним значение мелодического движения по звукоряду (как пассаж).

ественного музыкального языка и только при этом условии могут служить основой реалистического музыкального искусства.

Тональность лада определяется абсолютной высотой его основного тона (например, тональность С, до мажор).

Под наклоном лада подразумевается его эмоциональная окраска — мажорная или минорная, зависящая в первую очередь от относительного положения в ладу его терцового тона, образующего интервал большой или малой терции с основным тоном лада.

Таким образом, С-dur и с-moll являются ладами той же тональности, но разного наклона. Полностью характеристика лада и тональности выражается понятием ладо-тональности. Но это название не общепотребительно и обычно подменяется сокращенным названием тональности; обычно говорят «тональность С-dur», по существу же здесь тональность С, лад по наклону мажорный, следовательно, С-dur — ладо-тональность.

В теории музыки часто понятие тональности (точнее, ладо-тональности) заменяется понятием строя. Следует коренным образом различать эти понятия, подразумевая под строем лишь настройку звукоряда, которая может быть натуральной, пифагорейской или темперированной.

Ранее уже было выяснено (см. гл. 1, § 2), что ладо-гармоническую систему в полном объеме надо понимать не только как систему мелодических соотношений тонов звукоряда, но значительно шире — как систему взаимоотношений аккордов во всем их многообразии, и еще шире — как систему взаимоотношений ладов и тональностей. Но прежде всего необходимо вскрыть закономерности мелодических взаимоотношений отдельных тонов лада. Эти взаимоотношения в ладо-гармонической системе не остались такими, какими были в одноголосии, до развития гармонии. Они приняли новые формы в связи с осознанием гармонии, в связи с тем, например, что вместо одного основного тона ладовым центром стало мажорное или минорное тоническое трезвучие. С другой стороны, от мелодических взаимоотношений тонов в значительной мере зависят ладовые свойства аккордов.

Мажорный и минорный лады не являются отдельными, независимыми друг от друга системами, но входят в параллельном и одноименном соотношениях в единую общую ладо-гармоническую систему как ее разветвления.

Основные принципы этой системы, как будет видно далее, нашли свое отражение в мажорном и минорном ладах, приводя их к сближению и взаимопроникновению.

Так называемая мажоро-минорная система, лежащая в основе профессионально-композиторской музыки последних сто-

летий, выросла из натуральных ладов народной музыки и наряду с закономерностями, сформировавшимися в связи с развитием гармонии, включает в себя и закономерности чисто мелодического порядка.

§ 2. Лады народной музыки

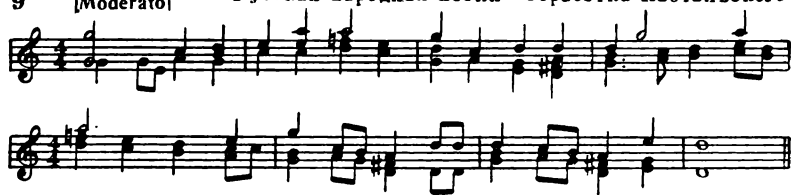
Проблема ладов народной музыки весьма сложна, и мы затронем ее лишь в общих чертах, поскольку в мажоро-минорной ладо-гармонической системе так или иначе отражаются некоторые черты народных ладов (особенно в натурально-ладовой гармонии).

Лады народной музыки весьма многообразны. При ограничении диатоникой лады бывают очень сложными в смысле тоновых взаимоотношений, возникающих в живом интонировании народной песни. Но при всем многообразии, связанном с национальными особенностями народного творчества, лады музыки разных народов имеют некоторые общие основные черты.

Народные лады, как правило, основаны на диатонике. В народной музыке отсутствуют хроматические интонационные ходы. Такого рода хроматизм — результат исторического развития гармонии. Правда, в народной музыке нередко встречается настолько ощутительное повышение и понижение данной ступени, что это приобретает значение хроматического изменения ступени. Такое интонационное варьирование ступени часто вытекает из объединения разных тетракордов в одном участке лада, но все же не образует хроматизма, подобно тому, который весьма свойствен ладо-гармонической системе (7, 8). Тем более нельзя говорить о хроматизме в тех случаях, когда альтерационное изменение ступени образуется в разных октавах (9).

7 Moderato Русская народная песня

8 Vivo Украинская народная песня



В ладах народной музыки встречаются интервалы увеличенной секунды (в некоторых армянских, азербайджанских, таджикских, венгерских, румынских и других песнях), но это, по существу, лишь альтерационное преобразование диатоники, которое не вносит хроматического дробления ступеней и не противоречит самому принципу диатонической основы ладов (10).



При всем многообразии ладовых структур входящие в их состав звуки всегда подразделяются на опорные и неопорные. В этом заключается основной принцип внутреннего членения лада, без которого лад как таковой не может существовать. Эта дифференциация тонов в одних случаях выражается очень определенно, в других случаях менее определенно, но всегда присутствует.

Среди ладов с небольшим диапазоном встречаются лады с одним опорным тоном. С расширением диапазона возникает необходимость и во втором опорном тоне на расстоянии терции, кварты или квинты от первого опорного тона. Такая двойная ладовая опора образует устойчивый остов лада, которому интонационно так или иначе подчиняются остальные неустойчивые тоны лада. При октавном диапазоне (или превышающем октаву) образуется и третий опорный тон, обычно на расстоянии октавы от нижнего опорного тона. При таком расширении диапазона обычно устанавливается квартовая и квинтовая интервалика между опорными тонами лада. Однако в таком ладовом остове всегда один опорный тон преобладает над другим. В качестве основного тона лада он и определяет его тональность. В процессе развития мелодии основной опорный тон может уступить свое главенство другому опорному тону или же ладовая опора может сместиться

на другую ступень лада, превращающуюся таким образом из неустоя в устой. Достаточно определенное смещение приводит к образованию так называемых переменных ладов. В переменности ладов народной музыки заложена переменность функций аккордов (см. гл. 4) и модуляционность, свойственные профессионально-композиторской музыке. Это иллюстрирует следующий образец русской народной песни, в котором явно ощущается смещение ладовой опоры, мелодическая модуляционность (пример 11). При различных способах гармонизации это смещение дает повод к перемене функций аккордов и к модуляциям (11, 12, 13).

11 Moderato „Уродилась я“ Русская народная песня

G-dur a-moll e-moll

Detailed description: This musical score is for a Russian folk song. It consists of two staves. The top staff is the melody, and the bottom staff is the accompaniment. The key signature is G major (one sharp). The time signature is common time (C). The tempo is marked 'Moderato'. The score shows a modulation from G major to a minor (indicated by 'a-moll') and then to e minor (indicated by 'e-moll'). The melody starts in G major, moves to a minor, and then to e minor. The accompaniment follows the same harmonic path.

12 G-dur a-moll e-moll

Detailed description: This musical score is a piano accompaniment for the same melody as in example 11. It consists of two staves. The key signature is G major (one sharp). The time signature is common time (C). The tempo is marked 'Moderato'. The score shows a modulation from G major to a minor (indicated by 'a-moll') and then to e minor (indicated by 'e-moll'). The melody is on the top staff, and the piano accompaniment is on the bottom staff. The accompaniment uses chords and arpeggios to support the melody's harmonic changes.

Для русской народной песни наиболее характерен переменный лад со смещением тоники на интервал терции из мажора в параллельный минор (см. начало и конец в примере 13). Встречаются и обратные смещения (из минора в параллельный мажор, обычно с возвращением в минор), секундные смещения (из минора на большую секунду вниз или из мажора на большую секунду вверх), а также смещения на кварту.

13 G - dur a - moll e - moll

Из всего многообразия народных ладов выделим такие, которые так или иначе связаны с мажоро-минорной системой, из которых, в сущности, эта система и выросла, то есть так называемые натуральные лады в их полном семиступенном виде.

§ 3. Натуральные лады

Натуральными ладами называются различные в структурном отношении лады, построенные на чистой диатонике без каких бы то ни было альтерационных изменений ступеней¹. Натуральные лады с квинтовым остовом в нижнем участке (С—G) называются автентическими, с квартовым остовом (С—F) — плагальными.

Развитие ладо-функциональной гармонии, основывающейся на терцовой структуре аккордов, неминуемо должно было опираться на автентические лады. Именно эти натуральные автентические лады, не потерявшие своего значения в современной мажоро-минорной системе, и рассматриваются ниже.

Если исходить из определенного звукоряда, то перемена основного опорного тона образует шесть натуральных автентических ладов (14). В этом ряде ладов обнаруживается общность тонов всех натуральных ладов, а в связи с этим и общность всех аккордов в этих ладах. На этой общности и основываются переменные функции аккордов, образующие натурально-ладовые обороты (см. гл. 5, § 2, 3, 4).

¹ В старинной теории музыки натуральные лады назывались также церковными ладами, так как на них основывалась церковная полифония. Однако они не являлись порождением этой полифонии, а проникли в нее из народной музыки.

Если исходить из одного и того же основного тона и расположить лады в порядке уменьшения и увеличения количества ключевых знаков (от 1 диеза до 4 бемолей), обнаружится определенная система (15).

14

Ионийский

Дорийский

Фригийский

Лидийский

Миксолидийский

Эолийский

15

лидийский

ионийский

миксолидийский

дорийский

эолийский

фригийский

Мажорные

Минорные

Здесь образуются две группы ладов — мажорных и минорных.

В каждой группе имеются: центральный лад и крайние лады, которые назовем условно побочными, применительно к «мажоро-минорной» системе. Побочные лады от центрального отличаются только одним ключевым знаком.

Построение всех ладов от одного основного тона показывает возможность объединения их в одной тональности.

Соотношение центральных и побочных ладов становится еще более ясным при сопоставлении групп в параллельных тональностях (16).

16

Мажорные:

лидийский

ионийский

миксолидийский

Параллельные минорные:

дорийский

эолийский

фригийский

Центральное место занимают лады ионийский и эолийский, являющиеся параллельными при одинаковом количестве знаков. Такими же параллельными ладами являются: лидийский и дорийский; миксолидийский и фригийский.

Отличительные признаки в этих параллельных ладах одинаковы (*fa-диез* и *si-бемоль*) и захватывают в этой системе поочередно все неустойчивые тоны (17).



Эти отличительные признаки являются одновременно и модуляционными признаками ближайших родственных тональностей (G, e, F, d). Это не случайно. В ладо-гармонической системе побочным ладам свойственна определенная модуляционная тенденция: лидийский и дорийский лады направлены в тональности с разницей на один знак в сторону диэзов (G, e), миксолидийский и фригийский направлены в тональности с разницей на один знак в сторону бемолей (F, d).

Из соотношений побочных ладов с центральными образовалась ладо-гармоническая система модуляций (тональных связей).

Таким образом, «мажоро-минорная» система, основанная на центральных ладах, отнюдь не оторвана от побочных натуральных ладов и не может им противопоставляться как совершенно иная система, основанная якобы на ином принципе. Она является органическим продолжением развития натуральных ладов в музыке, опирающейся на функциональную гармонию. Это развитие пошло по определенному пути подчинения побочных ладов центральным ладам. Остальные натуральные лады не исчезли бесследно, но включились в мажоро-минорную систему в виде модуляционных оборотов (с внесением альтераций) или натурально-ладовых оборотов (без внесения альтераций).

Специфика натуральных ладов выступает в мажоро-минорной системе при соответствующих этим ладам мелодических оборотах или при своеобразном звучании гармонии, непосредственно основанной на этих ладах. Эту гармонию мы называем натурально-ладовой.

Для классического стиля западноевропейской музыки характерно такое подчинение натуральных ладов обычному мажору и минору, при котором утрачивается специфика нату-

рально-ладовой гармонии. Такое же главенство мажора и минора наблюдается в русской музыке доглинкинской эпохи.

У русских композиторов второй половины XIX века, в Западной Европе у славянских композиторов (Шопена, Дворжака и других), а также у Грига, непосредственно опирающихся в своем творчестве на народную музыку, натурально-ладовая гармония выступает более или менее явно в своем специфическом виде. В некоторых случаях она создает весьма своеобразный колорит в связи с национальными интонационными особенностями музыкального материала.

Но и в этих стилях логической основой гармонии служит мажоро-минорная система с характерным для нее главенством центральных ладов. Поскольку мировое классическое музыкальное наследие имеет важнейшее значение в художественном воспитании музыканта-профессионала, и в частности в развитии композиционной техники, учение о гармонии должно исходить из этой мажоро-минорной системы. Практическое освоение натурально-ладовой гармонии целесообразно на более поздних этапах прохождения курса, при условии понимания закономерностей функциональной гармонии, непосредственно основанной на мажоро-минорной системе.

В связи с этим в первую очередь необходимо вскрыть структуру центрального ионийского мажора и полного минора, являющихся ладовой основой мажоро-минорной гармонической системы.

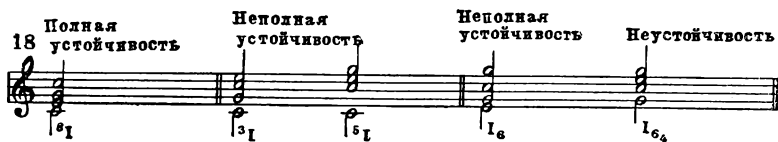
§ 4. Мажорный лад

В натуральных ладах одноголосных песен терцовый тон лада (III ступень) часто принимает участие в мелодической «обрисовке» тонического трезвучия. В народном многоголосии этот тон не приобретает значения ладовой опоры в том смысле, в каком он является опорным в профессиональной «гармонической» музыке. В народных песнях терцовый тон лада иногда служит побочной ладовой опорой. Он приобретает определенное устойчивое значение лишь в связи с развитием ладо-гармонической системы и, в частности, терцовой структуры аккордов. В этом заключается первый и решительный шаг в развитии этой системы на основе народных натуральных ладов.

В мажорном (ионийском) ладу таким путем образовались три опорных тона (I, III, V), входящих в тоническое мажорное трезвучие и создающих впечатление покоя, и четыре неустойчивых тона, вызывающих потребность в движении, требующих своего разрешения (см. пример 19).

Опорные тоны лада неодинаковы по своей устойчивости.

Полной устойчивостью обладает лишь основной тон лада — тоника. Остальные опорные тоны устойчивы, поскольку они входят в тоническое трезвучие, но в то же время подчиняются основному тону, как главному центру лада. Это сказывается в мелодических положениях тонического трезвучия и особенно в его обращениях (18).



Качественное различие устоев и главенство основного тона ясно воспринимаются при устремленном к ним мелодическом движении (см. пример 43).

Таким образом, терцовый и квинтовый тон лада имеют двойственное значение: находясь в известной зависимости от основного тона, они в то же время, как составной элемент тонического трезвучия, служат опорными тонами по отношению к неустойчивым тонам.

Этим неустойчивым тонам также свойственна двойная зависимость. Они подчинены основному тону, устремлены в тонику, имеют тенденцию движения к тонике, и в то же время возникает их естественная секундово-мелодическая связь с соседними устоями. Эта связь называется ладовым сопряжением тонов. В народной музыке она проявляется в опевании основных и побочных опорных тонов лада. В мажоро-минорной системе эта связь дает возможность плавного секундного разрешения неустойчивых аккордов в тоническое трезвучие. Одновременное сочетание неустоев составляет септаккорд, построенный на VII ступени лада (вводный септаккорд). Секундовая связь четырех неустоев с тремя устоями образует следующую систему взаимоотношений тонов (19).



Мелодическое ладовое сопряжение тонов выражается и как тяготение, то есть как направленность, тенденция разрешения неустоя в устой.

Ладовое тяготение тонов проявляется: 1) в связи неустоев VII и II ступеней с основным тоном (20, а); 2) в связи IV ступени с терцовым устоем, усиливающейся благодаря

интервалу малой секунды (20, б); 3) в связи VI ступени с квинтовым устоем, у которой нет секундовой связи с основным опорным тоном (20, в).



В остальных случаях секундовой связи неустоя с устоем (*re—mi*, *fa—sol*) мы не можем говорить о столь же явно выраженном тяготении, но связь эта все же существует. Она более определенно выявляется при инерции секундового движения и приобретает значение в разрешении аккордов (21).



Следует отметить, что полутоновая связь неустоя с устоем значительно сильнее, чем связь на расстоянии большой секунды.

Особая острота тяготения присуща вводному тону (*si—do*). Обусловлена она полутоновым расстоянием от устоя, особой устойчивостью основного тона и односторонностью секундовой связи. Вследствие этого вводный тон обладает, как увидим далее, особыми свойствами и занимает особое место в ладу. Интервал уменьшенной квинты (*si—fa*) приобретает особую напряженность вследствие обо-стренного тяготения составляющих ее неустоев (22).



Сопряжение неустоя с устоем существует во всех секундовых соотношениях тонов лада (см. пример 19), кроме соотношения VI и VII ступеней. Эта известного рода разобщенность тонов, направленность их тяготений в противоположные стороны имеет большое значение в ладо-гармонической системе, в частности — в мелодических связях и разрешении аккордов.

Поскольку секунда является интервалом, дающим возможность связывать тоны плавным движением (см. отд. II, гл. 1, § 2), секундовые связи тонов мы называем мелодическими связями (в узком смысле слова), выявляющиеся в них тяготения — мелодическими тяготениями, а систему этих связей — мелодической ладовой системой, в отличие от возникающих на этой основе и

тесно связанных с ней функциональных соотношений аккордов, образующих ладо-гармоническую систему в целом.

§ 5. Минорный лад

Минорный лад имеет свои особенности и по структуре сложнее мажорного лада. Полная аналогия с мажором образует систему натурального минора (23).



В этом ладу на V ступени образуется минорное трезвучие, вместо обычного (мажорного) доминантсептаккорда — малый минорный септаккорд. Эти аккорды лишены той функциональной напряженности, которая присуща доминантовым аккордам мажора. Повышение VII ступени лада обостряет ее тяготение в тонику, образуя такой же вводный тон, как и в мажоре, и дает возможность построить на V ступени мажорное трезвучие и доминантсептаккорд — те же доминантные аккорды, что и в мажорном ладу. Таким путем образовался гармонический минор, несколько приблизившийся по своей структуре к мажорному ладу (24).



Этот лад и является основным минорным ладом в мажорно-минорной системе.

В гармоническом миноре между VI и VII степенями лада образуется интервал увеличенной секунды, вследствие чего при мелодической связи этих ступеней нарушается плавность секундового (гаммообразного) движения. В связях аккордов при этом образуется как бы мелодический разрыв, так как ход на увеличенную секунду не обладает свойством большой и малой секунды тесно связывать отдельные тоны аккордов и в то же время не воспринимается как терцовый ход (см. отд. II, гл. 1, § 2). Это привело к необходимости сглаживания мелодического разрыва путем повышения VI ступени. Таким образом, в минорный лад вводится хроматическое изменение ступени, не принадлежащее системе секундовых связей неустоев с устоями. Включение этой альтерированной VI ступени обуславливается именно секундовой, иначе говоря, мелодической связью ее с вводным тоном.

Поэтому VI повышенная ступень и называется мелодической ступенью, минорная же гамма со сглаженным верхним тетра хордом называется мелодической минорной гаммой, а аккорды с этой ступенью — аккордами мелодического минора или просто мелодическими аккордами. Эти аккорды не входят в основную структуру минорного лада, а поэтому и не занимают в нем равноправного места наряду с другими аккордами.

Мелодический минор больше, чем гармонический, приближается по своей структуре к мажорному ладу, заимствуя от него не только вводной тон, но и весь верхний тетра хорд; различие остается только в мажорной и минорной терции лада (III ступени).

Натуральная VII ступень лада применяется обычно при нисходящем движении, преимущественно при плавном переходе в VI ступень и вообще в тех случаях, когда она теряет значение вводного тона. При этом сохраняется структура натурального минора¹.

Объединение всех трех разновидностей минора (гармонического, натурального и мелодического) образует полный минорный лад, состоящий из девяти тонов.

Связи и направленность тонов полного минорного лада показаны в следующем примере (25).



Особенности полного минора: 1) образование вводного тона путем повышения VII ступени; 2) наличие натуральной VII ступени, направленной вниз; 3) включение VI мелодической ступени при условии мелодической связи ее с вводным тоном, но не на равном основании с остальными тонами лада; 4) сочетание нижнего минорного тетра хорда с верхним мажорным в мелодическом миноре.

Музыка, основанная на мажоро-минорной системе, по мере надобности пользуется оборотами всех трех разновидностей минора, но в основе полного минора лежит гармонический минор, и на этой основе строится вся система функциональных соотношений аккордов.

§ 6. Квинтовая связь T и D

В ладо-функциональной гармонической системе помимо секундовой связи особое значение имеет квартово-квинтовая связь тонов. Прежде всего это проявляется в соотноше-

¹ В самостоятельном виде натуральный (эолийский) минор характерен для натурально-ладовой гармонии.

нии тонов ладового остова, в котором верхний квинтовый тон в качестве устоя, составного элемента тонического трезвучия, в то же время обладает тенденцией движения в основной тон.

Такого рода тенденцию движения в ладо-гармонической системе, в отличие от секундowych связей тонов, мы называем гармоническим тяготением¹, так как она возникает между находящимися в ближайшем гармоническом родстве тонами (см. отд. I, гл. 1, § 5). На этом квинтовом взаимоотношении тонов возникают основные гармонические функции аккордов.

На тяготении квинтового тона в тонику лада основывается доминантная функция аккордов, построенных на этом тоне. В соответствии с секундowym и квинтовым тяготением получается полное разрешение доминантсептаккорда, образующее автентический каданс (26, а).

Таким образом, квинтовый тон имеет двойственное и при этом противоположное ладовое значение. В верхних и особенно в средних голосах тонического трезвучия он служит опорным тоном и не нарушает устойчивости тоники. В басу же квинтовый тон лада приобретает иное, доминантное значение и определенно тяготеет в основной тон. Это значение он приобретает и в басу тонического аккорда (I₆-аккорде): в этом случае квинтовый тон вовсе теряет значение устоя и вступает в функциональный конфликт с комплексом верхних голосов (см. гл. 3, § 5).

Доминантная неустойчивость квинтового тона лада сказывается не только в басу, но отчасти и в верхнем голосе: при разрешении доминантсептаккорда этот тон в качестве устоя может оставаться на месте, но в то же время имеет некоторую тенденцию разрешиться скачком в основной тон (26, б). Тоническое трезвучие наименее устойчиво в мелодическом положении квинты, которая и в этом случае направлена в основной тон (26, в).



Движение доминанты в тонику (автентический функциональный оборот), соответствующее ее ладовой направлен-

¹ Это название условно в том смысле, что характеризует лишь одну сторону данного явления — основу функциональных соотношений аккордов. Но не следует упускать из виду, что квартово-квинтовая зависимость тонов выявляется и в мелодических ходах. Эта зависимость свойственна и ладам народной музыки. В этих ладах второй тон ладового остова хотя и приобретает значение интонационной опоры, подчиняющей мелодически связанные с нею неустойчивые тоны лада, в то же время сам подчиняется в большей или меньшей степени основному тону лада.

ности, является само по себе активным ходом и в интонационном отношении приобретает утвердительный характер. Обратное же движение, автентический половинный каданс, приобретает вопросительный характер. Это интонационное значение ходов D—T и T—D сказывается не только в непосредственной связи D и T (в самих кадансах или функциональных оборотах), но и в соотношении их на расстоянии — в самой направленности гармонического движения к D или к T¹.

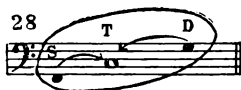
Зависимость D от T отражается и на других квинтовых соотношениях тонов лада, которые оказываются в подобном же положении D и T (27).



На этом основаны переменные функции аккордов (см. гл. 4, § 4).

§ 7. Квинтовая связь T и S

Квинтовое соотношение, подобное D—T, образуется и между тоникой и субдоминантой. Таким образом, опорный центр лада имеет два тона, находящихся по отношению к нему в ближайшем гармоническом родстве, — D и S. Образуется основная функциональная группа ступеней (28).



Взаимоотношение ступеней этой группы служит основой функциональных соотношений аккордов.

Таким образом, IV ступень лада имеет двойственное ладовое значение:

1) в качестве неустоя, тяготеющего в соседний (устой (в III ступень лада). Это мелодическое тяготение характерно

¹ В небольших построениях, так называемых периодах (см. отд. II, гл. 4, § 3), это обычно выражается в движении от начала к срединной каденции T→D и от срединной к заключительной каденции D→T. Это вопросо-ответное строение (T—D, D—T) характерно для соотношения тональностей в старинных двухчастных формах, в том числе в старосонатной форме.

Подобная зависимость выражается также в обычном соотношении тональностей классической сонатной формы: главной и побочной партий в экспозиции T—D (вопросительный ход), побочной партии в экспозиции и репризе D—T (утвердительный ход).

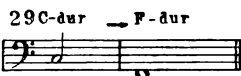
для верхних голосов, но проявляется также и в басовом голосе;

2) в качестве субдоминанты, функционально связанной с тоникой лада и с доминантой. Эта связь характерна для басового голоса.

Функциональное соотношение тонов и аккордов — прежде всего соотношение зависимостей. Зависимость же субдоминанты от тоники совершенно иная (при одинаковом гармоническом родстве), нежели зависимость доминанты от тоники.

Особенность соотношения S и T проистекает из того, что тоника по отношению к субдоминанте оказывается в таком же положении, как доминанта по отношению к тонике. Отсюда в соотношении T и S возникает известное противоречие. С одной стороны, тоника, как основной опорный тон лада, подчиняет себе субдоминанту, как и все другие аккорды (S—T). С другой — тоника в акустическом отношении оказывается квинтовым производным звуком от субдоминанты (см. гл. 1, § 5), и отсюда возникает обратная ладовая зависимость тоники от субдоминанты, подобная зависимости D от T. Движение T—S носит такой же утвердительный характер, и отсюда возникает тенденция тоники уступить субдоминанте свое ладовое главенство.

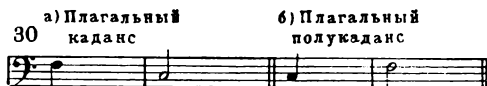
Движение в сторону субдоминанты образует, таким образом, скрытый модуляционный оборот (29).



Для подчинения субдоминанты тонике необходимо предварительное укрепление последней, в то время как доминанта непосредственно и без этого условия направлена в тонику.

Благодаря этой тенденции подчинить себе тонику субдоминанта приобретает особую энергию, активность — в этом заключается ее характерная особенность.

Движение S—T образует так называемый плагальный каданс. Нетрудно заметить, что плагальный каданс в элементарной форме совершенно одинаков с автентическим половинным кадансом в тональности субдоминанты (30, а).



Плагальный половинный каданс T—S совершенно аналогичен автентическому утвердительному кадансу (30, б).

На этой аналогии основаны переменные функции аккордов и модуляционные отклонения в ближайшие тональности (см. гл. 4, § 4, 5).

Участие S в полном автентическом кадансе (кругообороте основных функций) значительно закрепляет, усиливает тоннику как центр лада. Здесь мы видим последование двух активных квинтовых ходов. Происходит сперва смещение ладового центра T—S, а затем восстановление его через доминанту D—T (31).



После такого кругооборота функций тоника уже настолько закрепляется, что плагальные обороты (каданс и полукаданс) воспринимаются как таковые, а не как автентические обороты в субдоминантной тональности. Все же это не уничтожает тенденцию субдоминанты сместить тональный центр. Эта тенденция всегда придает субдоминанте активность и энергию, которая может быть направлена и на смещение тоники (модуляционная тенденция) и на ее закрепление. Такова особая роль субдоминанты в ладо-гармонической системе.

Глава 3

ОСНОВНЫЕ ФУНКЦИИ АККОРДОВ

§ 1. Понятие основных функций

Каждый аккорд, в зависимости от местонахождения в ладу и от ладового значения составляющих его тонов, выполняет ту или иную организующую роль в гармоническом движении. Роль эту надо понимать не в абстрактно-логическом смысле, но в единстве чувственного и логического, то есть как характер действия аккорда, вытекающий из ладо-гармонической системы. Этот характер действия выражается или в централизующей роли аккорда (T) или в направленности аккорда к ладовому центру (D и S), то есть — в ладовом напряжении аккорда, вызывающем ожидание его движения к ладовому центру. Эта действенная роль в гармоническом

развитии и называется гармонической функцией аккорда¹.

Функциональные взаимоотношения аккордов вытекают, как было указано, в основном из квинтовой зависимости тонов (гармонического тяготения $S \rightarrow T \leftarrow D$), но отнюдь не ограничиваются этой зависимостью, ибо на этой основе возникают и более сложные функциональные взаимоотношения аккордов.

Непосредственное отношение аккордов к основному ладовому центру называется основными функциями в отличие от переменных функций (см. гл. 4).

В функциональном отношении аккорды подразделяются на три группы²:

1) аккорды тонической функции (прежде всего тоника), являясь представителями ладового центра, подчиняют себе другие аккорды, обладают свойством (в психологическом смысле) притяжения и торможения;

2) аккорды доминантной функции, непосредственно направленные к центру на основе прямой квинтовой зависимости тонов (гармонического тяготения);

3) аккорды субдоминантной функции, подчиняющиеся ладовому центру посредством доминанты или непосредственно при предварительном укреплении тоники.

Надо иметь в виду, что функциональность свойственна не только аккордам: устойчивость и неустойчивость отдельных тонов — это не что иное, как их ладовые функции. Отсюда и возникает устойчивость или неустойчивость самих аккордов. Таким образом, гармоническая функциональность аккордов коренится в самой мелодической природе лада.

§ 2. Секундовый ряд трезвучий

Секундовый ряд трезвучий показывает наличие аккордов в мажорном и минорном ладу и позволяет сделать некоторые наблюдения (32).

Полный минор оказывается богаче мажора по своему аккордовому составу; на каждой ступени, кроме I, имеется по два трезвучия (всего 13). Особое внимание надо обратить на трезвучия, включающие повышенную VI ступень лада (трезвучия мелодического минора): мажорное IV ступени, минорное II ступени и уменьшенное VI ступени. Эти трезвучия

¹ Учение Римана о функциях аккордов страдает абстрактно-логическим пониманием функций, оторванным от живого восприятия, отчего вся его теория формалистична в своей основе. Это проявилось и в его унтертоновой теории и в искусственном приравнивании ступеней при модуляциях.

² Под субдоминантой и доминантой мы подразумеваем не только аккорды, построенные на IV и V ступенях, а всю группу аккордов той или иной функции.

не имеют такого самостоятельного ладового значения, как остальные трезвучия, являясь лишь результатом мелодического изменения нормальных трезвучий, вызываемого необходимостью сгладить ход на увеличенную секунду к вводному тону (см. гл. 2, § 5). Только при таком условии эти аккорды включаются в систему полного минора. Поэтому они называются мелодическими аккордами и обозначаются: IV_м, II_м, VI_м. Эти аккорды вносят своеобразный красочный эффект, который обогащает минор, но в то же время, при недостаточной обоснованности, может оказаться слишком неожиданным и вычурным.

32

II M_б S D M_н

II M_б S D VI VI VII

II III IV V VI VII
м н м г м г м н г

Для мажоро-минорной системы основным минорным ладом является гармонический минор с характерными для него гармоническими трезвучиями V, III и VII ступеней. Трезвучия натурального минора V и особенно III и VII ступеней вносят модуляционные обороты (параллельной тональности), но могут включаться в лад и в непосредственной зависимости от ладового центра.

Секундовый ряд трезвучий еще не дает полной наглядной картины ладовых закономерностей в соотношениях аккордов. Эти закономерности вскрывают терцовый и квинтовый ряды (см. § 3—5, гл. 4 и 5). Этот ряд показывает возможности секундовой мелодической связи аккордов, дающей основу плавного голосоведения. Кроме того, как увидим далее (см. пример 37), он показывает очередность расположения аккордов в отношении их функционального значения.

§ 3. Терцовый ряд трезвучий

Наглядную картину функционального значения аккордов дает терцовый ряд, в котором трезвучия располагаются по своему ладовому сходству (родству), основанному на максимальном количестве общих тонов. Здесь обнаруживается, что в мажоре и натуральном миноре мажорные и минорные трезвучия располагаются попарно, как тоники параллельных тональностей (33).

33 Мажор

Натуральный минор

Гармонический минор

Chord symbols: II, S, Ми, Т, Мв, D, VII

Chord symbols: II, S, Ми, Т, Мв, V, VII_н

Chord symbols: II, S, Ми, Т, III_г, D, VII_г

Рассмотрим, как выражаются основные функции S, Т, D во всех трезвучиях мажорного лада.

Внизу приведенного терцового ряда располагаются субдоминантные трезвучия, наверху — доминантные трезвучия с характерным для доминанты вводным тоном. Таким образом, по отношению к ладовому центру, служащему как бы осью равновесия, образуются две функциональные сферы: S и D. По мере удаления трезвучий в обе стороны от ладового центра возрастает количество неустоев в этих трезвучиях, что показывает возрастание их ладовой неустойчивости.

Медианты занимают соответствующее своему названию серединное положение между главными трезвучиями. По ладовому составу каждая медианта сходна с тоникой и другим соседним трезвучием (по 2 общих тона). Отсюда — функциональная двойственность, смешанность медиант.

Все это позволяет разбить терцовый ряд на три функциональные группы: S, Т и D. В каждой группе оказывается по три трезвучия, считая, что каждая медианта одновременно принадлежит двум группам (34).

34

Субдоминантная сфера

Ладовый центр

Доминантная сфера

Группа S: II, S, Ми

Группа Т: I, Ми, D

Группа D: Мв, V, VII

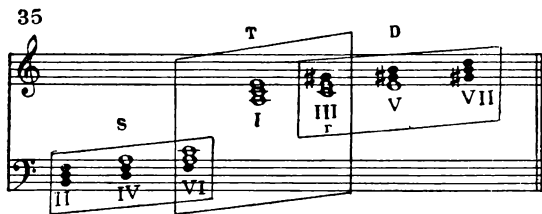
Chord symbols: II, S, Ми, I, Мв, V, VII

Chord symbols: II, IV, VI

Chord symbols: III, V, VII

Labels: S, T, D

В миноре трезвучия натуральных ступеней III, V, VII вследствие отсутствия в них вводного тона не характерны для мажоро-минорной системы в качестве представителей доминантной функциональной группы. Поэтому аналогию надо проводить с гармоническим минором, в котором трезвучие III ступени — увеличенное, что является существенной особенностью минорного лада. Следует также принять во внимание, что в миноре трезвучие II ступени — уменьшенное, не употребляемое в музыке в своем основном виде (35).



Все трезвучия лада по функциональному значению распределяются на три категории:

1) центральные, основные представители функциональных групп — главные трезвучия (IV, I, V), находящиеся в квинтовом соотношении между собой;

2) смешанные представители, медианты — трезвучия VI и III ступеней, находящиеся также в квинтовом соотношении между собой;

3) крайние представители — трезвучия II и VII ступеней, находящиеся в терцовом соотношении между собой и имеющие наибольшее количество общих тонов (36).



Терцовая схема обнаруживает периодичность расположения функций S—D в секундовом ряде трезвучий (см. § 2), если принять во внимание, что Мн входит в S группу, а Мв входит в D группу (37).



Эта периодичность имеет значение в переменнo-функциональных соотношениях аккордов (см. гл. 4, § 7).

§ 4. Полная терцовая схема

Если под трезвучия подставить соответствующие данным группам опорные басовые тоны S, T, D, служащие функциональной основой лада, то терцовая схема полностью вывигит ладовое значение трезвучий в их основной четырехголосной структуре. Такое присоединение баса подчеркивает или выясняет функциональное значение аккордов (38).

38

К минорным трезвучиям побочных ступеней без превращения их в септаккорды можно подставить функциональные басы, на которых основаны параллельные им мажорные трезвучия.

К трезвучию VII ступени можно подставить только доминантный бас. Это присоединение баса превращает трезвучие VII ступени в доминантсептаккорд, который является крайним и наиболее полным представителем доминантной функции; все ладовые элементы доминанты — гармоническое тяготение баса и мелодическое тяготение верхних голосов — в нем представлены полностью. Остальные побочные трезвучия превращаются в сектаккорды. При этом обнаруживается определенная система в соотношении их с главными трезвучиями: они оказываются функциональными заместителями

телями трезвучий этих ступеней. Таким образом, среди трезвучий каждая функция лада имеет по два своих представителя.

{	функция T = I, VI ₆
	» S = IV, II ₆
	» D = V, III ₆

39

Функция T

I VI₆

Функция S

IV II₆

Функция D

V III₆

Побочные секстакорды в качестве заместителей различаются по своему функциональному напряжению.

1) II₆-аккорд еще более удален от центра, чем трезвучие IV ступени, тонический устой которого в нем заменяется неустоем. Ввиду этого он оказывается усиленным заместителем: II₆ > IV.

2) III₆-аккорд, напротив, ближе к центру, чем трезвучие V ступени, квинтовый неустой которого в нем заменяется устоем. Вследствие этого напряжение тяготений снижается, и он оказывается ослабленным заместителем: III₆ < V.

3) VI₆-аккорд занимает особое положение: в нем нарушен принцип устойчивости, характеризующий тоническую функцию. Однако это нарушение идет лишь за счет мелодического тяготения одного из верхних тонов, бас же и остальные тоны остаются устойчивыми. Таким образом, VI₆-аккорд является мелодически измененной тоникой, и поэтому мы называем ее мелодизированной тоникой. Такая тоника требует дополнительного разрешения неустоя, но сама она не лишается тонического значения в качестве заместителя (ослабленного в своей устойчивости)¹.

Полная терцовая схема в гармоническом миноре показывает аналогичную с мажором картину функционального значения аккордов (40).

¹ Как будет видно далее, устойчивость самого тонического трезвучия неодинакова и зависит от мелодического положения и от того, какой тон его находится в басу. Тоническая функция, таким образом, не всегда означает полную устойчивость аккорда, но выражается прежде всего в том, что подчиняет себе другие аккорды.

Каждая функция лада имеет, так же как и в мажоре, по два своих представителя (41).

40

41

Функция Т

Функция S

Функция D

Художественная практика полностью подтверждает этот анализ функционального содержания аккордов. Классическая гармония, как было указано (см. Введение), характеризуется общеупотребительностью наиболее определенных и активных в функциональном отношении аккордов. И действительно, II_6 -аккорд наряду с главными трезвучиями и доминантсептаккордом является обычным для этого стиля, в то время как III_6 и VI_6 не нашли в нем применения в качестве самостоятельных представителей гармонических функций. Последние сектаккорды, функционально смягченные и вносящие своеобразные красочные нюансы, вошли в употребление у романтиков (у Шуберта, Шопена) и в русской музыке. У Баха, которому вообще свойственно гораздо большее разнообразие гармонических средств, нежели классикам, эти сектаккорды встречаются как результат полифонического движения голов (почти исключительно в миноре).

§ 5. Ладовые свойства тонов

Анализ мелодических и гармонических тяготений тонов (см. гл. 2, § 4—7) и терцовые схемы в мажоре и миноре (см. § 3 и 4) вскрывают некоторые ладовые свойства отдельных тонов.

А. НЕУСТОН

1) VII ступень лада входит в доминантную группу трезвучий и поэтому в системе мелодических связей тонов является характерным первичным доминантным признаком (D_1). В мажоре и в гармоническом миноре эта ступень

является доминантным в водным тоном, обычно называемым просто вводным тоном¹.

2) VI ступень лада входит только в субдоминантную группу трезвучий и поэтому в системе мелодических связей тонов является характерным первичным субдоминантным признаком (S_1).

В миноре VI ступень оказывается субдоминантным вводным тоном к квинте тонического трезвучия. В мажоре такой же вводный тон получается путем понижения VI ступени. В образующемся гармоническом мажоре возникает обратная аналогия с повышением VII ступени натурального минора и превращением его таким путем в гармонический минор (42).



3) Остальные неустои (II и IV ступени) входят в обе группы трезвучий. Поэтому такого характеризующего функционального значения, как VII и VI ступени лада в системе секундовых тяготений тонов, они не имеют и более нейтральны в функциональном отношении. Все же II ступень лада, будучи основным тоном трезвучия, приобретает значение вторичного субдоминантного признака (S_2). IV же ступень лада имеет двойственное значение: в системе функционально-гармонических (квинтовых) соотношений тонов она является субдоминантой, в то время как в системе мелодических (секундовых) связей тонов она входит в состав и субдоминантных и доминантных аккордов. Все же в верхних голосах как септима V_7 -аккорда, она приобретает значение вторичного доминантного признака (D_2).

Б. УСТОИ

1) Основной тон лада как в гармоническом функциональном, так и в мелодическом отношении является основным устоем лада. В басу он служит фундаментальной опорой тонического трезвучия, в мелодическом положении основного тона тоническое трезвучие является наиболее устойчивым. Гармоническое и мелодическое значение полностью совпадает

¹ Вводным тоном в учении о гармонии обычно называется ступень с полутоновым восходящим тяготением. Мы будем применять это название и к нисходящему тяготению. В учении о полифонии строгого стиля под вводными тонами подразумеваются тоны, вводящие в тонику лада, безразлично — ходом на малую или большую секунду. В этом — различие понятия вводного тона в гармонии и полифонии.

только в основном тоне лада: и в том и в другом плане он вполне устойчив (43, а). Вместе с тем в ¹ тонике заложена тенденция подчинения субдоминанте.

2) III ступень лада, являясь устойчивым тоном в системе секундовых тяготений, не может служить фундаментальной опорой тонического трезвучия: в первом обращении (I₆) оно оказывается в функциональном отношении не вполне устойчивым. Мало того, в мелодическом положении терции тоническое трезвучие несколько менее устойчиво, чем в положении основного тона (43, б). III ступень мажорного лада легко превращается в вводный тон к субдоминанте (см. гл. 4, § 9)¹.

3) V ступень имеет двойственное ладовое значение: с одной стороны, она является устойчивым в системе секундовых тяготений тоном (см. пример 21—23), с другой стороны, в системе гармонических тяготений она является неустойчивым, тяготеющим в тонику (см. пример 30). Ее ладовое значение меняется в зависимости от конкретных условий. Например: а) в средних голосах тонического трезвучия она всецело имеет устойчивое значение; б) в басу она неустойчива, целиком выполняя D функцию — в I₆₄-аккорде вступает в функциональное противоречие с комплексом верхних голосов (см. гл. 2, § 6, также отд. II, гл. 2, § 3); в) даже в верхнем голосе дает себя знать ее гармоническое тяготение в тонику лада, вследствие чего, например, движение по тоническому трезвучию к квинте производит впечатление функционального оборота T → D (43).

а) Основной тон
43 в верхнем голосе в басу

б) Терция
В верхнем голосе в басу

в) Квинта
В верхнем голосе в басу

Таким образом, ладовое и функциональное значение отдельных тонов лада сложно и многозначно. Тот или иной оттенок их значения выступает в зависимости от данного музыкального контекста.

¹ Этому способствует и наличие 7-го обертона (си-бемоль), придающего мажорному аккорду несколько доминантную окраску звучания.

§ 1. Понятие переменных функций

В процессе гармонического движения аккорды, помимо своей зависимости от ладового центра, вступают и в функциональные взаимоотношения иного порядка, основанные на непосредственной зависимости их друг от друга.

При этом происходит временное и частичное освобождение аккордов от прямолинейного подчинения основному ладовому центру и устанавливается их временное тоническое значение или подчинение временному побочному ладовому центру. В отличие от основных функций, вторичные функциональные соотношения аккордов непостоянны и в пределах одной тональности преодолеваются основными функциями. Это временное значение аккордов образует внутри тональности модуляционные гармонические обороты, подчиняющиеся в конечном итоге тому же главному тональному центру.

Вторичные функции мы называем переменными функциями, так как они представляют собой именно временную и частичную перемену функционального значения аккордов, в противоположность основным функциям, которые постоянно поддерживают и утверждают тональный центр лада.

Любое мажорное и минорное трезвучие может временно принимать на себя функцию тоники. Это свойство мы называем тоникальностью аккорда.

В зависимости от выявления тоникальности данного аккорда возникают переменные доминантные и субдоминантные функции других аккордов. Это свойство аккордов перенимать функции D и S мы называем доминантностью и субдоминантностью (см. § 5 и 6).

Аккорды могут приобретать и значение медианты в терцовом соотношении с данной переменной тоникой. Это свойство мы называем медиантностью (см. § 7).

Переменные функции аккордов часто вносят в обычный мажор и минор специфические мелодические и гармонические обороты натуральных ладов (см. гл. 5).

Основные функции аккордов могут в отдельных случаях проявляться прямолинейно, без сопутствующих переменных функций (как, например, в последовании V_7-1), но переменные функции как таковые не осуществляются без основных функций, а сосуществуют с ними как их усложнение и подчиняются им. Отсюда возникает функциональная многозначность аккордов, способность их выполнять в за-

в зависимости от контекста одновременно разные функции — основные и переменные.

В творчестве композиторов переменные функции аккордов нашли себе широкое и многообразное применение (см. гл. 5, § 7, примеры 93—115).

§ 2. Квинтовый ряд трезвучий в мажоре

Квинтовый ряд дает представление о наиболее характерных переменнo-функциональных соотношениях побочных трезвучий (44).



В мажоре обнаруживаются две группы трезвучий.

1) В основную группу, возглавляемую тоникой, входят все мажорные трезвучия лада. Они же являются основными представителями субдоминантной, тонической и доминантной функций лада.

2) В побочную группу, возглавляемую нижней медiantой, являющейся параллельным ладовым центром, входят все минорные, побочные трезвучия лада. Уменьшенное трезвучие VII ступени оказывается вне этих групп.

Нижняя медианта в качестве параллельного центра (тоники параллельной тональности) обладает определенно выраженной тоникальностью. По отношению к ней трезвучие II ступени оказывается субдоминантой, трезвучие III ступени — доминантой (минорной, а не мажорной).

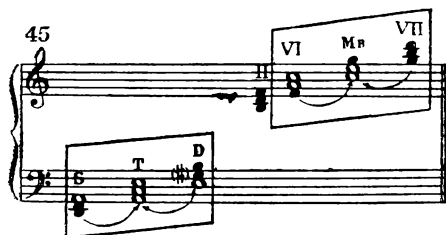
Таким образом, в группе побочных ступеней нижняя медианта обладает переменной тонической функцией, трезвучие II ступени — переменной субдоминантной функцией, трезвучие III ступени — переменной доминантной функцией¹.

¹ Особая роль нижней медианты в качестве параллельного ладового центра приводит к образованию переменного лада, объединяющего параллельные тональности путем поочередной смены опорных тонов на I и VI ступенях лада. Этот лад особенно характерен для русской народной музыки.

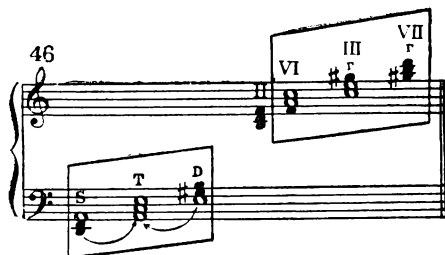
§ 3. Квинтовый ряд трезвучий в миноре

Полная аналогия с мажором образуется только в натуральном миноре, и именно в параллельной тональности. Здесь выясняется значение натурального параллельного минора, в котором происходит простое перемещение ладовых центров. Главный центр становится побочным, а побочный — главным.

Гармонический минор может быть включен в эту схему путем превращения минорной доминанты в мажорную, при сохранении в побочной группе натуральных трезвучий лада (45).



Если же характерный признак гармонического минора (вводный тон) распространить и на побочную группу, то параллельный центр не образуется, так как верхняя медианта превращается в увеличенное трезвучие (46). Вследствие этого гармонический минор сам по себе более ограничен в функциональном отношении и более замкнут в тональном отношении, чем мажор. Объединение гармонического и натурального минора, сохраняя аналогию минора с мажором в соотношении основного и параллельного ладовых центров, расширяет возможности функциональных взаимоотношений аккордов внутри тональности, а также связи самих тональностей. Здесь обнаруживается значение объединения гармонического минора с натуральным.



Обратное соотношение ладовых центров влечет за собой некоторые существенные отличия минора от мажора. В миноре уменьшенное трезвучие II ступени оказывается в про-

межутке между обеими группами трезвучий, вследствие этого основная и параллельная группы лишаются квинтового звена. Отсюда — бóльшая функциональная самостоятельность побочного центра.

Этой самостоятельности содействуют и другие причины: во-первых, мажор вообще преобладает над минором благодаря своей акустической природе (см. гл. 1, § 6). Кроме того, отказ от вводного тона придает более определенно выраженную модуляционность трезвучиям III и VII ступеней. Вследствие этого тоникальность трезвучия III и доминантность трезвучия VII (как T и D параллельной тональности) значительно усиливается.

В этой особой, более самостоятельной в модуляционном отношении роли параллельного центра — основное отличие минора от мажора.

Второе существенное отличие минора от мажора заключается в том, что в миноре параллельным центром является не трезвучие VI ступени, подменяющее тонику в прерванном кадансе, а трезвучие III ступени. Трезвучие VI ступени оказывается не тоникой параллельной группы, а ее субдоминантой. Отсюда особенности прерванного каданса в миноре — его большая энергия и красочность.

§ 4. Тоникальность трезвучий

Переменные функции не исчерпываются взаимоотношениями аккордов в пределах побочного ладового центра. Временно перенимать на себя функцию тоники может каждое мажорное и минорное трезвучие, но этим свойством тоникальности они обладают не в равной степени.

47

Основная функция Т

Переменные тоники

Тоникальность отсутствует

Основная функция Т

Тоникальность отсутствует

Переменные тоники

В мажоре наибольшей тоникальностью обладают D и S, а также Mn, как параллельный побочный ладовый центр. Трезвучиям II и III ступеней тоникальность свойственна в меньшей степени. Аналогично мажору, в полном миноре наи-

большей тоникальностью обладают D и S, а также Mv как побочный ладовый центр. В отличие от мажора, в миноре нижней медианте менее свойственна тоникальность, так как она не является побочным ладовым центром. В трезвучии VII тоникальность выражается уже значительно слабее, а трезвучие II ступени не обладает тоникальностью, так как оно уменьшенное (47).

В музыкальном контексте тоникальность зависит прежде всего от ритма аккордового движения. Она подчеркивается сильной ритмической долей и значительно укрепляется протяженностью звучания или повторением данного аккорда, а также при повторном утверждении его на сильной доле посредством данного гармонического оборота.

В примере 48 в расширенном кадансе с включением прерванного кадансового оборота (V—VI) потенциально присутствует, но не подчеркивается тоникальность нижней медианты. При расширении и повторном утверждении медианты на сильной доле тоникальность выявляется уже определенно, что создает впечатление модуляции в a-moll. При этом подчеркивается свойственный (в мажоре) прерванному кадансу натурально-ладовый оборот (V₇—VI=VII₇—I), а в трезвучии

II ступени выявляется ее переменная субдоминантная функция по отношению к тонике a-moll (II—VI=IV—I).

48

I V₇ VI IV I₆₄ V₇ I

I V₇ - VI
VII₇ - I

I V₇ VI V₇-VI-II-VI
VII₇-I-IV-I

В примере 49 подчеркивается тоникальность доминанты в автентическом половинном кадансе, а в связи с этим и выявляется субдоминантность тонического трезвучия.



В примере 50 — тоникальность субдоминанты в плагальном половинном кадансе, а в связи с этим и выявляется переменная доминантность тонического трезвучия.



Эти примеры показывают, в какой мере от тоникальности данного аккорда зависят переменные доминантные и субдоминантные функции других аккордов. В пределах данной тональности переменные функции преодолеваются основными функциями аккордов. В отдельных моментах, в которых подчеркивается тоникальность трезвучий, возникают, даже при отсутствии каких бы то ни было альтераций, более или менее явно выраженные модуляционные обороты. Таким образом, при выявлении переменных функций аккордовое движение представляет собой, в сущности, цепь более или менее скрытых или явных функциональных модуляций, подчиняющихся данной основной тональности. Если же тональность аккорда преодолевает его основную функцию, то образуется самостоятельная модуляция как переход в другую тональность, который может, таким образом, осуществляться и без альтерации.

§ 5. Доминантность трезвучий

От тоникальности трезвучий зависят переменные доминантные функции аккордов. Каждое трезвучие оказывается в положении доминанты к трезвучию, расположенному на квинту ниже: благодаря гармоническому родству их основных тонов

(см. гл. 1, § 5) между этими трезвучиями возникает квинтовая связь, гармоническое тяготение, подобное тому, которое уже установлено в соотношении V—I ступеней (см. гл. 2, § 6). Последование этих ступеней образует утвердительную интонацию в басу, автентический оборот.

Полную картину подобных автентических соотношений трезвучий показывает секвенция, в которой трезвучия на слабой ритмической доле приобретают доминантное значение по отношению к трезвучиям на сильной доле, получающим значение переменных тоник.

Переменные функции

51 Основные натуральн. минор миксолидийск. фригийск. натуральн. минор Основные

D - T D - T D - T D - T D - T D - T D - T

V - I IV - VII III - VI II - V I - IV VII - III VI - II V - I

Переменные функции

52 Основные миксол. фригийск. натур. минор Основные

D - T D - T D - T D - T D - T D - T D - T

V - I IV - VII III - VI II - V I - IV VII - III VI - II V - I

В соединениях аккордов с уменьшенным трезвучием — в мажоре с VII ступенью, в миноре с II ступенью, — взятых в квадратные скобки, образуется лишь некоторое подобие функциональных соотношений D—T. Это подобие более или менее определенно сказывается лишь в секвенциях. Переменно-функциональные автентические обороты в некоторых случаях образуют натурально-ладовые обороты (см. гл. 5).

Доминантность, так же как и тоникальность, не во всех трезвучиях проявляется одинаково. Она зависит прежде всего от того, в какой мере трезвучие, лежащее на квинту ниже, способно принимать на себя тоническую функцию.

В связи с этим в мажоре доминантной переменной функцией в большей степени обладают: трезвучие I ступени — доминанта к субдоминанте; трезвучие II ступени — доминанта к доминанте, то есть двойная доми-

нанта (DD); трезвучие III ступени — доминанта к нижней медианте.

Доминантность трезвучия VI ступени выражена слабее вследствие менее определенной тоникальности трезвучия II ступени.

Доминантная зависимость трезвучия VII ступени от трезвучия III ступени не характерна по следующим причинам: во-первых, из-за слабой тоникальности III ступени, во-вторых, потому, что трезвучие VII ступени уменьшенное, и, в-третьих, потому, что мелодическое (секундовое) тяготение вводного тона, служащего основой этого трезвучия, значительно преобладает над его гармоническим (квинтовым) тяготением.

Трезвучие IV ступени вовсе не обладает доминантностью, так как у него нет своей переменной тоники.

Последования VII—III и IV—VII сами по себе не употребительны и могут найти свое оправдание лишь в секвенциях.

В миноре доминантность трезвучия I ступени менее характерна, чем в мажоре, так как терция этого трезвучия не является вводным тоном к субдоминанте (здесь образуется натурально-ладовый оборот — см. гл. 5, § 4).

Наиболее характерна доминантность трезвучия VII ступени, так как соотношение VII—III аналогично автентическому кадансу в параллельном мажоре.

Характерна также доминантность III ступени в соотношении ее с трезвучием VI ступени.

Трезвучие IV ступени является доминантой к трезвучию VII ступени, что менее характерно, чем аналогичное соотношение в мажоре II—V из-за слабой тоникальности трезвучия VII ступени.

Трезвучие II ступени в миноре (в своем натуральном, не альтерированном виде) не является двойной доминантой, так как оно, будучи уменьшенным, не включается в доминантную тональность.

Трезвучие VI ступени аналогично трезвучию IV ступени мажора и не обладает доминантностью, так как у него нет своей переменной тоники.

§ 6. Субдоминантность трезвучий

Тоникальность трезвучий порождает и обратную зависимость — субдоминанты от тоники. Эти соотношения образуют плагальные обороты.

Полную картину подобных плагальных соотношений показывает секвенция, в которой трезвучия на слабой ритмиче-

ской доле приобретают субдоминантное значение по отношению к переменным тоникам на сильной доле (53, 54).

Переменные функции

53 Основные дорийск. лидийск. Основные

IV - I V - II VI - III VII - IV I - V II - VI III - VII IV - I

Переменные функции

54 Основные дорийский лидийск. Основные

IV - I V - II VI - III VII - IV I - V II - VI III - VII IV - I

В мажоре субдоминантность наиболее свойственна тонике и трезвучию II ступени в силу того, что в плагальных последованиях I—V и II—VI ясно выражена тоникальность V и VI ступеней.

Таким образом, трезвучие II ступени имеет явно выраженную двойную зависимость — от доминанты (в качестве переменной доминанты) и от медианты (в качестве переменной субдоминанты).

Субдоминантность трезвучия V ступени (V—II) и медианты (VI—III) выражена слабее из-за слабой тоникальности трезвучия II и III ступеней.

Субдоминантность трезвучия III ступени отсутствует, так как трезвучие VII ступени не может служить для нее переменной тоникой.

В миноре, так же как и в мажоре, субдоминантность весьма свойственна тонике. Трезвучию II ступени субдоминантность не свойственна, так как в соотношении II—VI образуется интервал уменьшенной квинты между основными тонами этих трезвучий.

Субдоминантность также весьма свойственна трезвучию VI ступени в соотношении ее с трезвучием III ступени, как переменной тоники параллельной тональности.

Трезвучие VII ступени является субдоминантой к субдо-

минанте, что более характерно, чем аналогичное соотношение в мажоре (V—II).

Трезвучие III ступени является субдоминантой к трезвучию VII ступени. Переменно-функциональное плагальное соотношение III—VII довольно характерно для полного минора, так как оно является одновременно автентическим половинным кадансовым оборотом параллельного мажора (см. пример 65).

§ 7. Медиантность трезвучий

Тоникальность мажорного трезвучия, подчеркиваемая сильной ритмической долей, порождает и медиантную от него зависимость параллельного минорного трезвучия. Эта медиантность сказывается прежде всего в характерных для мажоро-минорной системы нисходящих терцовых соотношениях в мажоре IV—II, в миноре VI—IV; благодаря этой зависимости может включаться переменнo-функциональный оборот прерванного каданса (55, а и 56, а).

Кроме этого, медиантность сказывается и в соотношении V—III мажора и III—I минора (55, б и 56, б). Медиантная же зависимость в соотношении VII—V минора менее характерна, так как трезвучию VII ступени менее свойственна тоникальность, а трезвучие V не характерно для полного минора.

Во всех этих соотношениях образуется нижне-медиантная зависимость минорного трезвучия от мажорного, которая и является наиболее характерной для функциональной гармонической системы. Сказывается также обратная верхне-медиантная зависимость мажорного трезвучия от минорного, подобная соотношению параллельного и главного ладовых центров в миноре I—III.

55 В мажоре

а) б) в)

IV - II V - III VI - I
Т - Мн Т - Мн Т - Мв

В миноре

а) б) в)

VI - IV III - I IV - VI
Т - Мн Т^н - Мн Т - Мв

В мажоре эта зависимость проявляется в соотношении VI—I, в миноре — отчасти в соотношении IV—VI (55, в и 56, в). Медиантность может проявляться и в других соотношениях, но мы ограничимся наиболее характерными.

56

Оборот прерванного каданса

а) б) в) *)

г) д) *) е)

IV—I—II
I—V—VI

V—III
I—VI

VI—I
I—III

VI—III—IV
I—V—VI

III—I
I—VI

IV—VI
I—III

Пример 56 показывает выявление медиантности в гармоническом движении:

а) трезвучие IV ступени приобретает временное тоническое значение. Вследствие этого последование IV—I—II превращается в прерванный каданс F-dur, в котором трезвучие II ступени приобретает значение нижней медианты. Все это включается в C-dur. Таким образом, возникает тоникальность IV ступени, доминантность I ступени и медиантность II ступени; б) тоникальность трезвучия V ступени порождает медиантность III ступени; в) вследствие тоникальности VI ступени трезвучие I ступени приобретает временное значение верхней медианты a-moll; г) такой же, как в примере а), переменнo-функциональный оборот прерванного каданса включается в a-moll с медиантностью IV ступени; д) тоникальность III ступени порождает медиантность трезвучия I ступени; е) вследствие тоникальности IV ступени трезвучие VI ступени приобретает временное значение верхней медианты d-moll.

При установлении медиантной зависимости трезвучий естественны такие терцовые последования, которые сами по себе не активны в функциональном отношении, то есть — восходящие и нисходящие по направлению к ладовому центру (в примере 56 отмечены звездочкой) (см. гл. 5, § 5 и 6).

В естественности этих последований (особенно восходящих) решающую роль играет также движение верхнего голоса (мелодии), а следовательно, и мелодическое положение аккордов.

§ 8. Мелодические переменные функции тонов лада

В одноголосных народных песнях иногда происходит перемена ладового значения тонов мелодии: основной устой уступает главенство другому устою, устойчивые тоны делаются неустойчивыми, неустойчивые тоны приобретают значение устоев. Это приводит к переменности ладов, а иногда к определенно выраженным мелодическим модуляциям.

Здесь, по существу, имеем дело с мелодической переменностью функций тонов лада. На основе мелодической переменности, в данном случае независимой от гармонии, и выросли гармонические переменные функции аккордов. В ладо-функциональной гармонической системе эта мелодическая переменность тонов лада приняла несколько иные формы, будучи в той или иной мере связанной с переменностью функций самих аккордов. Наиболее характерна в этом отношении мелодическая переменность, выражающаяся в вводитонности тонов — уподоблении полутоновой связи тонов вводитонному тяготению VII—I и VI—V гармонического мажора и минора.

Благодаря этому уподоблению в мажоре субдоминанта, а в миноре нижняя и верхняя медианты в качестве переменных тоник приобретают свои доминантные вводные тоны без введения альтераций.

Субдоминантные вводные тоны без альтераций образуются по отношению к нижней и верхней медианте мажора и к доминанте минора, причем в последнем случае субдоминантный вводный тон к мажорной доминанте образует оборот гармонического мажора (57).

57

Основная Т

III IV VI

Основная Т

V VI

В остальных случаях трезвучия могут привлекать вводные тоны только посредством альтераций, подчеркивающих модуляционность гармонических оборотов, коренящихся в самих переменных тонических функциях трезвучий. Субдо-

минантные вводные тоны образуют при этом обороты, свойственные гармоническому мажору.

Каждое мажорное и минорное трезвучие данной ладо-тональности, таким образом, может быть обрамлено вводными тонами, доминантными и субдоминантными (58).

58

Основные

I II III IV V VI

Основные

I III IV V VI VII

Аккорды с этими альтерированными вводными тонами приобретают значение побочных доминант, устанавливающих непосредственную связь данной основной тональности с ближайшими родственными тональностями и подчеркивающих модуляционность гармонических оборотов. Таким образом, модуляционная связь тональностей коренится в самих переменных функциях трезвучий: в качестве переменных тоник эти трезвучия привлекают характерные для возглавляемых ими тональностей альтерационные изменения ступеней (альтерационные признаки тональностей).

Мелодические переменные функции выражаются и в любых других секундовых связях, образующихся в переменнo-функциональных соотношениях аккордов. Из этих связей следует выделить нисходящее секундовое движение к основному тону трезвучия, приобретающего значение переменной тоники (см. гл. 5, § 4, пример 80).

Все же вводнотонная связь является наиболее характерной для мелодических переменных функций.

Тоникальность аккордов привлекает не только альтерированные вводные тоны, но и любые мелодические обороты (в том числе и гаммообразные), характерные для тональности, которую возглавляет переменная тоника (см. пример 93, 96—98, 103).

§ 9. Общая система переменнo-функциональных соотношений трезвучий

В предшествующем анализе выяснены квинтовые функциональные соотношения мажорных и минорных трезвучий. Итоговую картину этих соотношений в мажоре показывает схема 59.

Эти соотношения при ритмическом упоре на втором трезвучии образуют те или иные кадансовые обороты и под-

черкивают переменные функции. В примерах 60, 61, 63, 64 звездочками отмечены натурально-ладовые обороты, которые будут рассматриваться особо (см. гл. 5, § 2, 3).

59

60

а) C-dur б) в) * г) *

I - V I - IV II - V V - II

G-dur F-dur G-dur d-moll
миксолидийск. дорийский

IV - I V - I V - I IV - I

Трезвучие I ступени, помимо основной тонической функции, может выполнять функцию S по отношению к трезвучию V ступени и функцию D по отношению к трезвучию IV ступени. Автентический полукаданс I—V является одновременно плагальным кадансом в тональности доминанты (60, а). Плагальный полукаданс I—IV является одновременно автентическим кадансом в тональности субдоминанты (60, б).

Трезвучие IV ступени, помимо основной функции S, может выполнять только одну переменную функцию — тоническую, и именно в соотношении с трезвучием I ступени (60, б).

Доминантность, как было указано, вовсе не свойственна трезвучию IV ступени, так как оно не имеет своей переменной тоники.

Трезвучие V ступени, помимо основной функции D, может выполнять (в соотношении с трезвучием I ступени) переменную тоническую функцию (60, а).

Тоникальность доминанты проявляется и в соотношении II—V. Трезвучие II ступени при этом выполняет функцию миксолидийской доминанты к доминанте (двойной доминанты) (60, в).

Таким образом, в трезвучии II ступени сочетается основная функция S с переменной функцией D. Обе функции действуют в соотношении II—V, но преобладание какой-либо из них зависит от того, остается ли трезвучие V ступени в основном значении доминанты или же в последней выявляется тоникальность.

В обратном соотношении V—II выявляется субдоминантность трезвучия V ступени (дорийская субдоминанта) и тоникальность трезвучия II ступени (60, г). Как было указано, трезвучию II ступени менее свойственна тоникальность, и этот оборот не характерен для обычного мажора.

Во взаимоотношениях трезвучий побочных ступеней выявляются следующие переменные функции.

61 а) C-dur б) * в) * г)

II - VI VI - II III - VI VI - III

а) a - moll б) d - moll натуральный в) a - moll натуральный г) e - moll

IV - I V - I V - I IV - I

Трезвучие II ступени, помимо основной функции S, является субдоминантой и по отношению к медианте в плагальном обороте параллельного минора (61, а). Таким образом, это трезвучие выполняет двойную субдоминантовую роль — и по отношению к основному и по отношению к побочному ладовому центру, что имеет большое значение в мажоро-минорной системе.

В обратном соотношении VI—II выявляется натуральная доминантность трезвучия VI ступени и тоникальность трезвучия II ступени (61, б). Это соотношение характерно для обычного мажора.

Тоникальность трезвучия VI ступени выявляется и в соотношении III—VI, в котором трезвучие III ступени оказывается в положении минорной натуральной доминанты параллельного минора (61, в). В обратном соотношении VI—III выявляется переменное функциональное соотношение S—T (61, г).

Субдоминантность, как было указано, вовсе не свойственна трезвучию III ступени, так как трезвучие VII ступени уменьшенное. Участие трезвучия III ступени в последованиях аккордов менее характерно для обычного мажора, чем

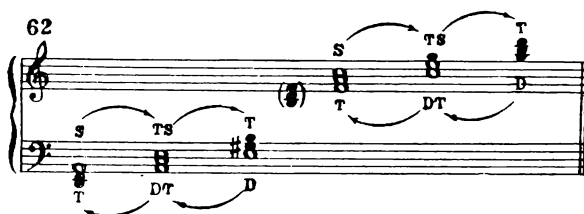
участие трезвучий других ступеней. В целом основное и переменное функциональное значение каждого трезвучия в мажоре показывает следующая таблица:

Трезвучия	Основные функции	Переменные функции		
		S	T	D
IV	S	— Основная	T I—IV	—
I	T	S I—V	Основная	D I—IV
V	D	S V—II	T I—V II—V	— Основная
II	S	S II—VI	T V—II VI—II	D II—V
VI	ST (M _н)	S VI—III	T II—VI III—VI	D VI—II
III	TD (M _б)	—	T VI—III	D III—VI

Из таблицы видно, что трезвучия могут выполнять следующие переменные функции:

IV = T
 I = S, D
 V = S, T
 II = S, T, D
 VI = S, T, D
 III = T, D

В полном миноре итоговую картину функциональных соотношений трезвучий показывает следующая схема (62).



При наличии известной аналогии с мажором в полном миноре имеются свои особенности, обусловленные промежуточным положением уменьшенного трезвучия II ступени

между основной и побочной группой трезвучий и особой ролью натуральных трезвучий лада (III, VII), характерных для параллельного мажора.

В половинном кадансе I—V образуется плагальный каданс гармонического мажора в тональности мажорной доминанты (63, а).

Соотношения I—IV, IV—VII и VII—IV (63, б, в, г) аналогичны подобным же соотношениям в параллельном мажоре, показанным в примере 61, б, в, г.

63 а) a-moll

I - V I - IV IV - VII_н VII_н - IV

E-dur d-moll натуральный G-dur миксолидийский d-moll дорийский

IV_г - I V_н - I V - I IV - I

64 а) a-moll

VI_н - III_н III_н - VI_н VII_н - III_н III_н - VII_н

C-dur F-dur C-dur G-dur

IV - I V - I V - I IV - I

Соотношения трезвучий побочных ступеней образуют обороты, характерные для параллельного мажора: обороты VI—III и VII—III соответствуют основным функциональным соотношениям в этом мажоре; обороты III—VI и III—VII соответствуют переменным функциям параллельного мажора, аналогично примеру 60, а, б.

В целом основное и переменное функциональное значение каждого трезвучия показывает следующая таблица:

Трезвучия	Основные функции	Переменные функции		
		S	T	D
IV	S	— Основная	^T I—IV	^D IV—VII н
I	T	^S I—V	— Основная	^D I—IV
V	D	—	^T I—V	— Основная
VI	ST (Mн)	^S VI—III н	^T III—VI н	—
III н	—	^S III—VII н н	^T VI—III н н VII—III н н	^D III—VI н
VII н	—	^S VII—IV н	^T III—VII н н IV—VII н н	^D VII—III н н

Из таблицы видно, что в полном миноре мажорные и минорные трезвучия могут выполнять следующие переменные функции:

$$\begin{aligned}
 IV &= T, D \\
 I &= S, D \\
 V &= T \\
 VI &= S, T \\
 III &= S, T, D \\
 VII &= S, T, D \\
 &н
 \end{aligned}$$

Здесь наблюдается некоторая обратная аналогия с мажором: 1) из трезвучий главных ступеней в мажоре одной переменной функцией (T) ограничивается субдоминанта, в миноре — доминанта; 2) из трезвучий побочных ступеней в мажоре двумя переменными функциями вместо трех обладает верхняя медианта (T и D), в миноре — нижняя медианта (S и T).

Глава 5

ПОСЛЕДОВАНИЯ АККОРДОВ

§ 1. Дифференциация последований аккордов

Во Введении была дана характеристика так называемой классической гармонии, в основе своей вполне определенной в XVII веке. Было указано, что эта гармония опирается на наиболее простые и активные функциональные средства. Это надо понимать в смысле выбора самих аккордов и в смысле применения их в последованиях. Выделились и вошли во всеобщее употребление аккорды наиболее ясные, определенные, активные в функциональном отношении.

Последование аккордов в классической гармонии основывается на принципе простых, прямолинейных функциональных связей, в которых нет особого усложнения переменными функциями и достаточно определенно сказывается зависимость аккордов от ладового центра. В этих последованиях, как правило, основные функции явно преобладают над переменными. Лишь в автентическом половинном кадансе более или менее определенно выявляется переменная тоническая функция доминанты.

Перемена основной функции аккорда почти всегда связана с модулированием, обычно через доминанту последующей тональности, с появлением характерной для нее альтерации. При всех этих условиях натурально-ладовые обороты нейтрализуются или ступшеваются.

Гармония, в которой воплощаются основные логические закономерности мажоро-минорной ладовой системы, приобрела всеобщее интернациональное значение во всем классическом периоде развития мирового музыкального искусства до начала XIX века, в том числе и в русской музыке.

В творчестве композиторов-романтиков, при всем его обогащении новыми гармоническими средствами, приобретающими уже определенные национальные и индивидуальные стилистические черты, принципы классической гармонии остались в своем основополагающем значении. То же можно сказать о русской классической музыке, в которой, при всем ее национальном своеобразии и различии творческих направлений, принципы классической функциональной гармонии отнюдь не утратили своего значения.

В советской музыке, чрезвычайно многообразной по стилям, национальным особенностям и жанрам, так или иначе проявляются основные ладо-гармонические закономерности, нашедшие наиболее прямолинейное, простое и очевидное выражение в принципах классической гармонии. В частности, массовые жанры в советской музыке, ориентирующиеся на

широкую доходчивость, непосредственно основываются, как правило, на средствах классической гармонии.

Принимая все это во внимание, средства классической гармонии будем называть основными гармоническими средствами, а соответствующие им аккордовые последования — основными последованиями.

Имеются и гармонические средства иного порядка. У Баха, при явной опоре его стиля на классическую гармонию, часто встречаются, как указывалось выше (см. Введение), необычные аккорды и последования.

В классическом стиле XVIII — начала XIX века, отличающемся строгим отбором гармонических средств, изредка встречаются необычные последования. У романтиков и особенно в русской, а впоследствии в советской музыке, при опоре на принципы классической гармонии, вошли в употребление необычные аккорды и последования. Не получив всеобщего распространения, они стали характерными для того или иного национального и индивидуального стиля.

Эти разнообразные гармонические средства и, в частности, последования аккордов будем называть особыми средствами, особыми последованиями.

Особые последования отличаются от основных тем, что в них возникают более сложные функциональные соотношения, в которых большую роль играют переменные функции аккордов.

Если более или менее простые и наиболее употребительные гармонические средства можно определенно отнести к основным, а явно сложные и малоупотребительные к особым средствам, то не всегда между этими категориями можно провести точную границу. Эта дифференциация имеет относительное значение и прежде всего приложима к гармоническим средствам, которые достаточно характерны в том или ином отношении как основные или как особые средства.

Предметом гармонии как науки и учебной дисциплины, опирающейся на классическое наследие, в первую очередь служат основные гармонические средства. Лишь полное овладение основными средствами дает возможность освоить и особые гармонические средства, которые в учении о гармонии охватываются в той или иной мере, в зависимости от специализации курса.

§ 2. Гармонические натурально-ладовые обороты в мажоре

Для того, чтобы понять различие между основными и особыми последованиями, понять закономерности образования тех и других, их стилистическое значение, необходимо составить ясное представление о том, в каких случаях переменные функции аккордов привлекают натурально-ла-

довые обороты, придающие гармонии своеобразие звучания.

Выше было указано (гл. 2, § 1), что с установлением мажоро-минорной системы натурально-ладовые обороты не исчезли бесследно, а включились в нее в более или менее скрытом виде. В дальнейшем развитии гармонии (со второй половины XIX в.) эти обороты стали выступать уже более явно, а для русской музыки стали весьма характерными, придавая гармонии своеобразную окраску звучания.

Характерные признаки натуральных ладов были показаны в примерах 14—17:

1) *миксолидийском* ладу — миксолидийская септима (VII→1);

2) в *лидийском* ладу — лидийская кварта (IV→V или IV→III).

3) в *эолийском* ладу — натуральная VII ступень.

Интонационный ход VII—I характеризует натуральный минор в отличие от гармонического минора, но он свойствен и другим натуральным минорным ладам, а поэтому сам по себе еще не определяет их разновидности. Но все же наличие VII ступени дает в первую очередь представление именно об эолийском ладе, как центральном среди минорных ладов, и это необходимо иметь в виду при анализе натурально-ладовых оборотов;

4) во *фригийском* ладу — фригийская секунда (II→I);

5) в *дорийском* ладу — дорийская секста (VI→V).

Натурально-ладовые обороты прежде всего включаются в центральные лады в результате проявления тоникальности трезвучий. Таким образом, в обычном (ионийском) мажоре каждое мажорное и минорное трезвучие в качестве переменной тоники является одновременно и представителем того или иного натурального лада:

- | | | | | |
|-------|------------|--------|-----------------|-------|
| I — | основная | тоники | ионийского | лада; |
| II — | переменная | тоники | дорийского | лада; |
| III — | » | » | фригийского | лада; |
| IV — | » | » | лидийского | лада; |
| V — | » | » | миксолидийского | лада; |
| VI — | » | » | эолийского | лада. |

В зависимости от тоникальности оказывается возможным включить в ионийский мажор специфические обороты всех других натуральных ладов.

Наиболее характерные натурально-ладовые обороты образуются в квартово-квинтовых переменнo-функциональных соотношениях аккордов — автентических и плагальных.

А. В *автентических* переменнo-функциональных соотношениях аккордов по образцу V—I (см. гл. 4, § 5) возникают следующие натурально-ладовые обороты (см. пример 51):

1) миксолидийский оборот — в последовании II—V (65, а).

2) обороты натурального минора — в последованиях III—VI и VI—II. В первом случае натуральный минор воспринимается как эолийский (65, б). Во втором случае он отчасти приобретает оттенок дорийского лада вследствие того, что VII ступень мажора является одновременно секстой в этом минорном ладу (65, в);

3) фригийский оборот — в последовании VII—III (не в секвенции возможен лишь в виде VII₆—III). Этот оборот менее свойствен мажору, чем предыдущие обороты натурального минора (65, г).

65

а) Миксолидийский

б) Натуральный (Эолийский)

в) Натуральный минор

г) Фригийский

II - V
V - I

III - VI
V - I

VI - II
V - I

VI₆ - III
V₆ - I

Б. В *плагальных* переменнo-функциональных соотношениях аккордов по образцу IV—I возникает дорийский оборот в последовании V—II с характерным дорийским ходом на большую секунду к квинте минорного трезвучия (66).

66

Дорийский

c-aug I - V - II - V - II - V - I

Дорийский IV - I - IV - I

d-moll

Лидийский оборот вовсе не характерен для мажора.

Переменные функции в последованиях II—VI и VI—III не образуют специфических натуральных оборотов, так как эти последования свойственны и гармоническому минору.

В. Натурально-ладовые обороты возникают и в секундовых переменнo-функциональных отношениях аккордов по образцу IV—V. Эта переменность S—D зависит от имеющейся в контексте или подразумеваемой переменной тоники (S—D—T). При этом условии лишь некоторые из оборотов могут естественно включиться в мажорный лад. Из них следует выделить наиболее характерное для обычного мажора последование I—II, приобретающее значение S—D в связи с тоникальностью доминанты и образующее миксолидийский оборот (67).

67 Миксолидийский

I - II - V I - II - V
IV - V̄ - I IV - V̄ - I

Следует обратить внимание также на то, что в соотношении IV—V при ритмическом упоре на втором аккорде образуется переменнo-функциональное соотношение VII—I с натурально-ладовым миксолидийским оборотом. По этому образцу и в других секундовых соотношениях возникают натурально-ладовые обороты (68).

68 Миксолидийский Лидийский Фригийский Натуральный минор

Основные функции
Ионийский Натуральный минор

Из этого ряда выделяются обычные последования IV—V, V—VI и I—II, как наиболее свойственные мажорному ладу:

1) миксолидийский оборот — в последовании IV—V.

В этом последовании основные функции (S—D) доминируют над переменными (VII—I), которые выявляются только при определенном утверждении тоникальности доминанты. От этого утверждения и зависит выявление миксолидийского оборота (69, а).

2) обороты натурального минора в последованиях V—VI и I—II.

В первом случае—эолийский оборот, во втором случае косвенно выявляется дорийский оборот (69, б, в).

69

а) Миксолидийский б) Натуральный минор в) Натуральный минор

IV-V IV₆-V VII-I VII₆-I
 V-VI V-VI VII-I VII-I
 I-II I₆-II₆ VII-I VII₆-I₆

В приведенных случаях выявления натурально-ладовых оборотов можно сделать следующие общие наблюдения:

1) обороты ионийского лада выбывают из числа специфических натурально-ладовых оборотов, так как этот лад и является обычным нормальным мажором в мажорно-минорной системе.

Обороты лидийского лада хотя и присутствуют в некоторых соотношениях аккордов, но не характерны для обычных последований аккордов в мажоре.

Таким образом, из мажорных натурально-ладовых оборотов остаются характерными лишь миксолидийские обороты, которые всегда связаны с тоникальностью доминанты.

2) Из минорных натурально-ладовых оборотов основное место занимают обороты центрального минорного лада—эолийского. Дорийские обороты более свойственны ионийскому мажору, чем фригийские.

Обороты побочных ладов—дорийского и фригийского—выявляются в своем специфическом виде лишь в тех случаях, когда в последовании аккордов имеется характерный признак данного лада—дорийская секста или фригийская секунда. В остальных случаях обороты натурального минора воспринимаются прежде всего как эолийские и получают оттенок того или другого побочного лада благодаря косвенному значению VII ступени мажора как дорийской сексты или IV ступени как фригийской секунды.

§ 3. Гармонические натурально-ладовые обороты в миноре

В полном миноре представителями натуральных ладов являются мажорные и минорные трезвучия натурального (золийского) минора:

- I — основная тоника полного минора;
- III — переменная тоника ионийского лада;
- IV — » » дорийского лада;
- V — » » фригийского лада;
- ^нVI — » » лидийского лада;
- ^нVII — » » миксолидийского лада.

При полной аналогии с параллельным мажором натурально-ладовые обороты полного минора имеют некоторые особенности.

А. В автентических переменнo-функциональных соотношениях возникают следующие натурально-ладовые обороты (см. пример 52).

1) Миксолидийский оборот в последовании IV—VII. Этот оборот приобретает двойственное модуляционное значение вследствие того, что трезвучие VII ступени является одновременно переменной тоникой (^нG-dur) и переменной доминантой (параллельный мажор) (70, а).

70 а) **Миксолидийский**

а - moll I - IV - VII - IV - VII - IV - К

Миксолид. ^нV - I - ^нV - I

G-dur

б) **Натуральный**

а - moll I - I - IV - I IV - V - I

Натуральн. ^нV - I - ^нV I

d - moll

2) Оборот натурального минора в последовании I—IV. Этот оборот весьма характерен для минора, так как образуется в самых естественных основных функциональных соотношениях Т—S. Легко включаясь в минор в качестве

плагального полукаданса, этот оборот приобретает специфический натурально-ладовый характер только при усилении тоникальности субдоминанты ее ритмическим утверждением (70, б). Аналогичный мажору эолийский оборот $V-I$ ^н выбывает, так как образуется в основных функциональных соотношениях и в то же время резко противоречит гармоническому минору.

3) Фригийский оборот в последовании $II-V$ ^н (возможен в виде II_6-V). Этот оборот не характерен для полного минора, так как связан с тоникальностью минорной, а не мажорной доминанты. Мажорная доминанта не имеет своей переменной (побочной, двойной) доминанты, в этом особенность полного минора.

Б. В *плагальных* переменнo-функциональных соотношениях аккордов, так же как и в мажоре, только дорийский оборот — в последовании $VII-IV$. Этот оборот более свойствен минору, чем параллельному мажору, вследствие более явно выраженной тоникальности трезвучия IV ступени (в сравнении с трезвучием II ступени мажора) (71).

71

Дорийский

$VII - IV - VII - IV$
 $IV - I - IV - I$

В. Натурально-ладовые обороты в *секундовых* переменнo-функциональных соотношениях, по образцу $IV-V$ с подразумеваемой переменной тоникой (S—D—T).

1) Аналогичный мажору миксолидийский оборот образуется в последовании $III-IV$ ^н (72, а).

72 а) Миксолидийский б) Дорийский

$III - IV - VII - IV$
 $IV - V - I$

$IV - VII - I - IV$
 $I - IV - V - I$

2) Ввиду того что трезвучию IV ступени в миноре больше, чем трезвучию II ступени в мажоре, свойственна тони-

кальность, следует выделить также и дорийский оборот, образуемый в последовании VII—I (72, б).

Г. Натурально-ладовые обороты в секундовых соотношениях при подчеркивании тоникальности второго аккорда, по образцу IV—V=VII—I (73).

73

Натуральн. минор Ионийск. Основн. Функци. Миксол. Лидийск

1) Аналогичный мажору миксолидийский оборот образуется в последовании VI—VII. Так как трезвучию VII ступени не свойственна тоникальность в такой мере, как трезвучию V ступени мажора, этот миксолидийский оборот в миноре менее характерен, чем в мажоре (74, а).

2) Из аналогичных мажору оборотов натурального минора остается оборот в последовании III—IV. Другой же аналогичный мажору оборот VII—I образуется в основных функциональных соотношениях (74).

74 а) Миксолидийский б) Натуральный минор

VI—VII—VI₆—VII₆—I
VII—I VII₆—I

III—IV III₆—IV₆—I
VII—I VII₆—I₆

Общие замечания о натурально-ладовых оборотах в мажоре, сделанные в § 2, относятся и к натурально-ладовым оборотам в миноре.

§ 4. Мелодические натурально-ладовые обороты

Специфика натурально-ладовых оборотов в значительной мере зависит от мелодических интонационных ходов в связях аккордов. Одно и то же последование аккордов звучит различно в зависимости от того, подчеркивается или не подчеркивается в нем мелодический оборот, характерный для натурального лада. Особенно это зависит от верхнего го-

лоса гармонии, а следовательно, и от мелодического положения аккордов.



В примере 75 миксолидийский оборот в последовании II—V выступает более ясно при характерном для этого лада интонационном ходе *фа—соль* (75, б), при ходе *фа—ре* ступеневывается специфика этого натурального оборота (75, а). В примере 76 специфика натурально-ладового оборота в последовании V—VI ступеневывается при характерном для прерванного каданса интонационном ходе *си—до* (76, а) и подчеркивается при нехарактерном для этого каданса ходе *си—ля* (76, б). Еще более подчеркивается натурально-ладовый оборот при интонационном ходе в мелодии *соль—ля*, характерном для натурального минора (76, в).



Мелодический оборот, свойственный какому-либо натуральному ладу, включается в разные последования аккордов. В примере 77 в последовании II—V и в последовании IV₆—V подчеркивается миксолидийский оборот интонационным ходом *фа—соль* (77).



Таким образом, выявление натуральных оборотов зависит не только от тоникальности трезвучий, но в значитель-

ной мере от секундовых интонационных ходов, характерных для этих ладов.

Выделим наиболее характерные случаи образования мелодических натурально-ладовых оборотов в последовании аккордов:

1) при восходящем движении на большую секунду к основному тону мажорного трезвучия образуется миксолидийский оборот. В мажоре он связан с тоникальностью доминанты, в миноре — с тоникальностью VII ступени.

2) При восходящем движении на большую секунду к основному тону минорного трезвучия образуются обороты натурального минора. В мажоре он связан с тоникальностью Мн, Мв и трезвучия II ступени, в миноре — с тоникальностью S и минорной D (78).

Переменные тоники

78 Основная Т Натуральн. минор Натуральн. минор Миксолидийский Натуральный минор

Переменные тоники

Основная Т Натуральный минор Натуральный минор Миксолидийский

Какой именно оборот натурального минора — эолийский, дорийский или фригийский — зависит от остальных мелодических и гармонических связей данного трезвучия с другими аккордами лада. В диатонике основной ладо-тональности определено эолийский оборот возникает только в связи с тоникальностью Мн в мажоре, субдоминантные же трезвучия (II ступени мажора и IV ступени минора) непосредственно или косвенно связаны с дорийским оборотом, доминантные трезвучия (III ступени мажора и V ступени минора) — с фригийским оборотом (см. пример 79, 80).

79 Основная Т Переменные тоники Дорийский

Переменные тоники

Основная Т Дорийский

3) При нисходящем движении на большую секунду к квинте минорного трезвучия образуется именно дорийский оборот. Он связан с тоникальностью субдоминантных трезвучий II ступени мажора и IV ступени минора (79).

4) При нисходящем движении на малую секунду к основному тону минорного трезвучия образуется именно фригийский оборот. Он связан с тоникальностью доминантных трезвучий — III ступени мажора и V ступени минора (80).

80

Основная Т

Перменные тоникки

Фригийский

III

Основная Т

Перменные тоникки

Фригийский

V

Лидийский оборот не характерен ни для мажора, ни для минора, но все же может включаться при некоторых необычных последованиях аккордов.

Все характерные случаи образования мелодических натурально-ладовых оборотов можно свести к разновременному или одновременному обрамлению переменных тоник доминантными и субдоминантными неустоями с присоединением к этому в одном случае и нисходящего мало-секундового движения к основному тону (81).

81

Основная Т

Дорийский

Фригийский

Натуральный минор

Натуральный минор

Миксоли-Эрлийский

Основная Т

Дорийский

Фригийский

Натуральный минор

Натуральный минор

Миксоли-Эрлийский

Следует иметь в виду, что эти обороты возникают при отказе от альтераций, приводящих к образованию побочных доминант (см. пример 58). Такого рода вводнотонные альтерации вносят характерные модуляционные при-

знаки и тем самым выводят гармоническое движение за пределы данной тональности. Натурально-ладовые обороты при этом полностью нейтрализуются.

Приведенные в примере 68 диатонические секундовые связи, напротив, не вносят характерных модуляционных признаков и поэтому не выводят гармоническое движение за пределы данной тональности. Вместо явно модуляционных соотношений аккордов здесь образуются переменнo-функциональные соотношения, в которых подчеркиваются натурально-ладовые обороты. И то и другое основывается на переменных функциях аккордов, но приводит к различному использованию модуляционности этих функций.

Рассмотренные натурально-ладовые мелодические обороты образуются в переменнo-функциональных соотношениях аккордов. Но и в мелодии натурально-ладовые обороты могут образоваться самостоятельно, соответственно структуре натуральных ладов и в связи с переменной функциональностью тонов лада в одноголосии (см. гл. 4, § 9), что весьма характерно для народных песен.

В таких случаях мелодия подсказывает ту или иную гармонизацию с использованием переменных функций аккордов и натурально-ладовых гармонических оборотов. В тех случаях, когда в мелодии явно не выступают натурально-ладовые обороты и переменнo-функциональное значение тонов, она в некоторых случаях может быть гармонизована с привлечением этих гармонических средств.

Такая гармонизация обогащает мелодию, раскрывая ее выразительные возможности, и приобретает характер художественного своеобразия, что весьма свойственно русской музыке. Образцы гармонизации мелодий того или другого порядка с использованием переменных функций аккордов и привлечением натурально-ладовых мелодических и гармонических оборотов показаны в примерах из художественной практики (см. примеры 93—115).

§ 5. Последования аккордов в мажоре

Предшествовавший анализ основных и переменных функций аккордов, а также гармонических и мелодических натурально-ладовых оборотов вскрыл закономерности аккордовых последований.

В приведенной ниже характеристике аккордовых последований ограничимся лишь небольшим рядом рассмотренных ранее трезвучий, являющихся основными представителями функциональных групп: трезвучиями главных ступеней в их основном виде — I, V, IV — и из трезвучий побочных ступеней — VI, II₆, II.

Все возможные последования этих шести аккордов показывает следующая таблица (30 соединений):

	I	V	IV	VI	II ₆	II
I		I-V	I-IV	I-VI	I-II ₆	I-II
V	V-I		[V-IV]	V-VI	(V-II ₆)	(V-II)
IV	IV-I	IV-V		[IV-VI]	IV-II ₆	IV-II
VI	[VI-I]	VI-V	VI-IV		VI-II ₆	VI-II
II ₆	II ₆ -I	II ₆ -V	[II ₆ -IV]	(II ₆ -VI)		II ₆ -II
II	(II-I)	II-V	[II-IV]	(II-VI)	II-II ₆	

А. ОСНОВНЫЕ ПОСЛЕДОВАНИЯ

а) Наиболее употребительные (в таблице отмечены жирным шрифтом):

T I $\begin{cases} \text{S IV, II}_6 \\ \text{M}_H \text{VI} \\ \text{DV} \end{cases}$ После тоники следуют любые аккорды, кроме трезвучия II ступени.

D V $\begin{cases} \text{T I} \\ \text{M}_H \text{VI} \end{cases}$ После доминанты следует тоника или медианта.

S IV $\begin{cases} \text{DV} \\ \text{T I} \\ \text{S II}_6, \text{II} \end{cases}$ После трезвучия IV ступени — любые аккорды, кроме медианты.

S II₆ $\begin{cases} \text{DV} \\ \text{S II} \end{cases}$ После II₆-аккорда следует доминанта или трезвучие II ступени.

S II $\begin{cases} \text{DV} \\ \text{S II}_6 \end{cases}$ После трезвучия II ступени следует доминанта или II₆-аккорд.

M_HVI $\begin{cases} \text{S IV, II}_6, \text{II} \\ \text{DV} \end{cases}$ После M_H следуют любые аккорды, кроме тоники.

б) К основным можно отнести и следующие, менее употребительные последования (в таблице без скобок):

1) I—II

2) II₆—I (особая форма плагального каданса).

82

I - IV - V - VI - II₆ - V - I I - VI - IV - II - II₆ - V - I

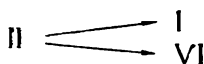
I - VI - V - I - II₆ - V - I I - VI - II - II₆ - V - I

I - II - V - VI - IV - II₆ - I I - V - VI - II₆ - I - IV - I

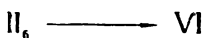
Б. ОСОБЫЕ ПОСЛЕДОВАНИЯ

а) Прежде всего надо выделить группу последований, в которых выступают своеобразные натурально-ладовые обороты (в таблице — в круглых скобках):

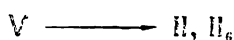
Наиболее специфический натуральный оборот

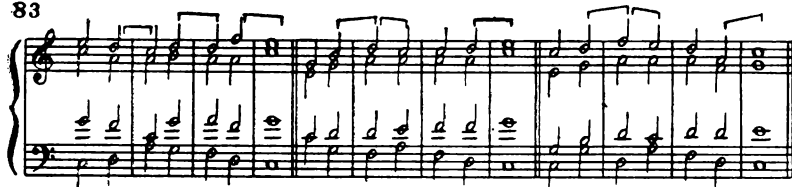


Плагальные переменнo-функциональные обороты



Дорийский натурально-ладовый оборот





II - VI V - II₆ II - I V - II₆ VI - IV - II - I V - II - VI - II₆ - II - I

Эти последования не встречаются у венских классиков и вообще не характерны для западноевропейской музыки. В русской музыке они нередко встречаются наряду с общепотребительными основными последованиями.

б) Ко второй группе следует отнести последование V—IV, противоречащее функциональной направленности аккордов: функциональное соотношение здесь обратное нормальному¹.

Это приводит к особо выделяющейся красочности звучания, которое оказывается грубым, если это последование не оправдано в музыкальном контексте особыми обстоятельствами (84).



V - IV

Тем не менее это последование применяется в музыке при преобладании мелодического значения этого последования над его функциональным значением (пример 95) или в качестве особо выразительного эффекта, когда надо подчеркнуть особую энергию гармонического оборота (см. пример 146).

в) К третьей группе относятся восходящие терцовые последования II—IV, IV—VI, VI—I, а также II₆—IV (85).

Вследствие функциональной однородности аккордов в этих последованиях отсутствует явно выраженная смена функций, с другой стороны, здесь происходит не накопление неустоев (как в нисходящем терцовом последовании), а убы-

¹ Это последование образует, в сущности, лидийский натурально-ладовый оборот, не характерный для функциональной гармонии.

вание их. Этим объясняется функциональная вялость этих последований в обычных условиях. Они не могут играть активной роли в гармоническом развитии, но могут применяться в качестве особых красочных средств, как варьирование аккорда данной функции. В таком виде эти последования встречаются в русской музыке как красочная расцветка утверждаемой тоники посредством возвратного хода I—VI—I. Этот ход, например, имеет лейтмотивное значение в опере «Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова и еще раньше был применен Чайковским (86). Его использовал также и Шостакович (87).

85

I - IV - VI - I II₆ - IV

86 [Allegro brillante] Чайковский Симфония №3, ч. I

87 [Allegretto] Шостакович Песнь о лесах (№4)

Жо - лу - дя, жо - лу - дя, как зо - ло - то, та - же - жь - е...

У Чайковского встречается исключительный случай применения полного терцового последования IV—VI—I в ми-

норе, превращающегося затем в последование II—IV—VI—I в мажоре (88).

88 *Andante molto* Чайковский Соловушка

IV-VI-I IV-VI - III
II-IV-VI - I

§ 6. Последования аккордов в миноре

В гармоническом миноре соотношения аккордов по своему функциональному значению в общем аналогичны мажору, но имеют свои особенности.

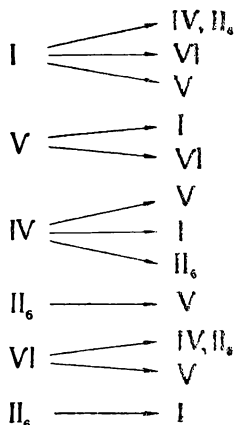
Уменьшенное трезвучие II ступени в основном виде неупотребительно в музыке, и вследствие его выпадения остается двадцать возможных соединений пяти аккордов между собой:

	I	V	IV	VI	II ₆
I		I-V	I-IV	I-VI	I-II ₆
V	V-I		[V-IV]	V-VI	[V-II ₆]
IV	IV-I	IV-V		[IV-VI]	IV-II ₆
VI	[VI-I]	VI-V	VI-IV		VI-II ₆
II ₆	II ₆ -I	II ₆ -V	[II ₆ -IV]	[II ₆ -VI]	

В миноре соединения S и Mн с мажорной доминантой не образуют переменнo-функциональных отношений и натурально-ладовых оборотов вследствие того, что она является альтерированным аккордом. Нижняя медианта в миноре не является побочным ладовым центром, возглавляющим группу побочных ступеней ¹.

¹ Весьма богатые и сложные переменнo-функциональные связи и натурально-ладовые обороты образуются в соотношениях аккордов натурального минора.

А. ОСНОВНЫЕ ПОСЛЕДОВАНИЯ



89

$I \quad IV \quad V \quad VI \quad II_6 \quad V \quad I \quad I \quad VI \quad IV \quad II_6 \quad V \quad I$

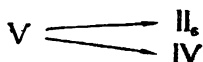
$I \quad VI \quad V \quad I \quad II_6 \quad V \quad I \quad I \quad V \quad VI \quad II_6 \quad I \quad IV \quad I$

Б. ОСОБЫЕ ПОСЛЕДОВАНИЯ

В миноре II_6 -аккорд уменьшенный, поэтому в его соединениях с другими аккордами не образуются аналогичные мажору переменнo-функциональные соотношения и натурально-ладовые обороты. Вследствие этого аналогичные мажору соединения II_6 — VI и V — II_6 не составляют в миноре особой группы.

Здесь особые последования можно распределить на две группы:

а) последования D—S, противоречащие направленности аккордов:



В миноре последование V—IV звучит несколько мягче, чем в мажоре (90).

90

V - II₆

V - IV

б) терцовые последования функционально родственных аккордов с убыванием неустоев:

IV—VI, VI—I, II₆—IV,

а также последование II₆—VI с терцовым ходом баса (91).

91

IV-VI - I II₆-VI - I II₆-IV

В миноре последования с возвратным ходом I—VI—I приобретают более красочный и энергичный характер вследствие того, что нижняя медианта мажорная и является субдоминантой, а не тоникой побочного ладового центра (отд. I, гл. 4, § 3). Такое последование, например, встречается у Грига (92).

92 *Molto allegro e sempre staccato* Григ. Танец эльфов

I - VI - I

§ 7. Переменные функции аккордов и натурально-ладовые обороты в художественной практике

Метод использования основных и переменных функций аккордов — один из существенных признаков музыкального стиля.

В творчестве Баха, при доминировании основных функций аккордов, иногда явственно выступают и переменные функции (см. пример 93). Особенно это свойственно его хоралам, представляющим собой обработку мелодий, в своем происхождении связанных с народными песнями. Здесь переменные функции аккордов иногда сочетаются со своеобразными натурально-ладовыми мелодическими и гармоническими оборотами (см. примеры 94 и 95). Для классической музыки XVIII — начала XIX века (особенно для итальянской оперы) характерна ориентировка на прямолинейное использование основных функциональных соотношений аккордов. Переменные функции проявляются в этом стиле почти исключительно в половинных каденциях, как подчеркивающие тоникальность доминанты. Натурально-ладовые обороты не свойственны этому стилю; они всюду нейтрализуются посредством вводнотонных альтераций.

Для композиторов-романтиков характерно уже более сложное использование функциональных взаимоотношений аккордов, в которых значительную роль играют переменные функции и мелодические связи аккордов. Иногда при этом определенно выявляются и натурально-ладовые гармонические обороты (особенно это свойственно Шопену).

93 [Lento moderato] Бах. W.K.I., т. I, Прелюдия № 8

II=I₆

Русской музыке второй половины XIX века особенно свойственно широкое использование переменных функций побочных ступеней, которые привлекают разного рода натурально-ладовые обороты, придающие гармонии своеобразный национальный колорит.

Нижеследующие примеры иллюстрируют использование переменных функций в художественной практике.

94 Бах . Хорал №70

III=I

95 Бах . Хорал №187

VI=I

IV=VI I₆IV₆ V₆- I - V=I

В примере 93 тоникальность неаполитанского секстаккорда подчеркивается мелодическим оборотом *до-бемоль — си-дубль-бемоль — ля-бемоль*. Если бы этот неаполитанский секстаккорд был только субдоминантой в *es-moll*, то мелодический ход от *до-бемоль* к *ля-бемоль* шел бы через *си-бемоль*. Появление же *си-дубль-бемоля*, чуждого *es-moll*, объясняется переменной тонической функцией неаполитанского секстаккорда, возглавляющего тональность *Fes-dur*.

В примере 94 остановка на трезвучии III ступени *C-dur* подчеркивает ее тоникальность и образует своеобразный натурально-ладовый оборот фригийского минора.

В примере 95 вначале выявляется тоникальность *Mi* с образованием гармонического оборота натурального минора (III—IV=V—I). В конце этого хорала в натуральном *a-moll*

мелодическим ходом *ля — си-бемоль* подчеркивается тоникальность субдоминанты, которая служит посредствующим аккордом для последующей модуляции в *C-dur*. Окончание хорала подчеркивает тоникальность доминанты.

В примере 96 после многократного утверждения доминанты *C-dur* на сильной ритмической доле (причем доминанта подчеркивается септимой) она одновременно приоб-

ретаёт тоническое значение, чем и объясняется естественное включение гаммы G-dur. В экспозиции за этой доминантой закрепляется ее переменная тоническая функция в связи с последующим вступлением темы в одноименной тональности (g-moll). В репризе же, несмотря на привлеченный вводный тон (фа-диез), за G-dur остается доминантное значение в связи со вступлением темы в тональности с-moll. Здесь явно обнаруживается двойственное функциональное значение доминанты C-dur. Тоникальность доминанты позволяет внести элемент политональности, прочно организованной на основе ладо-тонального подчинения. Это выражается во временном тональном противоречии вводного тона гаммы, привлекаемой тоникальностью доминанты, с септимой этой доминанты, подчеркивающей ее основную функцию (97, 98).

Allegro con brio

Бетховен Соната №3, ч. I

96 *tr*

ff

V=j

97 [Allegro]

Моцарт Концерт № 20, op. 466

В примере 98 борьба между основной и переменной функциями доминанты приняла парадоксальную форму. Противоречие между *си* и *си-бемоль* не только обусловлено устремленностью вводного тона вверх в гаммообразном движении, но и образуется в нисходящем движении. Здесь еще яснее, чем в предыдущих примерах (96 и 97), выступает функциональная двойственность аккорда, сосуществование в нем основной и переменной функций T и D, приводящее к временной политональности. Ясно, что это противоречие возникло на основе сосуществования гармонических функций T и D (основной и переменной), а не только как результат гаммообразного движения.

98 [Allegro con brio]

Бетховен . Квартет №1

The image displays four systems of musical notation for a piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 3/4 time and the key signature has two flats (B-flat major). The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as 'ff' (fortissimo) in the fourth system. The overall structure is that of a short piano introduction or accompaniment for a quartet.

99 | Prestissimo

Бетховен. Соната № 21 и III

I - V - II - VI
 II - VII - IV - I

F-dur

IV-I

В примере 99 прежде всего привлекает внимание необычное для классической гармонии последование в 1—2-м и 5—6-м тактах I—V—II—VI. Это последование обусловлено восходящей секвенцией, в которой переменные функции вносят модуляционный поворот в a-moll:

I—V = IV—I G-dur
 II—VI = IV—I a-moll

Еще больший интерес представляет в 7—9-м тактах превращение субдоминанты (которая одновременно является нижней медиантой по отношению к предыдущему аккорду a-moll) в тонику путем ее ритмического расширения. Это превращение подтверждается в следующих тактах тональностью F-dur.

100 [Allegro molto vivace] Шуман. Симфония №1, ч.II

Clar.
p dolce
Fag. V-I
Viola

В примере 100 повторность оборота I—IV с ритмическим упором на субдоминанту подчеркивает ее тоникальность, при этом выявляется натурально-ладовый оборот (d-moll), что встречается редко в творчестве немецких романтиков.

101 [Moderato maestoso] Гуно. „Фауст“, действие III
Баллада о фульском короле a - moll

Vocal line:
В Фу - ле жил да был ко - роль,
он ло са - мой сво ей смер - ти

Piano accompaniment:
pp stacc.

Harmonic analysis:
a - moll I - II_b - VII_b - IV F-dur VI - III - VI I - V[#] - I = IV G-dur
e - moll
C-dur e - moll
VII_b - VII_b=III_e IV - VII_{e5} I_b V_{e5} - I
V_b - V_b VI=IV_e

В примере 101 встречается еще более своеобразный и весьма сложный прием использования переменных функций. Мелодия в первых двух тактах звучит в натуральном a-moll, а в следующих тактах — в e-moll. Гармонизована же она таким образом, что после натурального a-moll (с некоторым выявлением тоникальности трезвучия VII ступени) во втором такте подчеркивается тоникальность нижней медианты (модуляция в F-dur). Далее показан промежуточный оборот C-dur, приводящий в a-moll с последующей модуляцией в e-moll. В это построение включается ряд натурально-ладовых оборотов. В другом проведении первого отрезка мелодии она гармонизована иначе — посредством модуляции через доминанты в G-dur, d-moll и F-dur, нейтрализующие натурально-ладовые обороты мелодии.

Шопену весьма свойственно многообразное использование переменных функций, иногда с привлечением натурально-ладовых оборотов.

102 [Andante] Шопен. Этюд № 10

II₆ I₆ IV - I₆ - IV₆

I₆ II₆

В примере 102, так же как в примере 93, выявляется тоникальность неаполитанского секстакорда. Эта тоникальность закрепляется троекратным утверждением неаполитанского секстакорда на сильной ритмической доле (с повторностью оборота II₆—V). Это позволяет вполне естественным образом включить в es-moll не только мелодический, но и гармонический оборот (IV—I₆—IV₆) тональности Fes-dur, возглавляемой неаполитанским секстакордом. Включение это создает неожиданный, но вполне обоснованный красочный эффект звучания.

Пример 103 показывает чрезвычайно своеобразный прием использования переменной функции. После половинного каданса в *dis-moll* гармоническое последование в левой руке проходит на органном пункте через тоническое трезвучие, натуральную доминанту и субдоминанту, возвращаясь к мажорной доминанте. Мелодический ход верхнего голоса в левой руке соответствует структуре полного минора *dis-moll*, обрисовывая натуральный оборот лада. Таким образом, оказывается, что здесь тональной модуляции как таковой нет. Но переменные функции аккордов сыграли свою роль; тоника на органном пункте оказалась в положении субдоминанты по отношению к переменной тонической функции V ступени. Оба аккорда образовали мимолетный

гармонический оборот тональности *ais-moll*. На этом основании мелодический взлет в правой руке, без предварительной подготовки (еще до появления ля-диез-минорного аккорда), заранее обрисовывает тональность ля-диез минор, подчиняясь минорной субдоминантной функции тонического трезвучия *dis-moll* и подготавливая этим тоникальность трезвучия V ступени основной тональности. Это неожиданное,

но вполне естественное и мягкое включение модуляционного оборота *ais-moll* в тональность *dis-moll* создает весьма своеобразный и изысканный красочный эффект звучания.

Шопен. Баркарола, соч. 60

103 [Allegretto]

V IV_6 *ais* V_n *ais* V_n

В примере 104 переменные функции побочных ступеней приводят к ряду промежуточных модуляций и образуют своеобразные натурально-ладовые обороты (в примере обозначены цифровкой).

Русской музыке весьма свойственно использование переменных функций аккордов именно в сочетании с натурально-ладовыми мелодическими и гармоническими оборотами. Это особенно характерно для обработок народных (крестьянских) песен и для произведений, музыка которых непосредственно опирается на интонации народной песенности.

Наиболее характерно при этом использование тони-
 кальности нижней медианты в мажоре, что образует парал-
 лельную переменность лада и привлекает гармонические обо-
 роты натурального (эолийского) минора.

104 [Lento] Шопен . Ноктюрн №6

F-dur III₆ VI II III₆ VI V I V₆ III VI
 d-moll I IV V₆ I=VI F [a-moll III₆-I] g-moll IV-

II V I d-moll I V/D V₆ I V I V₆ I
 I] [a-moll V - I] g-moll V₆

IV I IV V I VII₆ III₆ IV V IV V IV₆ III₆ FV
 I V₆ I F-dur V I II V₆/VI II V₆/VI II₆ - V

105 Moderato Римский - Козаков Сборник русских народных песен №65

В примере 105 с начала до конца проходит колебание
 параллельных тональных центров (C-dur и a-moll). Оконча-

ние в параллельном миноре подчеркивает переменность лада. Последование D—Mи в C-dur приобретает значение последования VII—I в a-moll, образуя характерный гармонический оборот натурального минора.

Подобную переменность лада показывает пример 106, в котором протяженность звучания подчеркивает тоникальность нижней медианты и придает гармонии своеобразную красочность.

106 *Maestoso* Рымский-Корсаков "Песня слепцов-гусяров", действие II
 Piano e arpa *mp* *tr*

The musical score for example 106 consists of two systems of piano and arpa accompaniment. The first system shows the beginning of the piece with a tempo marking of 'Maestoso' and dynamics of 'Piano e arpa' and 'mp'. The second system continues the accompaniment with various chordal textures and melodic lines.

Встречается также обратная переменность лада, образующаяся при подчеркивании тоникальности верхней медианты минора.

107 [Adagio] Сборник русских народных песен Протяжная (№23). Балакирев.

Эх, да по-лы-но, да се-ры-ще, да
 во-мне выть и из-ны-вать

The musical score for example 107 features a vocal melody line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Adagio'. The lyrics are in Russian and are written below the vocal line. The piano accompaniment provides a harmonic and rhythmic foundation for the vocal line.

В примере 107 (4—5-й такты) включается оборот параллельного мажора, выявляющий переменные функции трезвучий III, VI и VII ступеней основной тональности a-moll.

Встречается также и использование тоникальности верхней медианты мажора.

108 Римский-Корсаков. Сборник русских народных песен, №6
Andantino

Ш-I

В примере 108 протяженность звучания трезвучия III ступени (5—7-й такты) подчеркивает его тоникальность и создает весьма своеобразное красочное звучание.

109 Чайковский „Опричник“ действие II, картина 2
Allegro moderato

110 Allegro moderato Мусоргский „Борис Годунов“ „Пролог

В примере 109 (2, 4, 7-й такты) и в примере 110 (2, 3, 5-й такты) также подчеркивается тоникальность верхней медианты, и при этом во все возрастающей степени.

В гармонизации народных песен отражается и свойственная им секундовая переменность лада.

111

Римский - Корсаков. Сборник русских народных песен, №1
Maestoso quasi recitativo

Балакирев

112

Adagio Сборник русских народных песен. Протяжная. №36.

И что на свете пре-же . сто ком

пре - же - сто - ка - я лю-бовь! О-ста-вля-ет, по . ки .

- да - ет здесь, в не-счаст-ной сто - ро-не.

В примере 111 вначале трезвучие VII ступени d-moll приобретает значение тоники C-dur (и отчасти доминанты F-dur). В дальнейшем происходит своего рода борьба между этими тональными центрами, и в конце концов утверждается главенство C-dur — переменная функция трезвучия VII ступени побеждает, приводя к модуляции. В процессе этого гармонического развития образуются натурально-ладовые обороты. Все это придает музыке большое своеобразие.

В примере 112 вначале происходит прямолинейная модуляция из d-moll в C-dur. В 6—9-м тактах соотношение C-dur и d-moll приобретает характер секундовой переменности лада с образованием натурально-ладовых оборотов.

[Allegro moderato e maestoso]

Бородин „Князь Игорь“, Интродукция

113

В примере 113 подчеркивается тоникальность трезвучия II ступени утверждением ее на сильной ритмической доле и повторением гармонического оборота VI—II—VI, приобретающего значение натурально-ладового оборота V—I—V в d-moll. Здесь встречается своеобразный случай использования переменной функции в секундовом соотношении в мажоре.

114 Andante Чайковский „Черевички“, Увертюра

В примере 114 образуются весьма многообразные переменнo-функциональные соотношения аккордов: на фоне с-moll выявляется тоникальность целого ряда трезвучий, входящих в натуральный минор.

115 Moderato Чайковский Сюита №3, ч. IV, вар VII

The musical score is written for piano in 2/4 time, G major. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system shows chords in measures 1-4 with functional labels: $[IV - I]$ and $[VI - V]$ over $II - VI$. The second system shows chords in measures 5-8 with labels: II , I , $[VI - V]$ over $II - I$, and $V - VI$. The third system shows chords in measures 9-12 with labels: $[I - IV_6]$ over $V - I_6$ and $[VI_6 - II]$ over $V - I$.

Многообразные переменнo-функциональные соотношения образуются также в примере 115. Здесь последовательно подчеркивается тоникальность доминанты (в 5 и 9-м тактах), субдоминанты (в 14-м такте) и трезвучия II ступени (в конце). Попутно (во 2—3-м тактах) выявляется и тоникальность нижней медианты. В целом, при завершении построения в тональности II ступени, образуется секундовая переменность лада. Во всем гармоническом движении выявляются натурально-ладовые обороты. Возникающие во многих случаях при переменности функций, они придают гармонии своеобразный колорит звучания, особенно характерный для русской музыки.

ОТДЕЛ II

ГАРМОНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКЕ И УЧЕБНОЙ РАБОТЕ

Глава I

МЕЛОДИЧЕСКОЕ ДВИЖЕНИЕ В ГАРМОНИИ

§ 1. Мелодия как основное средство выразительности

Курс гармонии не ограничивается изучением аккордов и их соединений. Он основывается на изучении выразительных свойств гармонии, которые осуществляются в неразрывном единстве всех компонентов музыки и на роли гармонии в формообразовании. Поэтому в первую очередь встает вопрос о мелодии, как об основном ведущем средстве музыкальной выразительности, организующем и направляющем гармоническое развитие, средстве, от которого в значительной мере зависит выразительность и напевность гармонического движения.

Проблема мелодики в целом весьма сложна и является самостоятельной областью музыкальной науки. Здесь же вопрос о мелодии затрагивается постольку, поскольку он непосредственно связан с вопросами гармонии.

Под мелодией подразумевается такое последование тонов, в котором выражена определенная музыкальная мысль.

Понятие мелодии часто употребляется и в более широком смысле — как всякое последование тонов в одном голосе, как мелодическая линия. Однако не всякая мелодическая линия (голос) является мелодией в специфическом смысле этого понятия, ибо под последним подразумевается в первую очередь такой голос, который имеет тематическое значение и является основным носителем образного начала музыки, или, во всяком случае, голос, имеющий более или менее самостоятельное, индивидуализированное выразительное значение в данном музыкальном контексте.

Например, средние голоса и бас в соединениях аккордов образуют мелодические линии, но не превращаются в самостоятельные мелодии, если не индивидуализируются в контексте в своем выразительном значении. Если в таких случаях иногда говорим о мелодии среднего голоса или баса, то употребляется это понятие в более широком смысле слова.

Разумеется, не всегда можно определить, в какой мере данный голос приобретает индивидуализированное мелодическое значение и является ли он просто мелодической линией или же мелодией в специфическом смысле слова. Вышеприведенная дифференциация понятия мелодии относится прежде всего к наиболее характерным случаям.

Мелодия приобретает тематическое, наиболее индивидуализированное выразительное значение в одnogолосной песне и в гомофонном изложении (см. отд. III, гл. 1, § 6). Мелодическое начало в музыке наиболее ярко проявляется в широко развернутой напевной мелодии.

Мелодические индивидуализированные голоса могут сочетаться одновременно, образуя полифонию (см. отд. III, гл. 1, § 4). В аккордовом движении верхний голос в той или иной мере выделяется своим выразительным значением и поэтому приобретает значение мелодии или приближается к этому значению.

Мелодия — основа реалистической музыки; она является началом, в котором главным образом воплощается идейно-эмоциональное содержание, организующим все остальные средства музыкальной выразительности.

Такое понимание мелодии пронизывает всю русскую музыкальную культуру и лежит в основе эстетических воззрений русских музыкальных деятелей. Характерно, например, высказывание Рахманинова: «Большие композиторы всегда и прежде всего обращали внимание на мелодию, как ведущее начало в музыке. Мелодия — это музыка, главная основа всей музыки, поскольку совершенная мелодия подразумевает и вызывает к жизни свое гармоническое оформление... Мелодическая изобретательность в высшем смысле этого слова — главная жизненная цель композитора. Если он не способен создавать мелодии, имеющие право на длительное существование, то у него мало шансов на успешное овладение композиторским мастерством. По этой причине великие композиторы прошлого проявляли столько интереса к народным мелодиям своих стран, Римский-Корсаков, Дворжак, Григ и другие обращались к народному мелосу, как к естественному источнику вдохновения» («Советская музыка», 1945, 4-й сборник, стр. 53).

Из всех выразительных средств музыки только в мелодии может воплощаться целостный художественный образ. При мером этого служит одnogолосная народная музыка всех национальностей.

Все остальные средства музыкальной выразительности обогащают мелодию, более глубоко и многосторонне раскрывают музыкальный образ, заложенный в мелодии, так или иначе подчиняются мелодии или непосредственно включаются в нее. Так, например, ритм органически включается в мелодию как ее составной элемент. Говоря о мелодии, мы подразумеваем и ее ритмическую сторону.

Мелодия создает хотя бы общее представление о возможной естественной гармонизации (по словам Рахманинова, «вызывает к жизни свое гармоническое оформление») или

полифонической обработке. Отсюда возникают возможности всякого рода обработок народных песен.

Мелодия как выразительное средство тесно связана с образами героя, человеческой личности и ее переживаний, иногда коллектива, массы, с образами реального мира, отображаемого через переживание личности. Реалистическая музыка немислима без выразительного, запоминающегося мелодизма.

Мелодию отнюдь не следует понимать только в линейном смысле — как голосовую линию, понижающуюся или повышающуюся, гибкую, волнообразную или прямолинейную, в которой происходит чередование звуков в плавном или скачкообразном движении. Это только внешний рисунок мелодии. Внутренняя сущность, выразительность мелодии коренится в ее интонационности. Интонацию надо понимать как живую связь звуков, имеющую выразительное, образно-смысловое значение. В мелодии, как законченном построении, все звуки так или иначе, непосредственно или опосредствованно через другие звуки, на близком или дальнем расстоянии, связываются между собой в нашем восприятии.

Мелодия состоит из ряда осмысленных интонационных оборотов, логически связанных между собой и объединяющихся в то или иное построение (предложение, период и проч.). Только при объединении тонов и оборотов мелодия производит впечатление живого, организованного целого. Но специфика интонации проявляется прежде всего в непосредственной связи тонов, интонация является прежде всего мельчайшим, первичным образно-смысловым элементом музыкальной речи¹.

Жизненность, образная выразительность интонации — это не только продукт творчества данного композитора или ряда композиторов, но прежде всего продукт общественного музыкального сознания. В человеческом обществе в процессе длительного исторического развития формируются и оттаиваются музыкальные интонации, своего рода «музыкальный язык», которым и пользуются композиторы (в индивидуальном преломлении) для выражения своих художественных замыслов. Поэтому интонационно-выразительная мелодия, основанная на общественном «музыкальном языке», понятна слушателям в своей образно-художественной сущности.

Интонационность мелодии всегда основывается на той или иной ладовой системе взаимоотношения тонов, вырабатываемой в процессе исторического развития музыкального искусства.

¹ Понятие интонации в советском музыкознании широко развил академик Б. В. Асафьев. Разработанный им художественно-критический метод анализа музыкальных произведений на основе интонационной сущности музыки является большим вкладом в советское музыкознание.

В интонационном отношении музыка в известной мере связана со словесной речью. Интонационный оттенок словесной речи, выражающий ее эмоциональное содержание, часто служит (особенно в вокальной музыке) основой для образования элементарных музыкальных интонаций, выражающих аналогичное эмоциональное состояние (например, интонации вздоха, стона, жалобы, просьбы, протеста, гнева, приказа и проч.)¹.

При несомненной связи музыкальные и речевые интонации специфичны и существенно различаются между собой. В словесной речи интонация дополняет понятийно-смысловое содержание слов, в музыке же оно выражается всецело в мелодико-интонационной стороне. По выражению Б. В. Асафьева, музыка есть «прежде всего искусство интонации, а вне интонации — только комбинация звуков», «музыка не существует вне процесса интонирования».

Музыка в интонационном отношении гораздо богаче словесной речи. Живые, осмысленные музыкальные интонации рождаются прежде всего в народной музыке, поэтому они всегда имеют определенно выраженный национальный характер.

Отсюда непосредственно или в преобразованном виде они проникают в композиторско-профессиональное творчество, и это обуславливает национальный характер музыкального языка композиторов.

Реалистическое музыкальное искусство, всегда базирующееся на образно-интонационной сущности мелодии, неминуемо так или иначе, непосредственно или опосредствованно, связано своими истоками с народно-песенной музыкальной культурой и не может быть вненациональным по форме выражения². Культивирование мелодии как основного средства выражения характерно для всей реалистической музыки.

§ 2. Мелодические свойства интервалов

Для того чтобы понять закономерности мелодики и голосоведения, необходимо иметь представление о простейших элементах мелодики — интонационных шагах, в ко-

¹ Словесной речи присущи не только зачатки музыкальных интонаций с характерным для них ритмом, но и ладовая основа этих интонаций. В ней присутствует главный опорный тон, являющийся своего рода тоникой лада и определяющий тональность речи. В интонациях словесной речи присутствует и второй опорный тон, отстоящий обычно на кварту или квинту от нижнего опорного тона. Так образуется квартовый или квинтовый ладовый остов, в то время как другие интонации неопределенны в звуковысотном отношении, несят скользкий характер. Таким образом, основные ладовые закономерности коренятся в самой словесной речи.

² Замечательно известное высказывание Глинки: «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем».

торых так или иначе проявляются общие мелодические свойства интервалов.

Мелодические и гармонические свойства интервалов (см. отд. I, гл. 1, § 3) — явления разного порядка, но они в известной мере связаны между собой, поскольку имеют общую ладовую основу.

Мелодические свойства в значительно большей степени, чем гармонические, зависят от ладового значения тонов, образующих данный интервал. Это значение проявляется прежде всего в том, что слух ориентируется на ступеневую величину интервала, то есть на количество ступеней, охватываемых данным интервалом. Отсюда и возникают основные, наиболее общие мелодические свойства интервалов. В музыкальном контексте эти свойства частично видоизменяются и усложняются новыми свойствами в зависимости от того, на каких ступенях лада образуется данный интервал. Например, ходы I—V и II—VI, сохраняя свои основные свойства квинтовых интонационных шагов, приобретают индивидуальные свойства, зависящие от ладового значения данных ступеней. Выявление мелодических свойств интервалов в значительной мере зависит не только от ладового значения тонов, но и от всех сопутствующих условий музыкального контекста, например от того, в соединениях каких именно аккордов и в каком голосе образуется данный интонационный ход, в восходящем или нисходящем движении, в каком ритмическом соотношении, темпе и т. д. В этом отношении мелодические свойства интервалов по сравнению с гармоническими гораздо более изменчивы и многообразны по выразительным возможностям. Это объясняется тем, что мелодические свойства интервалов непосредственно связаны с интонационной стороной музыкальной речи, в которой чрезвычайно гибко и многообразно выражается музыкальное содержание.

Способы вокального интонирования интервалов также оказывают существенное влияние на их мелодические свойства. От этого интонирования прежде всего зависит различная степень напряженности интервалов. Например, восходящие и широкие интонационные ходы более напряжены, чем нисходящие и узкие¹.

Таким образом, помимо ладовых свойств, мелодические интервалы обладают своего рода вокальностью, которая имеет существенное значение в мелодическом и гармо-

¹ При слушании музыки мы так или иначе оцениваем мелодические интонации с вокальной стороны. Музыкальное восприятие при этом сопровождается рефлекторным, так называемым идеомоторным движением голосовых связок; они находятся в постоянном напряжении и движении: мы внутренне как бы подпеваем тому, что слышим, и тем интенсивнее, чем эмоционально сильнее воздействует музыка. Отсюда проистекают вокальные свойства мелодических интервалов и прежде всего различная степень напряженности интервалов.

ническом движении. В связи с этим напевность гармонического движения в большой мере зависит от вокальности голосоведения в целом, особенно от певучести верхнего голоса, который выступает рельефнее остальных голосов.

Из предыдущего изложения видно, что мелодические свойства интервалов чрезвычайно сложны и многообразны. В сильнейшей степени они зависят от конкретных условий музыкального контекста и поэтому не поддаются исчерпывающему анализу. Тем не менее некоторые основные мелодические свойства интервалов надо учитывать в голосоведении.

Остановимся на наиболее общих мелодических свойствах интервалов, которые проявляются в функциональной гармонии и должны учитываться при построении гармонических задач. Эти свойства имеют определенное значение в голосоведении, особенно в ведении верхнего голоса и баса.

В пении опорных тонов плавным секундовым движением, в скачках, размашистых ходах мелодии, в мелодическом заполнении скачков и во многом другом сказываются мелодические свойства интервалов.

1) *Секунды*. На мелодические свойства большой и малой секунды следует обратить особое внимание. Гармоническое диссонирование секунд никак не отражается на их мелодических свойствах. Но из восприятия секундового интервала как рядом лежащих, соприкасающихся тонов вытекают и его особые мелодические свойства.

а) Секундовый ход обладает особым свойством тесно мелодически связывать тоны между собой, а поэтому и тесно связывать аккорды. Плавное секундовое движение служит основой мелодического распева. В народной песне интервалы квинты и особенно терции имеют тенденцию заполняться (в вариантах) секундовым движением. В гармоническом движении секундовая мелодическая связь тонов сглаживает диссонантность и жесткость звучания, ступенькает, смягчает красочные особенности аккордов.

Поэтому при плавном голосоведении делаются естественными необычные соединения (например, D—S), ненормативные удвоения тонов (например, терцовых тонов в секстах-кордах) (116).

116

The musical score consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a melodic line. The lower staff is a bass clef with a harmonic accompaniment. The chords are labeled as follows: V_{65} - $IV_6 - V$ - II_{65} - V_6 . The melodic line includes a triplet of eighth notes marked with a '+3' above it.

Секундовый интервал как элементарная основа голосоведения и как вяжущее средство в аккордовом дви-

жении приобретает особое мелодическое значение. Поэтому мы характеризуем секунду как специфический мелодический интервал и под мелодической связью в тесном смысле подразумеваем именно секундовую связь. Это относится и к мелодическому (секундовому) тяготению тонов (см. отд. I, гл. 2, § 4), и к мелодической связи аккордов и тональностей. Особо важную роль играет это вяжущее свойство секундового интервала в мелодической фигурации (см. отд. III, гл. 2, § 6).

б) Секундовый ход в известной мере вызывает потребность секундового движения в том же направлении, создает своего рода инерцию движения. Благодаря этому, например, возникает более определенная потребность разрешения неустоев (117).



Благодаря этой же инерции преодолевается препятствие движения в «занятый тон» (см. отд. I, гл. 1, § 3) — делается естественным разрешение септими в октаву, и не только в среднем, но и в верхнем голосе (118).



Инерция секундового движения приобретает особую силу и значение в мелодической фигурации. Плавно проходящие неаккордовые тоны оправдывают диссонансы, недопустимые ни при каких других условиях образования (см. отд. III, гл. 2, § 6).

в) Секундовое последование тонов само по себе (если не входит в движение по другим интервалам) совершенно не порождает их гармонической сочетаемости, мысленного объединения их в созвучие, что в той или иной мере свойственно всем другим интонационным ходам, кроме октавы. Поэтому секунда не играет самостоятельной роли в гармонической фигурации (119).



Это особое свойство секунды также подтверждает ее специфическое мелодическое значение.

При всех этих общих свойствах ход на малую секунду в мелодическом отношении гораздо напряженнее хода на большую секунду. Это обстоятельство имеет большое значение в ладо-гармонической системе (острота тяготения вводного тона, обострение тяготения в альтерациях).

2) *Терции*. Терцовые интонационные ходы оставляют впечатление небольшого промежутка между тонами, который в диатонике лада можно заполнить одним пропущенным тоном посредством проходящего секундового движения. В некоторых случаях возникает определенная тенденция этого секундового заполнения, более тесно мелодически связывающего тоны терцового интервала. Таким образом, тоны незаполненного терцового хода как бы косвенно мелодически связаны подразумеваемым промежуточным тоном.

Мелодическое секундовое заполнение терции наблюдается в вариантах народных песен (120).

120 *Moderato*

Лядов. Колыбельная. 35 песен русского народа, №34



В аккордовом движении это заполнение осуществляется посредством проходящих звуков и в первую очередь посредством проходящей септимы аккорда (121).



Потребность в мелодическом заполнении терцовых ходов усиливается в тех случаях, когда возникает необходимость более тесной связи аккордов, например при их разрешении, так как терцовый интервал не обладает характерным для секунды вяжущим свойством. С другой стороны, он не обладает функциональной сопряженностью, которая характерна для квартовых и квинтовых интервалов. Терцовые ходы в басу не подчеркивают в такой же мере функциональную смену аккордов и создают более мягкие переходы от одной функции к другой, способствуя мелодизации баса.

Другое специфическое мелодическое свойство терцовых интонационных ходов заключается в том, что, обрисовывая трезвучие, они порождают гармоническое ощущение. В связи с этим терцовые ходы приобретают особое значение в гармонической фигурации (см. отд. III, гл. 2, § 4). В этом отношении гармоническое свойство терции (консонантность) отражается и на ее мелодическом свойстве.

3) *Увеличенная секунда* обладает особыми, сложными мелодическими свойствами, вытекающими из ее ладовой природы.

С одной стороны, по фактическому расстоянию тонов она не отличается от энгармонически равного ей интервала — малой терции. Это сходство сказывается и на ее мелодическом интонировании: тоны увеличенной секунды не воспринимаются как соприкасающиеся, между ними ощущается некоторый промежуток. Но в ладовом отношении увеличенная секунда является все же секундой, а не терцией, то есть интервалом, охватывающим соседние ступени лада (VI—VII ступени гармонического минора и мажора).

В мелодическом движении по этим ступеням нарушается плавность секундого движения, образуется как бы мелодический разрыв. Этот разрыв подчеркивает противоположную направленность тонов увеличенной секунды. В миноре он часто сглаживается повышением VI ступени (мелодический минор) или понижением VII ступени (натуральный минор).

Таким образом, увеличенная секунда теряет вяжущее свойство, присущее простым секундам, и, с другой стороны, в ней нет той косвенной мелодической связи тонов через промежуточный тон, которая присуща терциям. В связи с этим увеличенной секунде свойственна особая интонационная напряженность.

В результате всего этого ход на увеличенную секунду не может служить таким же средством мелодического связывания аккордов, как большая и малая секунды. В соединениях аккордов ход на увеличенную секунду часто создает неестественное звучание. Здесь явно обнаруживается влияние голосоведения на звучание аккордовой последовательности (122, а). В такого рода соединениях аккордов сказывается особая трудность вокального интонирования увеличенной секунды (в хоровом пении).

Но применение хода на увеличенную секунду вполне уместно в тех случаях, когда этот ход приобретает особое выразительное значение (обычно в мелодии), ясно обрисовывает структуру лада или когда не играет ответственной роли в мелодическом связывании аккордов (122, б).

В уменьшенной септима, как обращении увеличенной секунды, лишь отчасти отражается ее свойство. Но, как всякий широкий интервал, уменьшенная септима не служит вспомогательным вяжущим средством в соединениях аккордов и может применяться в качестве свободного выразительного интонационного хода (в верхнем голосе или в басу), вызывая необходимость обратного движения голоса (122, в).

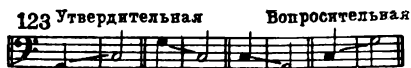


4) *Кварта и квинта* обладают весьма определенным мелодическим свойством: их тоны воспринимаются как функционально-сопряженные в том смысле, что между ними возникает тонико-доминантная зависимость. Автентический ход D—T (восходящий квартовый или нисходящий квинтовый) придает интонации утвердительный характер, обратный ход T—D (восходящий квинтовый или нисходящий квартовый) носит вопросительный характер. Это свойство кварты и квинты проявляется в различной степени в зависимости от разных условий. Наиболее определенно оно проявляется в голосоведении баса и тем более на опорных функциональных тонах (T, D, S) при функциональной смене аккордов. Ритмическое усиление (при ходе со слабой на сильную долю) в значительной мере подчеркивает этот характер интонации. Сказывается это свойство квартовых и квинтовых ходов и в соотношении других ступеней лада благодаря возникающим переменным функциям.

Не только в басу, но и в верхнем голосе (в меньшей мере в средних голосах) проявляется этот характер интонации. Здесь особое утвердительное значение приобретает восходящий ход на кварту со слабой на сильную ритмическую долю. Не случайно песни, особенно гимны, носящие энергичный утвердительный характер, часто начинаются с такого квартового хода (123).

Большое значение приобретает свойство функциональной сопряженности тонов кварты и квинты в построении периодов, и именно в соотношении каденций — серединной вопро-

сительной и заключительной утвердительной (см. отд. I, гл. 2, § 6). Большую роль в гармоническом развитии играет квартово-квинтовое соотношение тональностей как на близком, так и на отдаленном расстоянии (например, соотношения тональностей главной и побочной партий в сонатной форме).



В мелодии без сопровождения квинтовый ход (отчасти и квартовый), создавая некоторое представление о недостающей терции трезвучия, способствует мелодической обрисовке гармонии, хотя и не в такой мере, как два терцовых хода в одном направлении.

Так же как и в терции, гармоническое свойство (консонантность) кварты и квинты в данном случае отражается на мелодическом свойстве.

5) *Уменьшенная квинта* и *увеличенная кварта* представляют собой соотношение весьма неустойчивых тонов лада. Вокализирование этих интервалов (особенно увеличенной кварты) значительно затрудняется тем, что ни один из составляющих их тонов не может служить ладовой опорой.

Отсюда возникает особая трудность их вокального интонирования, а также напряженность интонационных ходов по этим интервалам. В связи с этим интервалы уменьшенной квинты и увеличенной кварты занимают особое место в голосоведении. С ними надо обращаться осторожно. При известных условиях они звучат неестественно и грубо (например, в виде басового хода с вводного тона на основной тон субдоминанты).



Уменьшенная квинта и увеличенная кварта, будучи тождественными интервалами в акустическом отношении, в ладовом отношении не тождественны и различаются между собой мелодическими свойствами. Уменьшенная квинта интонируется легче и естественнее, чем увеличенная кварта. Это различие настолько существенно, что в соединении аккордов ход на увеличенную кварту совершенно избегается (такой ход оправдывается лишь в секвенциях) и заменяется ходом на уменьшенную квинту (124).

6) *Секста, септима, октава*. Интонационные ходы шире квинты — на сексту, септиму и октаву — можно отнести к категории широких скачков, которые в аккордовом движении применяются почти исключительно в крайних голосах. Басу особенно свойственны октавные ходы, как перемещение опорных аккордовых тонов. Как в басу, так и в мелодии естественны восходящие и нисходящие секстовые ходы, а также и восходящие ходы на малую септиму. Ходы же на большую септиму уместны лишь в особых случаях.

В мелодии скачки на эти интервалы придают ей широко распевный характер. Чем шире скачок, тем в большей степени он требует возвратного мелодического движения. Эта тенденция может осуществляться непосредственно или в дальнейшем движении (125).



Большое значение имеет направление скачков: восходящие обычно создают напряженность, нисходящие разряжают напряжение. Во всем этом сказывается вокальность мелодических свойств интервалов. При широких скачках в верхнем голосе на средние голоса ложится особая ответственность в установлении более плавной связи аккордовых тонов.

§ 3. Пластичность мелодического движения

Закономерности построения и развития мелодии весьма сложны и многообразны. Не ставя себе задачей всестороннее вскрытие этих закономерностей (это составляет особую область музыкальной науки), рассмотрим этот вопрос лишь в

общих чертах, применительно к практическим упражнениям по гармонии. В этом плане пластичность мелодии и тематические образования в мелодическом движении приобретают центральное значение.

По внешней форме, мелодическому рисунку движение мелодии может поддерживаться на одном уровне (при повторении тех же тонов), может быть прямолинейным (восходящим или нисходящим) и волнообразным.

В гармонических задачах, строящихся по принципу экспозиционного развития (см. гл. 4, § 3), следует ориентироваться преимущественно на волнообразное, гибкое, пластичное мелодическое движение.

«Застаивание» мелодии на одном месте при недостаточном разнообразии гармонии производит монотонное, вялое впечатление. С другой стороны, необходимо и умение создавать в особых случаях выразительные последования аккордов на неподвижном или малоподвижном верхнем голосе (см. пример 150). Прямолинейное движение без изгибов, оторвавшееся скачком от первоначального мелодического уровня, нарушает вокальную пластичность мелодии и производит впечатление схематичности (126).

Римский - Корсаков Учебник гармонии, литогр. изд. 1885г.
126 Нехорошо Нехорошо

The image shows a musical score for exercise 126. It consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The melody is written in a major key with a key signature of one sharp (F#). It starts on a middle C and moves in a very straight, stepwise fashion, with some leaps that are not smoothly connected. The accompaniment consists of simple chords and moving lines in the bass. The exercise is divided into two measures, each labeled 'Нехорошо' (Not good), indicating that the melody is too rigid and lacks the flexibility and vocal quality discussed in the text.

Для вокальности мелодии характерно опевание тонов посредством «обходного» движения, а также повторения тона при смене гармонии. Такое опевание или повторение создает как бы «поле напряжения» в подходе к опорному тону и может служить своего рода «трамплином» для последующего скачка (127, 128).

127

The image shows a musical score for exercise 127. It consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The melody is written in a major key with a key signature of one sharp (F#). It starts on a middle C and moves in a more flexible, wave-like manner, with some leaps that are smoothly connected. The accompaniment consists of simple chords and moving lines in the bass. The exercise is divided into two measures, each labeled 'Нехорошо' (Not good), indicating that the melody is too rigid and lacks the flexibility and vocal quality discussed in the text.

Мелодия приобретает пластичность при смене восходящего и нисходящего движения, при чередовании поступенного движения и скачков, заполнении скачков более плавным об-

ратным движением — одним словом, при всякого рода изгибах мелодического рисунка. Соотношение между скачками и плавным движением может быть различным, но вокальность мелодии характеризуется именно мягкими изгибами и преобладанием плавного движения над скачкообразным.



Восходящее движение обычно связано с подъемом, нарастанием напряжения (если общий характер развития мелодии не получает иного смысла, например в качестве «истаивания» звучания в верхнем регистре); нисходящее движение обычно связано со спадом, снижением напряжения.

Общая линия мелодического восхождения или нисхождения может сопровождаться отдельными ходами в противоположном направлении: образуется как бы «ступенчатое» движение отдельными звеньями. Такого рода «ступенчатое» восходящее движение, как бы постепенно завладевающее все более высоким регистром, способствует созданию большого эмоционального напряжения (особенно характерно для Чайковского).

Мелодия, экспонируемая в данном периоде или предложении, состоит из ряда последовательных волн, более или менее определенно объединяющихся в общую волну. В каждой волне имеется своя вершина, и эти вершины в нашем восприятии так или иначе координируются между собой (см. о скрытом голосоведении отд. III, гл. 2, § 2).

Вершины мелодических волн могут выполнять различную роль в мелодическом развитии. Они могут служить динамическими кульминациями, то есть моментами средоточия внутреннего напряжения мелодического и гармонического развития. Мелодия может иметь одну главную кульминацию в наивысшей точке или около нее, а также подчиненные ей менее значительные кульминации на вершинах остальных мелодических волн. Главная кульминация, как результат предшествующего накопления напряжения, часто бывает в конце построения перед заключительным кадансом (у классиков обычно в шестом такте восьмитактного периода), поддержанная субдоминантой, как наиболее энергичной функцией лада, или I_{6_4} -аккордом, как напряженным функциональным конфликтом (129, 130).

129 Adagio molto

Бетховен. Соната № 5, ч. II

130 [Lento]

Шопен. Ноктюрна № 18

Мелодия может начинаться и с вершины мелодической волны, с нисходящим движением в последующем развитии.

Такого рода мелодическое развитие (наряду с предыдущим) характерно для русской классической музыки (образцом этого служит пример 251; см. также примеры 213, 272, 281).

Мелодическая вершина может, наконец, не служить ни кульминацией, ни начальным тоном, но просто может представлять собой высший уровень мелодии, не неся в себе никакого особого напряжения (см. пример 268). Такой высший уровень может поддерживаться при незначительном колебании мелодической волны, но может быть вершиной и при крутом подъеме и спуске.

В гармонических задачах можно пользоваться всеми указанными формами пластического мелодического развития.

Одной из важнейших сторон композиционной техники является умение естественно готовить кульминации, создавать внутреннюю динамику мелодического и гармонического движения, а также создавать успокоение, разряжать накопившееся напряжение. Опыт этого в небольших гармонических задачах создает предпосылки к овладению подобными же приемами в свободном сочинении в крупных формах.

Г л а в а 2

ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ ЗНАЧЕНИЕ ГАРМОНИИ

§ 1. Потенциальные выразительные свойства аккордов

Гармония приобретает конкретное образно-выразительное значение не в обособленном виде, но в музыкальном контексте, в неразрывной связи со всеми компонентами музыкальной ткани и главным образом в зависимости от мелодии как основного средства выразительности музыки.

Однако это не значит, что аккорды совершенно нейтральны в выразительном отношении. Для воплощения своего музыкального замысла композитор не может пользоваться любыми аккордами, произвольно навязывать им роль, не соответствующую их выразительным возможностям. Композитор выбирает такие аккорды и в таком виде, чтобы характер их звучания способствовал созданию задуманного им художественного образа, соответствовал той смысловой функции, которую эти аккорды должны нести в данном контексте.

Звучание аккорда не обособлено в нашем восприятии от всех остальных впечатлений и представлений. Оно так или иначе связано в нашем сознании с образами реальной действительности — как внутреннего мира человека (психологического состояния), так и внешнего, отражающегося в личном переживании. Правда, представления, вызываемые звучанием того или иного аккорда, носят весьма общий характер (они конкретизируются в музыкальном контексте), но все же они существуют, отстаиваясь в общественном сознании путем длительного художественного опыта как продукт общей музыкальной культуры.

Отсюда возникают потенциальные выразительные свойства аккордов, то есть способность аккордов служить средством выражения тех или иных сторон музыкальных образов, в соответствии с тем широким кругом представлений, который ассоциируется с характером звучания данных аккордов. Эти свойства мы называем потенци-

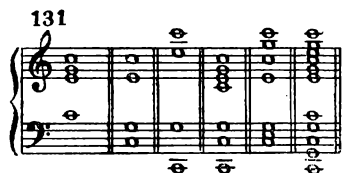
альными потому, что вне контекста они создают лишь предпосылки, возможности того или иного выражения, которые в музыкальном контексте выявляются и конкретизируются весьма многообразно. В каждой эпохе, в каждом стиле, даже в творчестве отдельных композиторов эти потенциальные свойства аккордов находят иные, своеобразные, новые формы выражения.

Выразительные свойства отдельных аккордов зависят, с одной стороны, от характера, окраски звучания (§ 2), с другой стороны — от их ладового значения (§ 3). Красочная и ладовая оценки аккорда не дифференцируются в нашем сознании, но сливаются в единое целое — как восприятие общего характера звучания, как общий звуковой облик аккорда. Однако это не снимает специфики той и другой стороны восприятия.

Как для анализа музыкальных произведений, так особенно для творческой работы необходимо знать, от чего зависит тот или иной характер звучания аккордов, каким путем достигается требуемый эффект.

§ 2. Звуковая красочность аккордов

Каждый аккорд таит в себе неисчислимо многообразные возможности художественного применения и обладает в то же время индивидуальным характером звучания. Свойство это мы называем окраской звучания, звуковой красочностью или фонизмом аккорда. Окраска звучания зависит прежде всего от его структуры, то есть от его интервального состава, в частности — от расположения его тонов. По этой окраске распознаются аккорды на слух и прежде всего различаются консонирующие и диссонирующие аккорды, мажорные и минорные; в последнем случае мажорная и минорная окраска звучания приобретает определенный эмоциональный оттенок. По окраске звучания узнаются, например, уменьшенное и увеличенное трезвучие, обращения аккордов, широкое и тесное их расположение, простота и сложность аккордов, зависящие от количества разных тонов (например, трезвучия, септаккорды, нонаккорды), полные и неполные аккорды, аккорды с октавными удвоениями тонов и без удвоения и т. д. (131).



Есть еще и другая сторона красочности аккордов, всецело зависящая от силы и расположения обертонов, то есть от тембра звучания, который в свою очередь зависит и от регистра музыкальных инструментов

Один и тот же аккорд может быть взят на разных инструментах в нижнем или в верхнем регистре. Одна сторона красочности — красочность структуры — при этом сохраняется, но другая — тембро-красочная — значительно изменяется, если сопоставлять аккорды, взятые в разных регистрах даже на одном инструменте, не говоря уже о коренном изменении тембро-краски на разных инструментах (132).

132

		Флейты Гобой Кларнеты Струнные	Флейты Гобой Кларнеты Струнные	Флейты Струнные
Тромбоны Фаготы Струнные	Валторны Тромбоны Фаготы Струнные	Флейты Гобой Кларнеты Струнные Валторны Фаготы	Флейты Гобой Кларнеты Струнные	Флейты Струнные

Таким образом, общее понятие звуковой красочности аккордов объединяет в себе структурную и тембровую красочность. Сливаясь воедино в конкретном звучании, каждая из этих сторон имеет свою долю самостоятельности. Структурная красочность сохраняется при изменении тембра (например, структурная красочность мажорного трезвучия в тесном расположении на разных инструментах или в разных регистрах), а тембровая красочность сохраняется при изменении структуры аккорда (например, тембровая красочность мажорного трезвучия в разных расположениях на фортепиано, в отличие от таких же аккордов на струнных инструментах).

В дальнейшем в практической работе придется сталкиваться главным образом со структурной красочностью, поскольку тембровая красочность звучания относится к области инструментовки.

Звучание аккордов, как было указано (§ 1), ассоциируется в самых общих чертах с психологическими состояниями. В этих ассоциациях играет роль структурная и тембровая красочность аккордов. Одни аккорды в этом отношении более характерны, другие менее характерны. В отношении определенной эмоциональной окрашенности надо выделить мажорное и минорное трезвучия, которые связаны с противоположными психологическими состояниями — радости и печали, просветленности и затемненности и т. д.

В нижнем регистре затемненность минора усугубляется, в верхнем — мажор приобретает еще большую просветленность. Это находится в большой зависимости также от тембра инструмента.

В музыкальном контексте звуковая окраска мажорного и минорного трезвучия приобретает самое разнообразное значение в отображении различных оттенков психологических состояний, в одних случаях подчеркивая и усугубляя их контрастность, в других сглаживая их различия.

Можно отметить также и эмоциональную окраску уменьшенного септаккорда, применяемого в музыке часто для выражения обостренной напряженной драматической ситуации.

Окраска звучания аккордов ассоциируется не только с психологическими состояниями, но и со зрительными представлениями. Отсюда изобразительные свойства гармонии — просветленность или затемненность, прозрачность или сгущенность звучания и т. п. Надо принять во внимание, что зрительные представления, возбуждаемые музыкой, в частности изобразительные свойства гармонии, имеют одновременно и значение психологических состояний (см. пример 133).

С другой стороны, звучание аккордов может породить ассоциации с материальными свойствами физических тел — объемом и весомостью. Аккорд воспринимается как объединенное множество тонов, монолитный звуковой комплекс, слитная звуковая масса. Отсюда возникают представления полноты, округленности, насыщенности, компактности, тяжести или легкости и т. д. В этих представлениях не только структура аккорда, но и тембр звучания играет существенную роль. Таким образом, музыкальное восприятие претворяет красочную насыщенность аккорда как бы в его «материальные» свойства. Разумеется, это следует понимать не прямолинейно, а в психологическом смысле, как связь восприятия звучания с жизненными представлениями. Такие качества звучаний, как полнота, насыщенность, тяжесть или легкость, прозрачность, воздушность, ассоциируются и с явлениями внешнего мира и с психологическими состояниями.

Большое значение в связи окраски звучания с представлениями имеет и способ звукоизвлечения — динамические оттенки (*forte* или *piano*), акцентированное или мягкое звукоизвлечение и т. д.

Звукоизвлечение не является наряду со структурой и тембром аналогичной им третьей стороной окраски звучания. Это — особая исполнительски интонационная область музыкального выражения; звукоизвлечение не изменяет структурной окраски звучания, но значительно влияет на тем-

бровую красочность (ср., например, звучание тромбонов в *forte* и *piano*), а следовательно, и на характеристику музыкального образа.

Энергичное, акцентированное *forte* придает аккордам совершенно иной выразительный оттенок, чем мягкое *piano*. Минор, например, в *piano* (в медленном темпе, при продолжительности звучания) связан с представлениями грусти, печали, в *forte* же приобретает драматический, суровый, мужественный характер; мажор (в медленном темпе) в *piano*, связанный с представлениями спокойной просветленности, в *forte* приобретает торжественный, лучезарный характер.

Не случайно Чайковский для передачи воровашегося через открытое окно солнечного света применил именно мажорное тоническое трезвучие в *forte* (с тромбонами), в тесном, компактном расположении, с захватом верхнего регистра; минорное трезвучие или диссонирующий аккорд здесь были бы совершенно неуместны (133).

133 Чайковский „Евгений Онегин“, действие I, картина 2
Moderato assai

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes markings *poco a* and *poco*. The second system includes *cresc*. The third system includes *scen*. The fourth system includes *do* and *f*. The score features complex harmonic textures with frequent changes in chord quality and register, including sixths and twelfths.

Здесь использованы ассоциации звучания со зрительными представлениями — изобразительные свойства гармонии, но

эта внешняя ситуация имеет и психологический смысл, выражая просветленное душевное состояние Татьяны.

Особенности окраски аккордов и связанные с нею представления яснее выступают при сравнении разных аккордов между собой, тем более в условиях контрастирования (см. примеры 131 и 132).

Противоположность представлений света и тени, связанных с мажором и минором, и соответствующих им психологических состояний рельефнее выступает при непосредственном сопоставлении этих трезвучий. Мажор после одноименного минора звучит особенно просветленно, минор после одноименного мажора производит определенное впечатление потемнения окраски звучания. Этот прием непосредственного сопоставления мажора и минора как света и тени (или более отдаленного их сопоставления через посредство других аккордов) проходит красной нитью в многообразных формах через всю музыкальную литературу. В примере 134 непосредственная смена мажора и минора характеризует словесный текст:

134 [Andantino] dolce Лист „Радость и горе“

Ра - дость, и го - ре, и муд - рость по-знать,

pp

Наиболее систематически проведено такого рода музыкальное подчеркивание содержания текста в романсе Глазунова «Если хочешь любить», соч. 59, № 4. Аккомпанемент почти целиком построен на непосредственном сопоставлении трезвучий D-dur и d-moll.

Пример 131 показывает, что тесное расположение аккордов звучит компактно, выпукло, сгущенно, широкое же расположение — более прозрачно и связано с представлениями простора, широкого пространства и т. п. Не случайно в примере 153 Мусоргский применил сгущенную компактную звучность диссонирующего аккорда в рипано, подчеркнув этим затаенную угрозу слов Бориса Годунова, а в примере 152 применил своеобразное ультраширокое расположение (с интервалами больше октавы), подчеркнув этим как бы отдаленность, опустошенность, чувство одиночества.

Пропуски и удвоения тонов вносят различные красочные оттенки. Так, например, пропуск терции в трезвучии производит впечатление пустоты звучания, пропуск квинты не опустошает аккорд, но придает ему некоторую прозрачность звучания (особенно в верхнем регистре) (135, а).

Мажорное трезвучие с удвоением терции звучит не столь мягко, как при нормальном удвоении. Удвоение терции, особенно в басу, в мажорном секстаккорде, производит впечатление уже некоторой резкости звучания (вследствие усиления наиболее слабого обертона — см. отд. I, гл. I, § 5) (135, б). Особенно резко звучит удвоение вводного тона в V_{6_5} -аккорде (135, в). Удвоение квинты в нижнем регистре несколько сгущает, как бы утяжеляет звучание аккорда (135, г).



Пример 132 показывает, что верхний регистр (в силу меньшей обертоновой насыщенности) создает более прозрачное, воздушное звучание аккордов, чем средний регистр; в нижнем регистре аккорды звучат тяжело и сгущенно, особенно в тесном расположении. Обертоновая насыщенность нижнего регистра приводит даже к тому, что терции лишаются своей консонантной чистоты звучания (что надо иметь в виду особенно в хоровом письме).

Наконец, тембровые свойства инструментов создают бесконечно разнообразные варианты красочной выразительности аккордов.

Красочные потенциально-выразительные свойства аккорда в некоторых случаях выступают на первый план и приобретают особое, индивидуальное значение в характеристике музыкальных образов, а в иных случаях и определенное изобразительное значение. Чаще же они имеют лишь второстепенное общее значение, не останавливая на себе особого внимания. Но они не нейтральны, всегда играют ту или иную роль, и композитор должен с ними считаться, уметь их использовать в том или ином плане, в том или ином контексте.

§ 3. Ладовое восприятие аккордов

Аккорд, взятый отдельно, без всякой предварительной слуховой настройки и без перехода к дальнейшему звучанию, казалось бы, воспринимается как звучание обособленное, не

входящее в музыкальную систему, а потому совершенно неопределенное в ладо-тональном отношении. Казалось бы, такой изолированный аккорд воспринимается только со стороны характера звучания, звуковой окраски, связанной, как было выяснено, с некоторыми общими жизненными представлениями.

Однако эта точка зрения ошибочна. На самом деле наше восприятие не только связывает в систему ряд однородных явлений (например, последование аккордов), но и каждое единичное явление оценивает не как обособленное, а в связи с жизненным опытом, а потому и в связи с системой, которая может включить в себя данное явление (см. отд. I, гл. I, § 2). В том числе и каждое музыкальное звучание, каждый аккорд на основе музыкального опыта связывается с музыкальной системой. Поэтому он воспринимается применительно к тому или другому ладу, и с этой позиции оценивается его звучание.

Таким образом, изолированное мажорное или минорное трезвучие потенциально воспринимается не только с красочной стороны, как созвучие вообще, отличающееся определенным характером консонантного звучания, но и как тоника лада определенной тональности. Это впечатление сохраняется до тех пор, пока дальнейшее аккордовое последование не заставит переоценить это трезвучие в функциональном отношении и этим нарушит его устойчивость (136).

136 Allegro con brio Бетховен . Соната N21 ,ч I

C-dur I I = IVGV₂

16

Первоначальная устойчивость трезвучия подкрепляется продолжительностью его звучания или его повторением. Этот прием часто применяется в музыке, особенно для утверждения тональности в начале произведения (см., напри-

мер, 1-ю часть Третьей симфонии Бетховена, народный танец из «Ромео и Джульетты» Прокофьева и проч.).

Таким образом, тоникальность свойственна отдельно взятым консонирующим трезвучиям благодаря мысленному включению их в присущую нам музыкальную систему.

Отсюда возникает ощущение полной устойчивости консонирующих трезвучий в основном виде, неполной устойчивости в виде секстаккордов и совершенной неустойчивости в виде квартсекстаккордов. Так же выявляется различная степень их устойчивости при разном мелодическом положении (см. пример 18).

Все это — следствие ладового восприятия аккордов. Секстаккорды звучат не вполне устойчиво вследствие потери функциональной опоры в басу, то есть основного тона данного трезвучия. Квартсекстаккорд является таким же консонансом, как и трезвучие, но звучит чрезвычайно неустойчиво, потому что в ладовом отношении представляет собой функциональный конфликт, столкновение доминанты с тоникой.

Вследствие того, что красочное и ладовое восприятия аккордов не дифференцируются в нашем сознании и сливаются в единый звуковой облик аккорда (см. § 1), то, что относится к ладовой неустойчивости, часто кажется (и объясняется теорией музыки) диссонантностью. Например, потребность разрешения квартсекстаккорда объясняется тем, что кварта в нижней части аккорда как бы превращается в диссонанс. Однако это неверно. Как же может чистый консонанс превратиться в диссонанс, и при этом только от своего перемещения? Кварта всегда остается акустическим консонансом, но она в ладовом отношении не может служить опорой для тонического аккорда, так как в ней образуется функциональный конфликт $\overset{\text{Т}}{\text{D}}$, требующий разрешения. Таким образом, кварта в нижней части аккорда превращается не в диссонанс, а в неустойчивый интервал, и это явление отнюдь не акустического порядка, а ладового происхождения, результат ладовой оценки интервала. Между тем потребность разрешения этого ладового конфликта ошибочно объясняется акустической диссонантностью кварты.

Подобного рода недоразумение возникает и с увеличенным трезвучием: в акустическом отношении оно консонантно, так как состоит из двух больших терций и обрамляется с чисто акустической точки зрения малой секстой. Но увеличенное трезвучие воспринимается и оценивается не только с акустической, но и с ладовой стороны. В таком случае в нем обязательно присутствует увеличенный или уменьшенный интервал. Таким образом, в нашем ладовом восприятии малая секста превращается в энгармонически равную ей увеличенную квинту, или одна из больших терций превращается в энгармониче-

ски равную ей уменьшенную кварту. И в том и в другом случае образуется сочетание устоя с вводным тоном, и это придает увеличенному трезвучию особую ладовую напряженность. В этом и заключается причина «диссонантного» звучания увеличенного трезвучия. В восприятии увеличенного трезвучия особенно сказывается значение ладовой оценки аккордов.

Потребность разрешения диссонирующих аккордов возникает не только из-за ощущения большей или меньшей остроты звучания входящих в них диссонирующих интервалов, но в значительной мере из ощущения ладового тяготения неустоев. Во всяком случае, путь разрешения диссонирующих тонов в аккордах определяется ладовой, а не акустической их природой. Некоторые аккорды обладают полной ладовой и тональной определенностью. К ним относится, кроме мажорного и минорного трезвучия, и доминантсептаккорд, который не определяет наклонения лада, но точно определяет тональность.

Другие аккорды производят менее определенное впечатление в ладо-тональном отношении, но это не значит, что они воспринимаются как лежащие вне музыкальной системы. Это значит, что при включении в систему возможен известный выбор ладов и тональностей, но не означает полной свободы в этом выборе. Безликое в ладовом и тональном отношении гармоническое звучание теряет значение аккорда как представителя ладовой системы и остается лишь красочным комплексом звуков (созвучием). Это может относиться лишь к сложным диссонирующим сочетаниям, лишенным терцовой структуры.

Таким образом, всякое созвучие (даже в изолированном виде), которое соответствует в той или иной мере музыкальной системе, свойственной нашему сознанию, мысленно включается в эту систему. Благодаря такому включению это созвучие приобретает значение аккорда, то есть устанавливается не только факт звучания тонов в одновременности, но и отношение этого звучания к музыкальной системе. Только при полном несоответствии музыкальной системе созвучие не воспринимается как явление ладового порядка, как аккорд, хотя бы в деформированном виде. Это чрезвычайно важное обстоятельство не следует упускать из виду и при изучении закономерностей гармонии и при конкретном анализе музыкальных произведений.

Из ладового восприятия аккордов возникает сфера их потенциальных выразительных средств, сводящихся в общем к выражению покоя, завершенности, торможения или, наоборот, напряжения, ожидания, потребности движения. Эти свойства получают более определенное значение лишь в самом музыкальном контексте, в гармоническом движении.

§ 4. Функции аккордов в гармоническом движении

Если аккорды даже в обособленном виде воспринимаются применительно к ладу, то тем более определенное ладовое значение они приобретают в музыкальном контексте. В предыдущих примерах из музыкальной литературы аккорды одновременно с красочно-выразительным значением имеют и ладо-функциональное значение. Так, в примере 133 «лучезарность» аккорда C-dur обусловлена не только его мажорной красочностью, но и тем, что предшествующим напряженным гармоническим и мелодическим движением подготовлена его ладовая кульминационная устойчивость: он звучит как долгожданная, красочно расцветшая мажорная тоника лада.

В однотональном гармоническом движении каждый аккорд воспринимается как занимающий определенное место в данной ладо-тональности, как построенный на определенной ступени лада. Отсюда — ощущение зависимости аккордов от тоники, прямая или косвенная направленность их к ладовому центру. Соответственно каждый аккорд выполняет ту или иную роль в данной ладовой системе, оказывает то или иное действие в гармоническом движении, то есть выполняет определенную ладо-гармоническую функцию. По роду этого действия аккорды, как мы знаем, подразделяются на три основные группы — S, T и D. Тоника как бы управляет гармоническим движением, даже в тех случаях, когда она фактически отсутствует.

Эмпирически эту зависимость можно обнаружить посредством искусственной остановки (перерыва) гармонического движения на данном аккорде и мысленного представления «опорного» тонического звучания с последующей проверкой взятием тоники ¹ (137).



В этом проявляются основные функции аккордов, которые, как было указано, понимаются не в абстрактно-логическом, а в психологическом значении (см. отд. I, гл. 3, § 1).

¹ Развитие внутреннего слуха в этом направлении имеет большое значение для воспитания ладового чувства, на котором основана внутренняя оценка закономерностей гармонического движения.

Одновременно с психологической оценкой аккордов как представителей данной ладо-тональности в восприятии гармонического движения все время происходит соотнесение последующих аккордов с предыдущими, возникает оценка их непосредственных взаимоотношений в каждой группе соединений и переоценка их при последующем звучании гармонии. На этом основаны переменные функции аккордов (см. отд. I, гл. 4, § 1).

Такая группа, в которой выявляются переменные функции, может объединять два, три и большее количество аккордов. В примере 138 гармоническое движение благодаря образующимся в нем переменным функциям может завершиться кдансом и в C-dur и в a-moll.

138

I - VI - II - VI - III - IV - I - II - VI - VI - II - VI - II - V - I

a-moll IV - I - I₆ - IV - I₆ ————— IV₆ - IV - I

Непосредственная взаимосвязь аккордов может подчеркивать присущую мажорным и минорным трезвучиям тоникальность или нейтрализовать ее, подчеркивая доминантную и субдоминантную переменную функцию этих трезвучий. Тоникальность трезвучия особенно выявляется на сильной ритмической доле, при ритмическом «растяжении» аккорда (продлении звучания или повторении) и при повторности функционального оборота, ставящего данный аккорд в положение временной тоники. Тоникальность ослабляется или нейтрализуется при «скольжении» аккорда на слабой ритмической доле и при быстрой смене другими аккордами. В гармоническом движении в одних случаях действуют только основные функции (например, в соотношении доминантсептаккорда и тоники), в других одновременно с основными действуют и переменные функции, которые иногда играют весьма существенную роль, придавая аккордам двойственное функциональное значение.

Эту функциональную многозначность аккордов можно обнаружить посредством слухового эксперимента: при остановке движения в некоторых случаях возникает двойственное представление — и об основном и о побочном ладовом центре, то есть можно мысленно найти опору не в одном, а в двух аккордах: и тот и другой прозвучат как тоника.

Благодаря переменным функциям аккордов в однональном гармоническом движении образуется цепь скры-

тых внутритональных модуляций, которые в целом подчиняются основной тональности¹.

139

VI - IV - II - V - I - V - I - V - I - V - I
G-dur I - IV - I - IV - I

Таким образом, в гармоническом движении функции аккордов могут чрезвычайно усложняться. Для того чтобы всесторонне вскрыть ладовую роль аккорда в данном контексте, необходимо оценить его с трех сторон:

1) что представляет собой аккорд в данный момент:

а) какова его основная функция (зависимость от главного, может быть и отдаленного, ладового центра);
б) какова его переменная тоническая функция, если таковая выявляется (какую тональность данный аккорд возглавляет или может возглавлять);

2) каково функциональное значение данного аккорда, устанавливающееся в непосредственной зависимости от предшествующего звучания;

3) какое значение приобретает, как переоценивается данный аккорд в связи с последующим звучанием.

Эти стороны могут совпадать. В таком случае функциональное значение аккорда проявляется определенно, однозначно (например, при соотношении V_7-I), в других случаях возможны сложные, изменчивые связи аккордов, обуславливающие их функциональную многозначность. Иллюстрацией последнего служат примеры 93—115. Обращаем внимание на анализ сложного функционального значения аккордов в примере 99 (отд. I, гл. 5, § 7).

Этим, однако, не ограничивается восприятие аккордов, оно обогащается, как будет видно далее, ощущением их красочности и оценкой их мелодических связей.

§ 5. Звуковая красочность аккордов в гармоническом движении

Если общая характеристика звуковой красочности аккордов (§ 2) показала, с какой гибкостью меняется ее выразительность в разных вариантах структуры и тембра, то

¹ Именно переменные функции аккордов создают возможность легко и непринужденно отклоняться в другие тональности как с включением модуляционной альтерации, так и без нее, то есть в пределах чистой диатоники.

в музыкальном контексте эта изменчивость делается несравненно более многообразной, красочная выразительность аккордов неизмеримо усложняется и обогащается.

Как было указано (§ 1), наше музыкальное сознание непосредственно не отделяет красочность аккорда от его ладности, сливая их в единое целое, — каждый аккорд воспринимается одновременно с красочной и ладо-функциональной стороны как общий звуковой облик.

Но все же это две специфические стороны единого явления, которые в музыкальном контексте приобретают различное значение и аналитически могут рассматриваться раздельно. Например, субдоминанта может быть мажорной или минорной (в гармоническом мажоре) — в функциональном отношении они однородны, но по окраске звучания совершенно различны. Разные расположения тонов в аккорде, количество входящих в него тонов (колористическое наслоение — см. отд. III, гл. 2, § 3) порождают разнообразную окраску одного и того же аккорда, в то время как ладовая функция его остается неизменной. Доминантсептаккорд, трезвучие V ступени и сектаккорд III ступени выполняют доминантную функцию в ладу, но по своей окраске различны.

Индивидуальная окраска, свойственная аккордам в их изолированном виде, в гармоническом движении в основном сохраняется, но в то же время проявляется с разной интенсивностью и приобретает многообразные оттенки опять-таки вследствие свойственного нашему восприятию процесса соотнесения предыдущего звучания с последующим. На этом основан, например, выразительный эффект сопоставления мажора и минора (см. пример 134).

Интенсивность ощущения красочности аккорда зависит от того, в какой степени привлекается к нему наше внимание в данном музыкальном контексте. Подчеркивание звуковой окраски аккорда достигается различными способами: продолжением звучания, неожиданностью смены аккордов, сменой регистров, новым тембром, сменой динамических оттенков, акцентуацией, паузированием, колористическими наслоениями тонов и проч.

В гармонических задачах с их упрощенной, «оголенной» фактурой не представляется возможности использовать все богатства звуковой красочности аккордов. Но и в этих задачах возникают многообразные красочные оттенки гармонии, которые играют весьма существенную роль в выразительности гармонического движения. Здесь выявляется зависимость красочности звучания от мелодических связей и ладовых функций аккордов.

Плавность и естественность голосоведения заслоняет, смягчает, но не уничтожает гармоническую

красочность, сглаживая жесткость звучания (например, при ненормативном удвоении терции), диссонантность и вообще всякого рода красочные особенности аккордов. Свободное голосоведение, напротив, усиливает ее, выявляя эти особенности (140).

140

The image shows three systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. The second system shows more complex chordal textures in both hands. The third system features dense, dissonant chords in the right hand and a more active bass line.

Эти закономерности необходимо учитывать и в композиции и в гармонических задачах, так как смягчение гармонической красочности является одним из основных условий ее естественного использования. С другой стороны, не следует в композиции упускать из виду и способы подчеркивания красочных эффектов.

Образцом такого подчеркивания служит пример 141, в котором пустота звучания аккордов, их продолжительность, сопоставление в далеких тональностях (a — fis) создают эффект звучания, соответствующий содержанию текста.

141 *Lento assai* *Tranquillo* Мусоргский Треник

Лес да поля ны, без лю-дье кру-гом.

Lento assai *Tranquillo* *pp*

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a single staff with lyrics: "Лес да поля ны, без лю-дье кру-гом." The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clefs). The tempo and mood are marked as "Lento assai" and "Tranquillo". There are dynamic markings "p" and "pp". A fermata is placed over the final chord of the piano part, and a "3" above it indicates a triplet. The key signature changes from A major to F# major (a — fis).

Красочность аккордов находится в тесной зависимости от их функциональности. Здесь встречаются два рода этой зависимости.

Во-первых, динамизация функциональности аккордов усиливает и их красочность. Это уже видно было в примере 133, где мажорное «цветение» аккорда C-dur связано с его тонической кульминационностью. Альтерация аккордов также одновременно усиливает их функциональную напряженность и их красочность.

Есть и другая, обратная зависимость. Если в пределах диатоники, при прочих равных условиях (не выделяя аккорды динамикой, остановкой движения или другими способами), сравнить между собой аккорды, характерные в функциональном отношении, с аккордами, функционально более нейтральными, то заметим, что последние производят более интенсивное красочное впечатление. Это происходит потому, что функциональность аккордов несколько отвлекает внимание от их красочной стороны, и наоборот, функциональная нейтральность, неопределенность аккорда привлекает внимание к его красочной стороне. Таким образом, чем нейтральнее аккорд в ладо-функциональном отношении, тем ярче выступает его красочность, и наоборот, — функциональная активность затушевывает его красочность. Так, например, минорное трезвучие в качестве III ступени в до мажоре или V ступени в ля миноре звучит красочнее, чем то же трезвучие в качестве I ступени ми минора (142).



Удвоение баса (терции) в минорном секстаккорде I или IV ступени воспринимается как отступление от «нормального» звучания (если не сглаживается голосоведением), в таком же секстаккорде II ступени мажора это удвоение звучит мягко и наиболее естественно, так как обусловлено функциональностью (S) баса (143). При прямолинейном использо-

вании основных функций в соответствии с ладовой направленностью аккордов на первый план выступают логические связи и красочная сторона аккордов в известной мере затушевывается. Напротив, сложность функциональных соотношений и противоречие функциональной направленности аккордов усиливают их красочность. Так, например, в естественной, прямолинейной функциональной последовательности I—IV—V—I ни один из этих аккордов не выделяется в красочном отношении. В последовании же I—V—IV—I то же самое трезвучие IV ступени воспринимается иначе: оно появляется неожиданно, а поэтому выделяется своим звучанием и приобретает особую красочность (144).



Композиторы иногда пользовались такого рода неожиданным переходом от доминанты к субдоминанте с определенными художественными целями. В примере 145 неожиданный переход в субдоминантную тональность в миноре, в связи с резкой сменой динамических оттенков, подчеркивает драматичность момента.

145 |Prestissimo| **Бетховен Соната №30, ч II**

pp *ff*

В примере 146 очень энергично и ярко звучит неожиданное вступление субдоминанты после расширенной до шести тактов доминантной функции (146).

Усложнение функций аккордов основных ступеней переменными функциями и подчеркивание переменных функций побочных ступеней придают аккордам особую красочность. Напротив, преобладание основных функций нейтрализует,

ослабляет красочность аккордов, если только не создаются особые условия (например, длительная протяженность аккорда) и не вносятся альтерационность.

(Moderato molto)

146 Вагнер „Нюрнбергские мастера пиятеры“ „Увертюра“



В практических упражнениях по гармонии весьма важное значение приобретает вопрос о том, как и в какой мере можно пользоваться красочностью аккордов. Гармоническое движение порождает тот или иной общий характер звучания, по отношению к которому и оцениваются отдельные его моменты. Каждая деталь, все отдельные моменты звучания должны соответствовать общему характеру. На фоне общего гармонического колорита аккорды могут в той или иной мере привлекать к себе внимание своей красочностью, приводя к более яркой расцветке гармонии. При этом надо иметь в виду, что своеобразные гармонические обороты, привлекающие внимание известной долей неожиданности, могут производить двоякое, диаметрально противоположное эстетическое впечатление. Если красочный эффект соответствует общему характеру гармонического звучания, логически обоснован и осмыслен в музыкальном контексте, то производит положительное впечатление как оправданная неожиданность, творческая находка. В противном случае красочный эффект воспринимается как неестественное звучание, неоправданная неожиданность, аляповатая, вычурная гармоническая краска.

Каждому художественному стилю свойствен тот или иной общий характер гармонического звучания. Для одного характерна большая красочность, для другого те же красочные эффекты были бы неестественны.

Красочность, общий колорит гармонии имеют свои явно выраженные национальные черты. В частности, гармония в русской музыке отличается красочным своеобразием, зависящим в первую очередь от своеобразных мелодических интонационных оборотов, а также от использования переменных функций и натурально-ладовых оборотов.

В гармонических задачах надо тщательно соблюдать меру использования звуковой красочности аккордов, соответствующую общему характеру гармонического звучания. Этот характер звучания зависит от круга изучаемых на дан-

ном этапе гармонических средств и способа их применения, соответствующего тому или иному стилю.

Стиль гармонических задач меняется в связи с расширением круга изучаемых гармонических средств, возможности использования красочной палитры гармонии обогащаются.

§ 6. Взаимосвязь мелодики, гармонии и ритма

Содержание музыкального произведения реализуется в процессе его развертывания, в неразрывном единстве всех компонентов музыкальной ткани, а не в отдельных ее элементах. Эти элементы могут иметь частичное выразительное значение, характеризовать некоторые детали, придавать тот или иной оттенок музыкальному выражению.

Значение этих элементов выступает в контексте музыкального произведения, но сами по себе они не определяют художественного образа в целом, и в этом отношении их роль не следует переоценивать.

Отдельные аккорды следует оценивать с точки зрения характера их звучания, определяющего весьма обширный круг их выразительных возможностей (в некоторых случаях они приобретают особое выразительное, даже изобразительное значение), но ошибочно было бы строить на этом весь анализ музыкальных произведений.

Выразительность гармонии зависит в первую очередь от мелодики, как основного компонента музыкальной ткани, а также от ритма гармонического движения, тембра, регистра, динамических оттенков, от частоты и быстроты смены аккордов или продолжительности их звучания, от типа фактурного изложения и проч.

Одни и те же аккорды при различном их использовании могут служить бесконечно разнообразными средствами музыкального выражения в совершенно различных стилях.

Мелодия или тема как основной носитель музыкального образа обычно подчиняет себе гармонию и играет решающую роль в приобретении ею художественно-выразительного значения. Она в основном определяет музыкальное развитие, направляет гармоническое движение, и от ее интонационной выразительности главным образом зависит певучесть этого движения. Если мелодию можно сравнить с рисунком в изобразительном искусстве, то гармония аналогична живописи, краске. Но этим отнюдь не ограничивается значение гармонии в музыке. Гармония обладает силой движения, динамикой, свойством создавать и усиливать напряженное ожидание дальнейшего развития музыкального материала.

Гармония логически связывает последующее развитие с предыдущим, укрепляет эти связи, делает их более определенными. Именно здесь сказывается ладо-функциональное

значение гармонии. Большие масштабы музыкального развития, длительные нарастания и спады напряжения в музыкальном движении в крупных формах и прочее стали возможны лишь в связи с осознанием гармонии как действенной силы, способствующей этому движению, в связи с осознанием ее функциональности.

Интонационная выразительность мелодии в свою очередь тесно связана с гармонией и в большой мере от нее зависит. По существу, гармония способствует углублению, конкретизации, обогащению музыкального образа. Она раскрывает заложенные в мелодии возможности интонационного выражения, придавая ей более определенный, красочный и эмоционально насыщенный музыкальный облик, в целом более богатый музыкальный смысл¹.



Пример 147 показывает такое превращение одноголосной мелодии в гармонизованную как развитие и обогащение первоначальной музыкальной мысли.

Один и тот же интонационный оборот в мелодии приобретает разный смысл в зависимости от того, на какое последование аккордов он опирается. Характер мелодических интонаций меняется, и иногда коренным образом, в зависимости от гармонизации данной мелодии. Существенная раз-

¹ Интересно высказывание Глинки: «Дело гармонии (сколько можно реже четырехголосной — всегда несколько тяжелой, запутанной) и дело оркестровки (сколько можно более прозрачной) *дорисовать* для слушателей те черты, которых нет и не может быть в вокальной мелодии (всегда несколько неопределенной — *un peu vague* — в отношении драматического смысла): оркестр (вместе с гармонизацией) должен придать музыкальной мысли определенное значение и колорит — одним словом, придать ей характер, жизнь» (М. И. Глинка. Литературное наследие, т. I, стр. 350). Говоря о «запутанной» четырехголосной гармонии, Глинка, несомненно, подразумевал гармонию без баса — середину гомофонного склада, что доказывает все его творчество, всегда ориентирующееся на трехголосную середину и четырехголосие в целом.

ница, например, в том — является ли данный тон мелодии аккордовым или неаккордовым.

Чайковский „Евгений Онегин“, действие I, картина 2

148 *Andante mosso*

а)

б)

В примере 148 мелодия теряет свой первоначальный смысл при другой гармонизации, в которой наиболее характерный интонационный оборот этой мелодии не подчеркивается диссонированием неаккордового тона и поэтому лишается эмоциональной напряженности.

Гармония может служить основным выразительным средством варьирования мелодии, придавая ей различное выразительное значение. Одна и та же мелодия при разной гармонизации, особенно при показе ее в разных наклонениях, приобретает различный характер и как бы освещается с разных сторон (149).

149 *Andantino*

Глинка „Руслан и Людмила“,
„Персидский хор“

pp

pp

Выразительная гармония, особенно с подвижным басом, может придать особый смысл мелодии малоподвижной или даже ограничивающейся одним тоном (150).

150

Чайковский Большая соната, ч. II, соч. 37

[Andante non troppo quasi moderato]

The image shows a musical score for piano and bass. The top staff is the piano part, and the bottom staff is the bass part. The tempo is marked 'Andante non troppo quasi moderato'. The piano part features chords with a moving bass line, and the bass part features a more active, rhythmic line. The score is in G major and 3/4 time. The piano part starts with a *pp* dynamic, and the bass part starts with a *mf* dynamic.

Гармония также служит одним из существенных факторов, подчеркивающих противопоставление образно-тематических начал. Контрастирование мажора и минора является одним из наиболее действенных средств в этом отношении. Иногда противопоставление тем подчеркивается неожиданной сменой гармонии (энгармонической модуляцией). Примером этого может служить вступление темы побочной партии в увертюре «Ромео и Джульетта» Чайковского.

В выразительности гармонии большое значение имеет ритмический фактор (см. гл. 3), в частности распределение аккордов на сильных и слабых долях такта (см. гл. 4, § 5 и 6). Аккорды на сильной доле воспринимаются иначе, чем на слабой: поддержанные ритмической опорой, они ярче выявляются и с красочной, и функциональной стороны (в частности, выявляется их тоникальность); на слабой же доле они приобретают проходящий, промежуточный характер, в частности тоника утрачивает свое действие торможения и делается «скользящей».

В примере 151 показано, как одно и то же последование аккордов производит совершенно различное впечатление при ином их ритмическом распределении и перемене метрического размера.

Функциональная энергия и красочность аккордов, певучесть гармонического движения находятся в теснейшей зависимости не только от мелодии, но и от ритмического «дыхания» гармонии. Хорошо оформленное, выразительное гармоническое движение надо понимать не только как логически выверенное, естественное в функциональном отношении движение аккордов, но как такое, которое вызывает ощущение певучести, внутреннего напряжения, приковывает вни-

мание к музыкальному развитию с начала до конца данного произведения. Гармоническое движение «поет» не само по себе, а благодаря выразительности и полной согласованности всех компонентов — оно «поет» и гармонией, и мелодией, и ритмом.

151

The image displays three systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a style that emphasizes harmonic structure and melodic lines. The first system shows a sequence of chords and moving lines in both hands. The second system continues this development, with more complex chordal textures and melodic fragments. The third system concludes the passage with a final cadence, marked by a double bar line and repeat dots.

§ 7. Роль гармонии в формообразовании и характеристике музыкальных образов

При указанных в предыдущем параграфе общих принципах взаимосвязи основных компонентов музыки следует иметь в виду двойственность выразительного значения гармонии и соответственно этому различать два плана ее использования.

Во-первых, гармония играет вспомогательную роль по отношению к тематическому и мелодическому развитию. Ее выразительное значение в этом плане очень велико, но оно все же подчинено тематизму. Гармония в основном служит углублению и конкретизации музыкального образа, динамике музыкального развития, укреплению логических связей в этом развитии. Само собой разумеется, что при этом проявляется и ее красочная сторона, но она не выступает на первый план как самодовлеющий фактор, не индивидуализируется, а всецело подчиняется общему характеру зву-

чания. Главное здесь — не характеристика отдельных моментов, но музыкальное развитие в целом. Именно такова главным образом роль гармонии в крупных формах, но и в небольших формах гармония обычно выполняет эту же роль. Этим объясняется общеупотребительность основных гармонических средств, характерная для реалистической классической музыки, не только зарубежной, но и русской. В разных стилях используются те же или, по крайней мере, сходные по звучанию и ладовому значению аккорды, и при этом, в связи с особенностями мелодики и особыми деталями гармонии и фактуры, создается бесконечное разнообразие стилей.

Такова основная роль гармонии в формообразовании. Изучение гармонии в учебной работе сводится именно к усвоению ее с этой стороны. С другой стороны, гармония может приобретать особое выразительное значение и выделяться в этом отношении в общем контексте. Эта индивидуализация гармонии сказывается в тех случаях, когда в общем потоке музыкального развития гармония моментами или на всем протяжении особо сосредоточивает на себе внимание, привлекает своей красочностью.

Такого рода красочная индивидуализация гармонии особенно требует соблюдения художественной меры. Преувеличение этой роли гармонии ведет к отрицательным результатам — к чрезмерной пестроте гармонических красок, вычурности, выделению отдельных моментов звучания в ущерб развитию целого. Это соображение относится прежде всего к творческой практике, но его следует принимать во внимание и в учебной работе: на поздних этапах изучения гармонии возможно использование индивидуализированной красочности аккордов, но следует прибегать к этому с большой осторожностью.

Кроме этого, гармония может играть и самостоятельную индивидуально-выразительную роль в особых случаях, когда она служит для характеристики психологической ситуации, создаваемой словесным текстом, или для характеристики драматического действия, или же выступает в картинно-изобразительном значении. Здесь даже отдельные аккорды могут выполнять основную смысловую нагрузку в характеристике конкретного жизненного образа. Наиболее свойственна такая роль гармонии вокальной и программной музыке.

Стремление к такого рода использованию гармонии в вокальном и главным образом в оперном жанре наблюдается во всех стилях, но нигде не получило такого сильного, богатого, неисчерпаемого разнообразного выражения, как в русской музыке и особенно в творчестве Мусоргского.

В примере 152 аккорд в необычно широком, пусто звучащем расположении, производящий особый эффект также

благодаря предшествующей паузе, характеризует словесный текст «один лежит» как психологическую кульминацию всего предыдущего.

Мусоргский „Забутый“

152 [Alta marcia — sostenuto, ma non troppo]

pp *rallentando*

А . тот за-быт, о . дин ле-жит

rallentando

ppp

Подобная ситуация, связанная со словесным текстом, характеризуется в примере 141 пусто звучащими аккордами (без терций) и их красочным сопоставлением.

Мусоргский „Борис Годунов“, действие II

153 Allegro non troppo

Борис

Приду-маю я злу-ю казнь, та - ку - ю казнь, что царь И -

ff *cresc.*

- ван от у - жа - са во - гробе со - дрогнет - ся!.. От -

p *sf*

Шуйский

- ве - та жду! И ты не ве-ришь мне? У-же-ли у-со-

- мнил-ся в пре-дан-ном ра - бе тво-ем? И казнь-ю лю-то-ю стра-

- ша - ешь? Не казнь страш-на, страш-на тво-я не-ми-лость!

В примере 153 гармония с начала до конца играет особо выразительную роль, ярко характеризую создавшуюся драматическую ситуацию. Сперва цепь жестких септаккордов (без разрешения септим) подчеркивает страшную угрозу Бориса Годунова.

В конце этой цепи резко диссонирующий аккорд (в *ritando* после *ff*) передает жуткое впечатление от слов «Что царь Иван от ужаса во гробе содрогнется». Этот аккорд — необычайно смелая находка по тому времени (септаккорд с внедряющимся резко диссонирующим побочным тоном) — является подлинным предвестником гармонии нашего времени.

После категорического требования «Ответа жду» (которого нет в тексте Пушкина) модуляционное блуждание гармонии и мелодии (в *ritando*, затем в *diminuendo*) подчеркивает полную растерянность и страх, обуявший Шуйского. «И ты не веришь мне? Ужели усомнился в преданном рабе твоём?

И казнь лютою стращаешь?» — нет, это не те слова, которые смогли бы отрезать разъяренного Бориса... Это лишь жалкая мольба человека, почувствовавшего близкую гибель, не знающего, как спастись от страшной угрозы. Но вот после нескольких растерянных фраз он наконец нашелся: «Не казнь страшна, страшна твоя немилость!» Вот ответ, достойный хитрого царедворца! И сразу здесь найдена устойчивая тональность (C-dur), сразу переменился весь тон «разговора» — эта фраза подана уверенно, красноречиво, даже с оттенком величавости (в forte с распевом на высоком *fis*).

Мусоргский „Картины с выставки“ Катакомбы (№8)

154 *Largo*

ff *p* *cresc* *ff sf* *p dim* *ff sf* *p dim.* *ff sf*

dim *p dim.* *pp* *ff* *p*

poco a poco cresc *dim.* *sf* *p*

ff dim. *p* *ff sf* *p*

attacca

Этот пример весьма характерен для Мусоргского, с гениальной пронизательностью усложнявшего и усиливавшего психологические ситуации, соответствующие специфике именно оперной драматургии, и находившего совершенно новые музыкальные средства для их передачи¹.

Еще более самостоятельную выразительную роль гармонии иллюстрирует пример 154.

Здесь при отсутствии словесного текста сама программность предопределяет изобразительное значение гармонии. Однако следует иметь в виду, что применение гармонии в таком индивидуализированном выразительном значении в реалистической музыке может быть лишь эпизодическим, занимая в общей системе выразительных средств подчиненное место.

В анализе музыкальных произведений не следует упускать из виду роль гармонии в характеристике психологических ситуаций и изобразительных моментов. В учебно-практической работе по гармонии такого рода применение аккордов, конечно, не может найти себе место, но в творческой работе композиторов следует пользоваться подобной трактовкой гармонии.

§ 8. Значение модуляций в формообразовании

Весьма выразительное значение в музыке имеют модуляции. Они беспредельно расширяют возможности развития музыкального материала и обогащают гармонические средства.

Под модуляцией подразумевается переход из одной тональности в другую, то есть тональная модуляция. Это — основной род модуляций. Другой род — ладовая модуляция, представляющая собой смену одноименных тональностей (например, переход из *c-moll* в *C-dur* или обратно).

Взаимоотношение аккордов разных тональностей и взаимоотношение самих тональностей опираются на определенную систему, выработанную творческой практикой и основанную на объективных музыкальных закономерностях.

¹ В драме Пушкина Шуйский, как хладнокровный, опытный дипломат, сразу находит нужный ответ. Ситуация с растерянностью Шуйского изъята в редакции Римского-Корсакова. Примечательно, что в этой редакции отмеченный выше «жуткий» аккорд заменен простым Π_{43} -аккордом. Для представления о том, как Мусоргский обостряет, усложняет и «психологизирует» драматические ситуации сообразно требованиям и возможностям оперной драматургии, особенно интересно сравнить тексты — его и Пушкина — в сцене у фонтана.

Объединение разных тональностей мы называем расширенной ладо-функциональной гармонической системой.

В процессе модуляционного развития между тональностями возникают функциональные соотношения, подобно функциональным связям аккордов внутри тональности. Одни тональности могут подчиняться другим, подобно тому как аккорды данного лада подчиняются тонике. Например, модуляция в доминантную тональность в функциональном отношении подобна соединению I—V, обратная модуляция подобна соединению V—I. Нетрудно в этом усмотреть кадансовое значение модуляций: в данном случае в виде модуляционных оборотов представлены автентический половинный и полный кадансы. В модуляционные обороты могут превратиться прерванный каданс, соотношения тоники с субдоминантными трезвучиями и другими аккордами лада.

Модуляционное развитие, основанное на функциональных связях тональностей, может принимать очень широкие масштабы. Оно приобретает иногда большое драматическое значение в развитии музыкальной формы—в подготовке появления новых тем (например, побочной партии в сонатной форме) и репризы, в закреплении побочной или главной тональности и т. д., создавая иногда длительные фазы функционального напряжения.

При всем этом модуляции имеют и другое значение: создают безграничные возможности красочного обогащения гармонии посредством альтераций и многогранных оттенков гармонического звучания, возникающих при разного рода связях и сопоставлениях тональностей. Выразительность модуляционного развития обычно основывается на функциональных и мелодических связях тональностей, красочность же модуляционных оборотов имеет подчиненное, сопутствующее значение. В некоторых случаях (так же как и в однотональных соотношениях аккордов) эта красочность выступает в особо выразительном значении.

Красочность модуляционного оборота зависит от многих условий, среди которых особую роль играют внезапность перехода, сопоставление отдаленных тональностей, тем более в разных регистрах.

Применение особо порчеркнутых модуляционно-красочных оборотов должно быть обосновано музыкальным контекстом. Злоупотребление этими оборотами ведет к гипертрофии гармонической красочности в ущерб естественности гармонии и значению ее как формообразующего компонента.

Из предыдущего следует, что модуляции имеют двойственное значение, являясь важнейшим средством драматического развития формы и в то же время средством красочного обогащения гармонии.

Одной из важнейших целей, которые ставятся в курсе гармонии, является всестороннее овладение учащимися приемами модуляционного развития.

Глава 3

РИТМ И МЕТР В ГАРМОНИЧЕСКОМ ДВИЖЕНИИ

§ 1. Понятия ритма и метра

Музыкальный ритм представляет собой организованное во времени соотношение звуков одинаковой или разной длительности. Ритм не мыслится вне метра, как системы организации ритмического движения, основанной на циклическом чередовании опорных и неопорных равнодлительных временных долей.

Ритм выражается в соотношении звуков во времени, метр же служит мерилом этих соотношений, создавая те или другие нормы отсчета ритмического движения. Эти нормы отсчета создают метрическую сетку, в которую так или иначе укладывается любой сложный ритм.

Можно сказать, что соотношение метра и ритма подобно соотношению лада и мелодии (принимая во внимание, разумеется, различную специфику этих областей). Мелодия и ритм — средства выразительности в музыке, активные компоненты музыкальной ткани, факторы формообразования. Лад и метр не являются подобными средствами и не могут стоять с ними в одном классификационном ряду. Они являются лишь необходимыми систематизирующими, организующими основами этих средств. Вне метрической организации не может быть осмысленного ритмического последования звуков, как вне лада не может быть осмысленной интонации, тем более мелодии. Учение о метре должно занимать в теории музыки место, аналогичное учению о ладе. Для анализа мелодического и гармонического развития необходимо иметь представление как о ладовых, так и о метрических закономерностях.

Метр основан на единицах отсчета разного порядка. Метрическая доля такта, объединение долей в группы, образующее подразделение сложного такта на составные части (например, $\frac{3}{8} + \frac{3}{8} = \frac{6}{8}$), представляет собой сосуществующие и одновременно проявляющиеся, взаимосвязанные единицы отсчета разного масштаба.

Однако основной мерой отсчета (метрической единицей) является такт; он представляет собой полный цикл чередования равнодлительных сильных и слабых временных долей.

Ритм может быть простым, равномерным — полностью совпадающим с метрической сеткой (например, равномерное движение четвертями или половинными). С другой стороны,

на основе равномерной метрической пульсации может развиваться любой сложный ритмический рисунок мелодии и гармонии.

Метр обычно бывает регулярным (с одинаковыми тактами), но встречается (главным образом в народной музыке) и нерегулярный (с неодинаковыми тактами). Нерегулярный метр бывает периодически переменным (с определенным порядком чередования разных тактов) и свободным переменным (без определенного порядка).

В дальнейшем изложении будет рассмотрен только регулярный метр.

§ 2. Метрическое объединение тактов

Ритм не исчерпывается одним лишь соотношением звуков внутри тактов.

Такты не только следуют один за другим, но объединяются в метрические группы, образуя как бы такты высшего порядка. По внутренней организации такты высшего порядка аналогичны простым, с той разницей, что временные соотношения проявляются здесь в больших масштабах. В метрическом объединении тактов имеется своя цикличность, неразрывно связанная с развитием музыкального материала. Различные формы построения — периоды, предложения, музыкальные фразы — тесно связаны с закономерностями метрического объединения тактов. В художественной практике эти закономерности имеют огромное значение. Но аналитически они постигаются с большим трудом, так как не имеют наглядного отображения в нотной записи, наподобие наглядности размера внутри такта (сильных и слабых долей, ритмических групп). Поэтому постижение этих закономерностей опирается на развитое ритмическое чувство. Развитие ритмического чувства объединения тактов, притом объединения не только малого, но и большого, максимального масштаба, имеет огромное значение для композиторского творчества, особенно в области крупных форм. Постижению этих закономерностей и развитию этого ритмического чувства должно уделяться большое внимание в курсе гармонии. В условиях свободного, сложного, неравномерного ритмического движения мелодии и гармонии, столь свойственного художественной практике, метрические закономерности чрезвычайно усложняются. Значительно легче их понять и практически освоить их действие в условиях простого ритма. Вот почему в практико-технических работах по гармонии целесообразно ограничиваться простым ритмом без особых его усложнений.

Наиболее простым является равномерный ритм движения аккордов, совпадающий с простейшим двух- или трехдольным метром в аккордовом складе при отсутствии самостоятельного ритмического рисунка в верхнем голосе гармонии. Такого ритма обычно и придерживаются в курсе гармонии на первых этапах обучения.

Метрическое объединение тактов особенно выявляется при размеренном движении гармонии, то есть при большой протяженности аккордов, их медленной смене: например, двух аккордов в такте, тем более при протяженности каждого аккорда на весь такт и тем более при протяженности на несколько тактов. Смена аккордов порождает своего рода метрический отсчет, и если этой смены мало или вовсе нет внутри такта, то метрический отсчет более определенно захватывает несколько тактов.

В художественной практике часто встречается такого рода размеренное гармоническое движение; наиболее употребительно оно в гармонически или ритмически фигурированном виде (см. отд. III, гл. 2), и именно в аккомпанементе (см. примеры 251, 267, 272, 275, 282, 283); встречается оно и в аккордовом складе как в фигурированном виде (см. примеры 255, 263, 265, 277), так и в натуральном (см. примеры 245, 249). Гармонические задачи, ограничивающиеся простейшим ритмом и аккордами без фигурационного усложнения, являясь прообразом такого рода художественного использования гармонии в аккордовом или гомофонном складе. Казалось бы, что при размеренном, а тем более равномерном последовании аккордов ритмические соотношения их чрезвычайно упрощаются и обедняются. Однако это не так. Здесь обнаруживаются многообразные и сложные ритмические соотношения аккордов во взаимоотношениях тактов. В связи с этим особое внимание обратим на метрические закономерности, возникающие в объединении тактов.

§ 3. Парное, квадратное объединение тактов

Природа ритмического ощущения, имеющая свои объективные основания, выражается в тенденции парного объединения тактов. В этом объединении первый такт является более тяжелым (сильным), второй такт более легким.

Это является отражением в музыке общей закономерности ритмического восприятия, выражающейся в двучленном объединении ритмически чередующихся ударов. Заключается она в том, что при равномерном чередовании ударов, одинаковых по силе, мы внутренне отсчитываем удары, и не поодиночке, а объединяя в группы — по 2, 4 или 8 (в зависимости от скорости чередования), — и воспринимаем их не как одинаковые, а как

разные по силе (до трех степеней удара). Таким образом, ритмическая «квадратность» и неразрывно связанное с ней чередование первого сильного со вторым слабым моментом коренится в самой природе нашего ощущения. Одна и та же закономерность природного ритмического ощущения коренится в этом «иллюзорном» ритме и в тенденции квадратного объединения в музыке.

Трактовка Риманом соотношения тактов как ямбического (первого легкого, второго тяжелого) явно ошибочна и в корне противоречит психофизиологической природе ритмического восприятия и художественной практике.

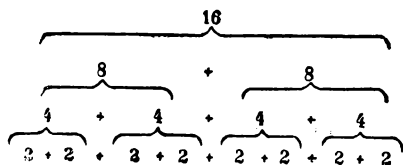
В музыке обычно эта тенденция подчеркивается музыкальным материалом, если форма развития соответствует парному объединению тактов. Бывает и такая форма развития музыкального материала, которая не соответствует парному объединению тактов. В таких случаях преодоление природной тенденции часто воспринимается как некая особенность ритмической организации музыкального материала, как отступление от элементарной ритмической нормы (см. § 4).

В метрических соотношениях тактов большое значение имеют темп движения и частота смены гармонии в такте. Чем меньше метрических долей в такте, на которых сменяется гармония, чем быстрее движение, тем больше чувствуется метрическое объединение тактов. Протяженность гармонии на весь такт (отсутствие смены гармонии внутри такта) содействует объединению тактов в метрические группы.

Метрическое объединение тактов обнаруживается при превращении половинных или целых нот в четвертные и объединении их в один такт (155, 156) (см. также пример 157).

155

Каждая пара тактов имеет тенденцию объединяться со следующей парой в четырехтактную группу, а эта группа — со следующей подобной группой и т. д. Такое последовательное метрическое объединение в группы высшего порядка может быть выражено следующей схемой.



В этом и заключается закономерность квадратного объединения тактов в группы по 2, 4, 8, 16, 32 (менее систематически выдержанное — в 12, 20, 24 тактов), в которых каждый начальный такт оказывается наиболее тяжелым, опорным в ритмически структурном отношении.

Метрическое объединение тактов не может быть беспредельным: чем шире масштаб музыкального развития, тем более отходит на задний план ощущение метрического объединения тактов. От этого в значительной мере зависит предельность масштаба периода (см. гл. 4, § 3).

В качестве примера квадратного объединения тактов рассмотрим прелюдию C-dur Баха (W. Kl., т. I). Здесь фигурационно разложенная гармония равномерно и непрерывно сменяется из такта в такт, что создает определенную тенденцию объединения тактов. Объединение явно обнаруживается при снятии гармонической фигурации и ритмическом сжатии четырех тактов в один. В подлинной редакции Баха это квадратное объединение в одном месте нарушается. Вставленный в некоторых изданиях такт (I_6) восстанав-

ливаает квадратность объединения (см. в схеме такт 6-й), и этим подчеркивается вступление органного пункта на сильном такте (в схеме — на сильной доле) (157).

157

Бах. W. К1, т. I, Прелюдия №1

гармоническая схема

В этом примере явно обнаруживается значение тематических образований (см. гл. 4, § 7), в частности их повторность, (а, в) и секвенционность (б). Мотив секвенции возник не в начале построения, а во втором такте схемы (5—6-м тактах подлинника). В 7-м и 8-м тактах имеется вариантная повторность интонации, поддержанная сходством гармонического оборота (г).

§ 4. Неквадратное объединение тактов

Гармоническое и мелодическое развитие, интонационные обороты в мелодии и функциональные гармонические обороты, строение музыкальной фразы — все это может создать и другие формы ритмических соотношений тактов, которые несколько отходят от элементарной нормы квадратного объединения или даже могут ей противоречить. Это прежде всего выражается в том, что квадратная группировка тактов низшего порядка объединяется в неквадратные группы высшего порядка, например:

$$(2+2+2) + (2+2+2) = 6+6=12.$$

Такое неквадратное объединение высшего порядка, хотя и ощущается как некоторая ритмическая особенность, не воспринимается как резкое отступление от нормы по той причине, что чем шире объединение, чем больший требуется объем внимания, тем слабее действует закон квадратности.

Непосредственное неквадратное объединение тактов ($1+1+1=3$) воспринимается как более явная ритмическая особенность, требующая особого обоснования в музыкальном контексте.

Трехдольный размер — группы в 3, 6 и так далее тактов, так же как и трехдольный размер внутри такта, — образуется сравнительно легко, непринужденно и способен сохранять ритмическую инерцию, то есть ожидание той же формы объединения (158).

158 [Vivo] Мусоргский „Борис Годунов“
Сцена под Кромами

Группы в нечетных простых числовых соотношениях — в 5, 7 и более тактов (потому что они не делятся на равные подгруппы) образуются не столь непринужденно и воспринимаются как сокращенное ($8-1=7$) или расширенное ($4+1=5$) квадратное построение и не создают тенденции такого же неквадратного построения. В музыкальной литературе такие построения встречаются значительно реже (159).

159 [Vivace] Глинка „Я здесь, Инезилья“

Я здесь, И - не - ви - дья, я здесь под ок - ном,

В гармонических задачах такие построения не применимы, так как могут быть оправданы лишь особенностями самой мелодии.

§ 5. Неравномерность групп в объединении тактов

Неквadrатное объединение тактов обычно систематически не выдерживается, но чередуется с квадратным объединением или входит в его систему как частичное отступление, или же, наконец, чередуется с другим неквadrатным объединением. Если построение музыкальной фразы (интонационные обороты в мелодии и гармонические функциональные обороты) подчеркивает неквadrатное объединение тактов, то оно ясно воспринимается: начальный такт нового объединения определенно ощущается как тяжелый. В чисто гармоническом складе примером этого может служить прелюдия Cis-dur из т. II W. Kl. Баха, которую приводим в виде гармонической схемы (без ритмического сжатия) (160).

160 Бах W Kl, т II, Прелюдия N 3

гармоническая схема

В этой прелюдии интонационный оборот в верхнем голосе, поддержанный соответствующим гармоническим функциональным оборотом, играет решающую роль в изменяющемся объединении тактов. В 11, 12, 13 тактах сокращенные мотивы объединяются в группу высшего порядка. Все построение, в сущности, представляет собой секвентное развитие основного тематического зерна (см. гл. 4, § 7).

Примером постоянной, весьма своеобразной смены квадратных и неквadrатных тактовых объединений, определяе-

мых структурой тематизма, является 1-я часть Третьей симфонии Моцарта Es-dur (161).

Моцарт Симфония №47 Es-dur, op.543, ч.I

161 [Allegro]

5

Бывает и другого рода перемена в объединении тактов, не вытекающая из строения музыкальной фразы или не подчеркнутая этим строением. Такая перемена (особенно смена квадратного объединения на неквадратное) воспринимается как ритмический перебой, в котором такт, казавшийся легким, переоценивается как тяжелый, или такт, казавшийся тяжелым, переоценивается как легкий.

Такой ритмический перебой был показан в примере 157. В подлинной редакции синкопированно вступивший органнй пункт вскоре переосмысливается как вступивший на сильном такте (в схеме — на сильной доле).

Как в первоначальной оценке, так и в переоценке ритмических соотношений тактов решающую роль играют узловые моменты развития — интонационно-тематические образования, кадансовые обороты, функциональные конфликты на тоническом квартсекстаккорде и особенно органнй пункт, который требует ритмической опоры на сильной доле и сильном такте (в противном случае включение его принимает синкопный характер, как в примере 157). Во всяком случае, органнй пункт утяжеляет такт при своем включении и значительно усиливает тенденцию квадратного объединения тактов.

Возможна самая разнообразная группировка тактов внутри целого построения и попутные ее изменения. Восьмитактное построение может расчленяться на неравные группы, например в виде 3+5 тактов и т. д.

Шеститактное построение может состоять из 4+2 тактов или 3+3 тактов, девятитактное построение — из 3+3+3 так-

тов, или как $4+4+1$, то есть как восьмитакт с дополнением или расширением.

Ритмическую структуру в объединении тактов можно подводить под определенную ритмическую формулу в тех случаях, когда данная структура явно выражена. С другой стороны, в анализе не следует навязывать данному построению то или иное особое членение ритмической структуры, если оно выражено неясно, или ритмическая структура и, в частности, отступление от нормы часто приобретает сложный, многогранный характер и поэтому не укладывается в простую ритмическую формулу.

Во всяком случае, надо учитывать возможности расширения квадратного построения дополнительным развитием, не превращающимся в новое самостоятельное построение, и сокращения квадратного построения.

В художественной литературе встречаются всевозможные видоизменения тактовых объединений. В гармонических задачах возможности отступления от нормы значительно более ограничены. Надо иметь в виду, что всякое отступление, тем более ритмический перебой, должно быть не случайным, а естественно связанным с мелодическим и гармоническим развитием.

§ 6. Смена ритмо-гармонического масштаба

Наряду с равномерным ритмом аккордового последования происходит иногда резкая перемена ритма: в сторону большей протяженности звучания аккордов, их ритмического расширения (иногда на много тактов) или в сторону более частой их смены, ритмического сжатия. Такого рода ритмические расширения или сжатия называются сменой ритмо-гармонического масштаба.

Эта смена, образующая как бы неравномерное ритмическое дыхание гармонии, имеет весьма важное и многообразное выразительное значение. Особое внимание надо обратить на динамическую роль ритмического расширения гармонии, придающего значительность данному отрезку развития. Расширение на доминанте обычно служит напряженной подготовкой появления темы, на субдоминанте и тоническом квартсекстаккорде динамизирует каданс, подводящий к теме или замыкающий построение. С другой стороны, расширение гармонии (особенно на тонике) может приводить к разрядке напряжения, длительному успокоению, а также в изобразительном отношении создавать пространственные ассоциации.

Ритмическое расширение гармонии надо понимать не только как продление данного аккорда, но и как последование разных обращений того же аккорда, а также как после-

дование функционально однородных аккордов, например разных субдоминант, диатонических и альтерированных (см. пример 162). В таких случаях происходит расширение функциональной фазы гармонического развития, в которую могут включаться в качестве промежуточных (в частности, проходящих) и аккорды других функций. По существу, органнй пункт представляет собой такого рода расширение функциональной фазы, особенно если на сильных долях подтверждается доминирующий аккорд.

Ритмическое сжатие, учащенная смена гармонии, способно создавать особую стремительность, ритмическую «упругость» (наподобие как бы сжатой пружины). В музыкальной литературе эта ритмическая смена в гармоническом движении встречается везде и иногда достигает грандиозных масштабов.

В качестве иллюстрации вышеизложенного приводим следующие примеры в виде подразумеваемой гармонической схемы.

Бетховен Соната N 17

162 *p* *cresc.*

В примере 162 после смены двух аккордов в тактах наступает длительное расширение кадансового I_{6_4} -аккорда (расширение в 15 раз), который через сжатую в ритмическом отношении доминанту разрешается в тонику. Все это содействует динамике развития, которое в данном отрезке достигает наибольшего кульминационного напряжения.

В примере 163 ритм гармонии сперва сжимается — учащается чередование тоники и доминанты, а вслед за этим субдоминантная гармония (альтерационно видоизменяющаяся) расширяется в 32 раза. Затем в таком же ритмическом масштабе проводятся кадансовый I_{6_4} -аккорд и доминанта. Все это еще в большей степени, чем в предыдущем примере, содействует динамике развития и создает впечатление широкого ритмического «дыхания» гармонии.

Грандиозные масштабы приняло ритмическое расширение гармонии в русской симфонической музыке, в частности

у Чайковского, Глазунова, Скрябина, Рахманинова, часто в виде функциональной фазы с промежуточными аккордами или на органном пункте.

Бетховен . Соната №21 , ч. I

163

Сжатие Сжатие

Расширение Расширение

V⁶/s s T D Сжатие

D T

В гармонических задачах большое значение имеет ритмическое расширение гармонии, первоначально, разумеется, в пределах сравнительно небольшого масштаба. Здесь это расширение рельефнее выступает на фоне равномерного и непрерывного гармонического движения. От такого расширения в значительной мере зависит красочная свежесть гармонии, а также певучесть и динамика гармонического развития в целом (см. пример 176).

Расширение гармонии может быть не только в пределах одного такта, но и захватывать следующие такты.

Может быть использовано и расширение с более слабой доли на более сильную (в том числе и через тактовую черту), принимающее несколько своеобразный, синкопный характер. Такое расширение должно быть не случайным, а естественным в данном контексте (164, 165).

164

165

На последних этапах обучения гармонии, при увеличении масштаба гармонических задач (например, в модуляционных прелюдиях в трехчастной форме), возможно применение ритмического расширения уже в значительно больших масштабах.

Глава 4

ПОСТРОЕНИЕ ГАРМОНИЧЕСКИХ ЗАДАЧ

§ 1. Композиционные навыки в учебной работе

Практическое изучение гармонии заключается прежде всего в освоении правил последования и техники соединений аккордов. Но это не единственная и не главная задача. Безукоризненное соблюдение правил соединения аккордов

недостаточно, оно еще не обеспечивает музыкального достоинства гармонических задач. Оценивать эти задачи надо прежде всего с точки зрения музыкальной выразительности, основанной на осмысленном использовании музыкальных средств, а не с точки зрения техники соединения аккордов самой по себе. Бессмысленное нанизывание аккордов одного за другим, хотя бы и соединенных по всем правилам голосоведения, ведет лишь к формальному усвоению гармонической техники и не отвечает задачам творческого развития учащегося.

Для иллюстрации сказанного сравним примеры 166 и 155.

166

В примере 166 соблюдены и правила голосоведения и нормы в последовании аккордов, использованы достаточно сложные модуляционные средства. Однако с музыкальной стороны этот образец неудовлетворителен. Действительно, последование аккордов в этом примере производит впечатление механического их нанизывания; в гармонии, мелодике и ритме отсутствует выразительность, нет осмысленности в развитии целого.

При более скромных средствах (при равномерном ритме

без модуляций) и менее строгом голосоведении пример 155 производит значительно лучшее впечатление в музыкально-выразительном отношении. В нем выполнена композиционная задача, выверен композиционный план целого, учитывающий выразительную роль всех основных компонентов — мелодики, гармонии и ритма, хотя в сравнительно упрощенном их виде.

Формальной технике соединения аккордов должно противопоставить творчески осмысленную технику, охватывающую эти компоненты в их выразительном значении. Поэтому в учебной работе по гармонии встают существенные проблемы композиции, законы которой неразрывно связаны с закономерностями творческого процесса и музыкального восприятия.

Разумеется, в курсе гармонии эти проблемы не могут быть охвачены в полном объеме. Их приходится касаться главным образом в той мере, в какой они имеют непосредственное отношение к практической работе по гармонии, к сочинению гармонических задач. Но и в ограниченном объеме эти проблемы оказываются достаточно сложными и трудными для понимания, и особенно для практического их претворения.

Учебная работа по гармонии не претендует на сочинение гармонических задач в виде свободных художественных произведений. Эти задачи всегда остаются в рамках определенных технических упражнений для усвоения проходящего на данном этапе материала. Поэтому здесь не может осуществляться работа в плане непосредственного свободного воплощения идейно-художественного содержания в музыкальных средствах. Однако, преследуя цель достижения наибольшей музыкальной выразительности гармонических задач (поскольку это позволяет изучаемый на каждом данном этапе материал), мы ставим перед учащимся и своего рода художественные задания. Благодаря этому в гармонических задачах в той или иной мере находят отражение музыкальные закономерности, вытекающие из художественной практики. Таким образом, изучая гармонию теоретически и практически, учащийся познает законы развития музыкального материала, уясняет роль гармонии, мелодики и ритма в развитии музыкальной формы.

Для усвоения композиционной техники чрезвычайно важное значение имеют навыки в самостоятельном сочинении гармонических задач. Здесь учащийся уже вплотную сталкивается с законами формирования музыкального материала, с необходимостью производить тщательный отбор как аккордов и их обращений и расположения, так и мелодических интонаций и ритмических соотношений аккордов. Учащийся на практике знакомится со свойствами музыкального мате-

риала и возможностями его использования в связи с тем или иным общим замыслом.

Таким образом, учащемуся необходимо прежде всего иметь представление о законах изложения и развития музыкального материала. Необходимо также изучить свойства компонентов музыкальной ткани, и главным образом гармонии, поскольку она служит центром внимания в данном курсе, но в неразрывной связи ее с мелодикой и ритмом.

Каждый этап изучения гармонии ставит известные пределы в использовании гармонических средств, обусловленные необходимостью их постепенного усвоения. Вначале эти средства в отношении выбора аккордов и свободы голосоведения чрезвычайно ограничены. Но и здесь, как будет видно далее, возникает существенная разница в результатах: с одной стороны — при стремлении к выразительности, с другой — при игнорировании выразительности гармонического развития.

В дальнейшем эти средства, значительно расширяясь и усложняясь (хотя и не выходя за пределы условных рамок гармонических задач), будут давать все больше и больше возможностей для развития творческого воображения.

Понимание гармонических закономерностей и практический опыт осмысленного использования гармонических средств в учебной работе дают ключ к пониманию роли гармонии в художественной практике, и не только в небольших построениях, но и в крупных музыкальных формах с большим масштабом развития.

§ 2. Форма и фактура гармонических задач

В курсе гармонии в центре внимания остается собственно гармония, которая и изучается всесторонне. Но она все же является вспомогательным, подчиненным мелодике выразительным средством.

Необходимо иметь в виду, что учебные упражнения по гармонии в аккордовом складе (см. отд. III, гл. 1, § 5) преследуют цель не только овладеть этим типом музыкального изложения, но главным образом научиться применять гармонические средства в качестве сопровождения к мелодии (в гомофонном складе — см. отд. III, гл. 1, § 6) и вообще овладеть гармонией как движущей силой музыкального развития.

В связи с этим в практических заданиях не следует ограничиваться лишь аккордовым складом; целесообразно вводить и задания в гомофонном складе.

Вообще практические упражнения по гармонии должны быть по возможности разнообразны, преследуя цель наибо-

лее всестороннего развития композиционной техники, усвоения различных форм изложения музыкального материала.

В курсе гармонии письменные упражнения, в том числе и самостоятельные композиционные задания, могут быть доведены до большой сложности и большого масштаба (вплоть до охвата развернутой трехчастной и даже сонатной формы). Но прежде всего, на первых этапах прохождения гармонии, чрезвычайно важно заложить фундамент композиционной техники путем письменных упражнений в виде небольших построений (так называемых периодов — см. § 3) с мелодически и ритмически упрощенной гармонической фактурой. Без этого упрощения учебные задания чрезмерно усложнились бы и превратились в «свободное сочинение».

Упрощение мелодики сводится к тому, что в гармонических задачах сохраняется аккордовый склад, в котором мелодия является верхним голосом гармонии. В наиболее простом складе верхний голос полностью ритмически совпадает с движением аккордов.

В задачах этого типа возможно и некоторое усложнение путем частичного ритмического выделения мелодии при условии полного контакта ее с общим ритмом аккордового движения.

В наибольшей мере ритмическое упрощение выражается в поддержке непрерывного и равномерного ритмического движения аккордов или (при продлении аккорда) отдельного голоса.

Конечно, возможно применение и неравномерного ритмического движения, но оно не должно настолько усложнять задания, чтобы вызывать особые трудности. Остановки движения, неравномерность ритмического движения аккордов и вообще ритмические особенности должны быть не случайны, а интонационно оправданы и убедительны; они ко многому обязывают в развитии музыкального материала и построении целого, а поэтому весьма усложняют композиционное задание.

Однако и при вышеуказанном упрощении мелодия играет весьма существенную роль в гармоническом развитии, которая вовсе не так проста, как кажется с первого взгляда. В этой простоте скрываются большие сложности. В аккордовом складе мелодия как выразительное средство не теряет своего ведущего значения, а лишь ритмически и структурно объединяется с гармонией, пронизывает ее своей песенностью; поэтому от мелодии в первую очередь зависит напевность гармонии (см. отд. II, гл. 2, § 6). Также и равномерный, упрощенный ритм движения аккордов отнюдь не делается пассивным, аморфным, нейтральным, но имеет весьма важное выразительное значение; от ритмического «дыхания» аккордового движения также зависит напевность гармонии.

Первоначальное изучение этих компонентов в упрощенном виде дает представление о самых основных их закономерностях и воспитывает необходимые навыки для более свободного использования мелодии и ритма в дальнейшем прохождении курса гармонии, а также в свободном сочинении.

В первую очередь необходимо выяснить вопросы, возникающие на начальных этапах учебно-композиторской работы по гармонии, то есть вопросы, касающиеся небольших построений.

§ 3. Предложение и период

В курсе гармонии прежде всего необходимо практически освоить предложения и периоды, являющиеся типичными формами экспозиционного изложения и развития музыкальной мысли.

Предложение представляет собой построение, в котором излагается более или менее завершенная музыкальная мысль.

Предложение может заканчиваться половинным кадансом. В таком случае оно носит разомкнутый, вопросительный характер. Завершающий каданс на тонике придает предложению законченный (или относительно законченный), замкнутый утвердительный характер.

Закон квадратности метрического объединения тактов имеет большое значение в структуре предложения.

Обычные размеры предложения — 4 или 8 тактов. Изредка встречаются более развернутые предложения — до 16 тактов при простом метре ($\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$). Большое удлинение предложения неестественно, ибо музыкальной речи свойственно кадансовое членение, так же как словесной речи — членение посредством знаков препинания. Без такого членения музыкальная мысль расплывается.

Предложение с четным неквадратным (6), а тем более с нечетным количеством тактов (3, 5, 7 и т. д.) воспринимается как особенность построения, отступление от основной нормы, сокращение или расширение в сравнении с обычным типом построения.

Масштаб предложения зависит не только от количества тактов, но и от количества основных метрических долей в тактах, то есть от метрического размера. Уже указывалось, что восьмитактное построение с размером $\frac{2}{2}$ можно уложить в четырехтактное построение с размером $\frac{4}{4}$ (см. примеры 155, 156).

Период представляет собой более сложное построение, в котором два предложения объединяются в одно целое на

основе непосредственной общности их музыкального содержания. Общность музыкального содержания определяется соответствием тематизма и гармонического развития в обоих предложениях, соответствием их структур, особенно согласованностью кадансов. Обычно половинному вопросительному кадансу первого предложения (серединной каденции обычно на доминанте) как бы отвечает завершающий утвердительный каданс второго предложения. Таким путем образуется полностью замкнутое или относительно замкнутое построение с вопросо-ответным соотношением кадансов.

Полная и относительная замкнутость периода зависит от степени завершенности, устойчивости заключительного каданса. Совершенные кадансы в большей мере замыкают период, чем несовершенные. Надо принять также во внимание, что каданс второго рода (с I_{6_4} -аккордом) значительно сильнее закрепляет тонику, чем каданс первого рода. Период может быть однотональным — заканчивающимся в той же тональности, и модулирующим — заканчивающимся в другой тональности (обычно в доминантной или параллельной). Модулирующий период, особенно заканчивающийся на тонике доминантной тональности, носит менее замкнутый, завершенный характер, чем однотональный.

Небольшое музыкальное произведение может состоять из одного однотонального завершенного периода, но обычно период служит лишь первоначальной составной частью произведения, за которой следует продолжение развития.

Помимо этой типичной (особенно для классического стиля) структуры периода, встречаются и периоды другого порядка: незавершенные (с доминантой в конце построения, поворачивающей к повторному изложению периода); с серединной каденцией на тонике (не вполне устойчивой благодаря терцовому или квинтовому мелодическому положению и слабой доле); с серединной каденцией на субдоминанте, на медианте; с модулирующими предложениями; периоды, состоящие из трех предложений, и прочие.

Не рассматривая все встречающиеся в музыкальной литературе многообразные формы периодов, ограничимся лишь наиболее простыми и общепотребительными формами, которые необходимо практически освоить в курсе гармонии.

Закон метрической квадратности (гл. 3, § 3) имеет большое значение как в размере периода, так и в его внутренней структуре. Этот закон сказывается в том, что обычно периоды состоят из 8 или 16 тактов, представляя собой полный, сложный составной цикл метрического объединения тактов, который подразделяется на два подчиненных цикла, образуемых предложениями: $4+4=8$ или $8+8=16$. При сложных развернутых предложениях и простых размерах ($\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$) период мо-

жет разрастаться и до 32 тактов ($16+16=32$). Это и является приблизительным пределом периода. Так же как и предложение, период нельзя слишком удлинять, во избежание расплывчатости изложения музыкальной мысли. Более развернутое развитие музыкального материала требует большей сложности внутренней структуры (членения, согласования кдансов, циклической периодизации тактов и проч.) и не может уложиться в рамки периода. Встречающееся в русской музыке чрезвычайно широкое развитие мелодии (у Чайковского, Глазунова, Рахманинова), по существу, уже выходит за рамки периода и в структурном отношении образует более сложные построения. Период может быть сокращенным или расширенным за счет внутренней структуры, а также полным. Такое расширение и особенно дополнение обычно основано на парном, квадратном объединении тактов, образующем большей частью двенадцатитактные ($8+4$) и двадцатитактные ($16+4$) построения, реже — построения в 10, 14, 18, 22 тактов. Реже встречаются периоды с нечетным количеством тактов.

Чем большее количество тактов охватывает построение и чем больше акцентирован метр (например, в танцевальной и маршевой музыке), тем определеннее проявляется парное и квадратное метрическое членение построения. Так или иначе, в восьмитактном построении всегда чувствуется метрическая грань, разделяющая его на две равные части, с легким четвертым тактом и тяжелым пятым. Еще более выявляется метрическая грань между восьмым и девятым тактами в шестнадцатитактном периоде.

Серединная каденция в разной степени может подчеркивать метрическую грань. В зависимости от этого период может отличаться разной степенью расчлененности и слитности. Определенно подчеркивает расчленение периода цезура — остановка или перерыв движения (с паузой или без паузы). Расширенная серединной каденции (например, на целый такт) также способствует расчленению периода. Напротив, непрерывность движения, переходящего через метрическую грань, и краткость серединной каденции (например, «скольжение» доминанты на последней четверти такта) способствуют более тесному связыванию предложений в одно целое, не уничтожая их некоторой отчлененности¹.

Расчлененности периода в значительной мере способствует повторение в начале второго предложения (в 5-м или 9-м такте) тематического материала, возникшего в первом такте. Такое повторение тематического материала в точном или преобразованном виде, а тем более аналогия его развития в по-

¹ Расчлененностью называется внутреннее деление периода на составные части, отчлененностью — отделение одного предложения от другого.

следующих тактах способствует единству построения целого и в то же время подчеркивает отчлененность предложений даже в тех случаях, когда серединная каденция неясно выражена. Построение с таким повторением является наиболее употребительным и называется периодом повторного развития.

Дальнейшее интонационное развитие мелодии без повторения первоначального мотива содействует слитности периода. При отсутствии или неясно выраженной серединной каденции такое построение принимает характер широко развернутого сложного предложения, которое носит неуравновешенный характер и вызывает некоторое ожидание дальнейшего развития в виде второго предложения.

Из предыдущего следует: а) что степень расчлененности и слитности периода может быть различной и зависит от целого ряда причин; б) что расчлененность и слитность периода могут сочетаться, то есть одними средствами может подчеркиваться расчлененность, а другими одновременно и слитность предложений. Чем длиннее по количеству тактов данное построение, тем определеннее чувствуется внутреннее членение, связанное с развитием музыкального материала и метрическим объединением тактов.

Можно провести некоторую аналогию между членением музыкальной и словесной речи, между периодами в музыке и строфической структурой стихотворений, между кадансами и стихотворными рифмами. Разного рода кадансы в музыке выполняют роль, аналогичную членениям словесной речи, которые обозначаются знаками препинания. Но не следует эту аналогию преувеличивать. Музыкальная речь своей спецификой существенно отличается от словесной. В частности, не следует проводить прямую аналогию членения периода с членениями в литературной речи: в музыке совершенно неуместны понятия главного и придаточного предложений, ибо связь предложений в ней совсем иная.

Не следует также всякое музыкальное изложение рассматривать как состоящее только из периодов. Развитие музыкального материала далеко не всегда укладывается в рамки периода, а разработочное развитие в принципе противоречит периодическому построению. Экспозиционное изложение не всегда проводится в виде периода или предложения. Таким образом, периодическая структура является весьма распространенной и типичной, но отнюдь не универсальной формой музыкального изложения.

§ 4. Предложения и периоды в гармонических задачах

Связывание предложений

В практической работе по гармонии учащийся должен прежде всего овладеть формой простого восьмитактного завершенного предложения в двухдольном и трехдольном размере. Надо при этом стремиться к тому, чтобы гармоническое развитие в целом не членилось механически на двутакты и

четырёхтакты, но как бы охватывалось единым «ритмическим дыханием».

Овладение «дыханием» мелодического и гармонического движения является первым, предварительным шагом к овладению развитием более широкого масштаба, преддверием к напевности гармонического движения в крупных музыкальных формах.

Развернутые восьмитактные предложения со сменой четырех аккордов в такте (с размером $\frac{4}{4}$) представляют уже значительно большие трудности для практического освоения и могут быть введены в учебную практику только после овладения формой периода. При построении периода можно использовать опыт построения простых предложений.

Замкнутое предложение можно разомкнуть заменой завершающего каданса половинным кадансом и этим «открыть

167



168



169



170



путь» ко второму предложению, в котором должно происходить доразвитие первоначально изложенной музыкальной мысли.

При сохранении того же метра образуется шестнадцатитактный период, при превращении же половинных нот в четвертные и парном объединении тактов в сложный размер образуется простой восьмитактный период (см. примеры 167—170).

При связывании предложений необходимо учитывать, что последний такт первого предложения является слабым в метрическом отношении и переходным к следующему сильному начальному такту второго предложения, играя роль связующего звена в построении целого.

Повторное развитие

Заключительная

Заклучительная

Заклучительная

В компоновке периода большое значение приобретают: расчлененность и связь предложений, ритмическое соотношение аккордов (§ 5), распределение аккордов в построении (§ 6), наличие тематических образований в мелодии (§ 7). В первую очередь остановимся на первом вопросе — на отчлененности и связи предложений.

Серединная каденция в музыкальной литературе обычно бывает на доминанте — ее и надо применять в гармонических задачах. Наиболее характерна для периода несколько расширенная серединная каденция, с захватом всего четвертого такта на небольшом доминантном органном пункте, начинающемся с I_6_4 -аккорда.

Помимо такой расширенной и явно выраженной серединной каденции, в четвертом такте может быть оборот, менее подчеркивающий расчлененность предложений. Доминантная гармония, например, может «проскользнуть» лишь на последней, четвертой доле такта, образуя сокращенную каденцию. Как в сокращенной, так и в расширенной каденции бас может лишь обрисовывать доминантную гармонию, не останавливаясь на V ступени и образуя обращения доминанты. Но все это не столь характерно для периода, как явно выраженная серединная каденция.

Большое значение имеет вопрос о ритмической остановке и о поддержке движения на четвертом такте. Полная остановка мелодического и гармонического движения слишком резко разграничивает предложения. Она придает характер как бы механического сопоставления предложений и нарушает целостность построения. Во избежание этого рекомендуется в серединной каденции прибегать к какой-либо поддержке движения, переходящего через метрическую грань. Такая поддержка способствует объединению предложений в периоде, не уничтожая их отчлененности. Поддержка может осуществляться посредством перемещения аккорда. Но более характерен другой прием: поддержка одnogолосного мелодического движения (в верхнем, среднем или басовом голосе) при продлении аккорда (доминанты). Этот прием называется мелодической связкой с язкой. Наиболее характерна мелодическая связка в виде движения какого-либо голоса на септиму доминантсептаккорда.

Как указывалось выше (§ 3), периоды могут быть весьма разнообразными по внутренней структуре и по размерам. Пока ограничимся рассмотрением простых восьмитактных периодов. Примеры 167—170 показывают, как замкнутое предложение можно превратить в разомкнутое и на его основе построить периоды с разными вторыми предложениями.

В сочинении гармонических задач следует ориентироваться в первую очередь на ясно расчлененные периоды типа повторного развития (с повторением мотива). Надо стремиться

при этом к естественности, непринужденности, напевности мелодического и гармонического развития, стройности, ясности и законченности музыкальной формы в целом. В частности, надо придерживаться условия, чтобы расчленение периода не приводило к механическому сопоставлению предложений, не нарушало цельности всего построения полной остановкой на серединной каденции или полным несоответствием музыкального материала в обоих предложениях.

§ 5. Ритмическое соотношение аккордов

Ладо-функциональное значение, свежесть и разнообразие аккордов в большой мере зависят от их ритмических соотношений и ритмического положения на сильной или на слабой доле такта. Разнообразие это достижимо и при небольшом выборе аккордов.

На сильной доле, даже не подчеркнутой внешним акцентом, благодаря метрической опоре аккорды приобретают ритмически устойчивое значение и их гармоническая (функциональная и красочная) роль подчеркивается. В частности, в той или иной мере выявляется тоникальность консонирующих трезвучий. На слабой доле аккорды теряют ритмическую устойчивость и приобретают промежуточный, проходящий характер, тоникальность консонирующих трезвучий при этом нейтрализуется. Таким образом, аккорды в непрерывном движении как бы скользят со слабой доли на сильную, находя в ней ритмическую опору.

В связи с этим выявляются их переменные функции и возникают скрытые специфические обороты натуральных ладов в обычном мажоре и миноре.

Указанное различие особенно выявляется в ритмическом положении тоники. На сильной доле она тормозит движение, особенно в мелодическом положении основного тона. Здесь происходит совпадение между ее ладовой и ритмической устойчивостью. Вследствие этого в середине построения при развороте гармонического движения тоника на сильной доле звучит вяло (особенно в мелодическом положении основного тона), так как не поддерживает движения. В кадансе, напротив, тоника звучит энергично, так как выполняет свою функцию торможения в тот момент, в котором общее развитие этого требует. Это надо принять во внимание при компоновке гармонических задач, остерегаясь неуместного применения тоники, особенно в мелодическом положении основного тона, заменяя ее секстаккордом I ступени или функционально родственным аккордом (VI ступенью) (171, 172, 173).

На слабой доле происходит противоречие между ладовой устойчивостью и ритмической неустойчивостью тоники: она теряет присущее ей свойство торможения и делается «сколь-

зящей». По этой же причине в проходящем на слабой доле тоническом квартсекстаккорде нейтрализуется полифункциональность, которая так ярко выступает в нем на сильной доле:

171

172

173

Благодаря такому скольжению аккордов на слабых долях, придающему аккордам мелодически проходящее значение, создается возможность образования расширенной функциональной фазы, в которой доминирует определенная функция, а аккорды других функций ей подчиняются как промежуточные.

В гармонических задачах такая функциональная фаза может захватывать несколько тактов, а в больших построениях и значительно больший масштаб развития.

Повторение одинаковых гармонических оборотов в том же ритмическом соотношении может привести к однообразию, перемена их ритмического соотношения при повторении вносит разнообразие (174, 175).

174 Однообразно

175 Разнообразие

V7 - v1 V - v1 V - v1

Последним приемом надо пользоваться в гармонических задачах, как и разнообразием мелодического положения и обращений тех же аккордов (особенно при ограниченном выборе их). Вообще разнообразие и свежесть гармонии зависят не столько от количества разных аккордов, излишество которых может создать пестроту звучания, но прежде всего от разнообразных форм применения одних и тех же аккордов.

§ 6. Распределение аккордов в периоде

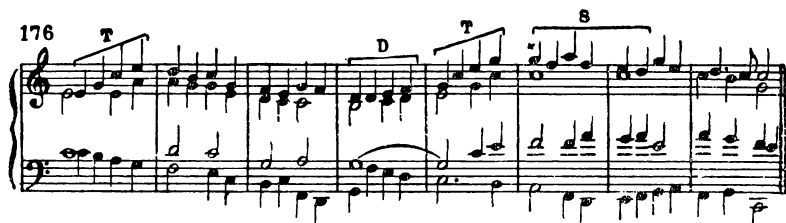
Выразительность гармонического развития в значительной мере зависит от распределения аккордов в данном построении. При всех неисчислимо разнообразных возможностях распределения необходимо придерживаться некоторых общих принципов.

Во всем построении должен поддерживаться импульс внутреннего движения, зависящий от мелодики, гармонических функций и ритма. Гармоническое и мелодическое развитие может быть напряженным или спокойным, вести к кульминации или к спаду, успокоению; оно может разворачиваться или вести к завершению и, наконец, к полной остановке движения. Но оно никогда не должно производить впечатление вялости, инертности, статичности, случайности, неестественно обрываться или застопориваться (излишне замыкающим кадансом), так же как и неестественно продолжаться, когда уже исчерпана внутренняя динамика движения.

В связи с этим распределение аккордов должно быть таким, чтобы их функции, структура (мелодическое положение, обращение), красочность соответствовали той роли, которую они должны выполнять в данном участке музыкального развития. В этом отношении следует различать особенности тонической, доминантной и субдоминантной функции аккордов и особенности их окраски звучания.

Преобладание тонической и доминантной функций более уместно в первой половине построения, а преобладание субдоминантной функции — в конце построения, особенно перед заключительным кадансом (176). Расширенные функциональные фазы и органичные пункты должны быть не случайны, но подготовлены и обоснованы в контексте. Тонический орган-

ный пункт и расширение тонической функции уместны в начале и заключительном кадансе. Доминантный органый пункт и расширенная доминантная фаза уместны в середине каденции и в конце построения, как подготовка заключительной тоники или заключительного органного пункта на тонике. В последнем случае характерен доминантный органый пункт, представляющий собой расширение действия кадансового I_6_4 -аккорда (см. пример 162).



Более изысканная красочная гармонизация уместнее во второй, а не в первой половине построения, особенно при аналогичных моментах построения, при повторности или подобии интонационных оборотов в мелодии и подобии гармонических оборотов. Не случайно, например, в ноктюрне № 18 Шопен в прерванном кадансе применил модуляционное отклонение лишь во втором предложении, оставив аналогичный оборот в первом предложении без отклонения.



Принцип экономии выразительных средств особенно надо соблюдать в использовании красочных гармонических оборотов. Они более убедительно и ярко выступают в тех случаях, когда, с одной стороны, заранее не растрочены и берегаются к определенному моменту, с другой стороны — если они излишне не выделяются как аляповатые красочные пятна, но хорошо подготовлены, в частности, сглаживаются естественным мелодическим движением.

Особое внимание надо обращать на распределение кадансовых оборотов (как в мелодии, так и в гармонии) и на их ритмическую структуру.

Кадансовые обороты должны быть на своих местах в построении, в конце предложений и периодов. Они не должны быть случайными в процессе развития. Неуместные в при-

мере 178а кадансовые обороты с I_{6_4} -аккордом во втором и шестом тактах и каданс на тонике в четвертом такте заменены в примере 178,б другими, естественными гармоническими оборотами.

178 а)

178 б)

Полное замыкание движения кадансом в середине построения совершенно неуместно, так как оно слишком разделяет его на составные части:

179

Подобное же впечатление производит внезапная полная остановка на срединной каденции. Она особенно неуместна при движении четвертями и слишком большим сходстве первого и второго предложения:

180

В таких случаях важную связующую роль играют мелодическая подвижность серединной каденции и мелодическая связка (§ 4). В построении целого всегда возникает известная координация на расстоянии между серединной и заключительной каденциями. Возникает как бы интонационная «перекличка» этих узловых моментов развития — заключительный каданс как бы отвечает серединной каденции. Поэтому при их аналогии в мелодическом и гармоническом отношении для разнообразия важное значение приобретает вариантность их ритмической формулы («женское» и «мужское» окончания).

Серединная каденция

181 Ритмическое разнообразие

Заключительная каденция

Ритмическое однообразие

Ритмическое разнообразие

Ритмическое однообразие

Ритмическое разнообразие

Ритмическое однообразие

Из предыдущего ясно, что при компоновке гармонических задач, при стремлении к певучести музыкальной формы и стройности ее развития весьма важное значение имеет общий композиционный план, предусматривающий построение целого как со стороны мелодики и гармонии, так и со стороны ритмического распределения аккордов. Музыкальное воображение должно охватывать целое, быть направлено вперед, а не ограничиваться небольшим участком построения, а тем более лишь гармонической вертикалью, «нанизыванием» одного аккорда за другим без перспективы дальнейшего развития музыкального материала (как в примере 166).

В музыкальном воображении играет важную роль не только мелодическое и гармоническое (ладо-функциональное и кра-

сочное) чувство, но и ритмическое, охватывающее как зависящие от ритма тонкие нюансы гармонического звучания, так и ритмо-гармоническое дыхание большого масштаба; в направлении всестороннего охвата целого и должно развиваться музыкальное воображение учащегося в процессе практического усвоения гармонии.

§ 7. Тематические образования в мелодии

Процесс соотнесения, присущий нашему восприятию, приводит к координации в мелодической линии не только соседних, но и более отдаленных тонов. Наиболее ответственными моментами, подвергающимися координации, служат скачки в мелодии, кульминации, вообще характерные интонационные обороты и особенно кадансы.

Благодаря этой закономерности в процессе развертывания мелодии особое значение приобретает повторность или подобие интонационных оборотов (в том числе и секвенционность) и вообще всякая аналогия, сходство в мелодическом развитии.

Это приводит к тому, что не только в художественных произведениях, но и в гармонических задачах, при всей упрощенности фактуры, верхний голос приобретает не только мелодическое значение (как верхний рельефный выразительный контур), но и тематическое, то есть как содержащий в себе тематические зерна, требующие развития.

Это не значит, что каждая гармоническая задача целиком должна быть построена на такого рода тематическом развитии. Это означает, что потребность, а иногда и необходимость в таком развитии часто возникает, и это желательно использовать. Возможность или необходимость такого рода развития зависит от характера гармонических задач, круга используемых гармонических средств и приемов письма. Если изучаемые на данном этапе музыкальные средства позволяют, то в гармонических задачах должны найти отражение закономерности мелодического и тематического развития, которые в гораздо более сложном виде осуществляются в художественной практике.

Тематическое значение приобретают такие интонационные обороты в мелодике, которые в какой-то мере индивидуализируются и поэтому требуют повторения или вариантного развития. Интонационный оборот может быть очень лаконичным и простым (состоять из 2—3—4 тонов мелодии), но в связи с гармонией может индивидуализироваться в качестве выразительного тематического зерна — мотива — и служить интонационным материалом для развития мелодии.

Основное место тематического интонационного оборота — в самом начале построения (как моменте, особо сосредоточи-

вающем на себе внимание), но эти обороты могут возникнуть и попутно в дальнейшем развитии и поддерживаться повторностью, в частности — секвентным и секвенцеобразным движением.

Тематические образования в мелодии, тем более поддерживаемые соответствующей гармонией, формируют метрическое объединение тактов и могут привести к неквадратному их объединению.

При повторении тематического зерна очень важно найти в мелодии момент, с которого развитие ее видоизменяется, поворачивает в другую сторону, варьируется. Отступление от точного повторения мелодии при сохранении подобия, вариантность интонаций вносит разнообразие, освежает музыкальную мысль, создает новый импульс развития. Большое значение приобретает секвенция и варианты в гармонизации аналогичных тематических оборотов мелодии.

Характерный интонационный оборот может и не повторяться в развитии, но все же в той или иной мере он вызывает ответные интонации, то есть такие, которые так или иначе с ним координируются (сравниваются в процессе восприятия). Ответственными в этом отношении являются аналогичные моменты ритмической структуры периода — первые такты предложения — и кадансы, которые «отвечают» друг другу своими мелодическими интонациями, сохраняя некоторое подобие и в то же время внося разнообразие.

В аналогичных, даже отдаленных моментах сказывается процесс соотнесения, создается некоторое ожидание повторения характерного интонационного оборота. Именно в этом смысле начало второго предложения в периоде как бы «перекликается» с началом первого предложения, заключительный каданс — с серединой каденцией. Это не значит, что ожидание в аналогичных моментах должно обязательно привести к повторности или подобию интонационных оборотов. Это означает, что должен быть какой-либо обоснованный ответ ожиданию, что нельзя вовсе его игнорировать. Сообразно музыкальному контексту ответ может быть в форме повторения или подобия и в форме нового развития.

В примере 182 показано использование подобных приемов тематического развития в сравнительно простом виде, соответствующем небольшому масштабу построения¹ (см. также пример 156).

При сочинении гармонических задач особое внимание надо обратить на характерные, «индивидуализированные» интонационные обороты, тематические (мотивные) образования. Ими надо пользоваться очень экономно. Каждый такой

¹ Эти же приемы обнаруживаются в гармонической структуре прелюдии Баха при снятии гармонической фигурации — см. примеры 157, 160
196

оборот, если он достаточно ярко выражен, требует развития и в этом отношении накладывает известные обязательства: он не должен быть случайным и оставленным без подтверждения в построении целого. От этого зависят цельность, логичность, убедительность музыкальной формы.



Таким образом, в гармонических задачах, даже при небольшом их масштабе и на первых этапах обучения, могут найти отражение общие закономерности музыкального развития, имеющие существенное значение в художественной практике. Именно таким путем следует осваивать композиционную технику в области гармонии, а не сводить ее лишь к умению подбирать аккорды к данной мелодии или данному басу и умению соединять аккорды по стандартным правилам голосоведения.

Глава 5

ГОЛОСОВЕДЕНИЕ

§ 1. Понятие голосоведения и роль его в аккордовом движении

В гармоническом движении следует различать две стороны взаимоотношений аккордов: 1) функциональное взаимодействие аккордов и 2) мелодическую связь аккордов.

Как правило, обе стороны сосуществуют и неразрывно связаны между собой. В художественной практике в некоторых случаях та или иная сторона приобретает ведущее значение в последовании аккордов. Возможны и такие случаи, когда логика последования аккордов всецело или почти всецело

основана на их мелодической связи, и наоборот, — когда аккорды сопоставляются без определенной мелодической взаимосвязи (контрастное сопоставление).

В учебной работе гармония в первую очередь изучается на основе двусторонней (функциональной и мелодической) связи аккордов. Непосредственная мелодическая связь аккордов выражается в том, что каждый тон предыдущего аккорда переходит в соответствующий тон следующего аккорда. Этот процесс перехода, мелодическое связывание тонов, называется голосоведением. Последовательное движение тонов образует отдельный голос (голосовую линию). Каждый интервальный переход из одного тона в другой представляет собой минимальный мелодический элемент, интонационный ход, в котором проявляются мелодические свойства данного интервала (см. гл. 1, § 2).

Мелодическая связь тонов осуществляется не только посредством интервально-интонационных ходов, но и посредством выдерживания или повторения того же тона. Такое соединение аккордов с оставлением одного или нескольких общих тонов на месте называется гармоническим соединением.

Практический курс гармонии опирается в основном на так называемое реальное голосоведение (см. отд. III, гл. 2, § 2).

В широком смысле слова под голосоведением понимается не только последовательное связывание тонов в отдельном голосе, но и соотношение движения нескольких голосов в их одновременном звучании.

Соотношение голосов, в котором каждый голос обладает относительной мелодической и ритмической самостоятельностью, образует полифонию. Но и в аккордовом движении, если голосоведение даже полностью подчиняется аккордовой структуре и не приобретает самостоятельного значения, возникает в той или иной мере полифонический элемент как элементарное, простейшее сочетание голосов.

Самостоятельность голосоведения в аккордовом движении (посредством мелодической фигурации) ведет уже к полифонизации гармонической ткани (см. отд. III, гл. 2, § 6).

Направленность и логика голосоведения весьма чутко улавливаются слухом, особенно при некоторой индивидуализации голосов.

Интонационные особенности голосоведения (каждого голоса в отдельности и взаимоотношений голосов) приобретают весьма важное выразительное значение в музыке. Голосоведение отражается на самом звучании аккордов (см. пример 122, а).

От логики, естественности, изящества, интонационной вы-

разительности, певучести голосоведения в значительной степени зависят выразительность, красота гармонии.

Наряду с общими закономерностями движения голосов в голосоведении отражаются национальные особенности музыкального языка. Русской классической музыке особенно свойственно своеобразие голосоведения, обусловленное интонационными особенностями народного творчества.

Таким образом, вопрос о голосоведении приобретает весьма важное значение при изучении гармонии.

§ 2. Виды голосоведения и соединения аккордов

Соотношение направлений одновременно звучащих голосов может быть различным. По этому признаку различают голосоведение: 1) противоположное, 2) косвенное, 3) прямое. Прямое движение при сохранении одинакового интервала между голосами называется параллельным движением (как разновидность прямого) (183).

183

Противоположное	Косвенное
Противоположное	Косвенное
Прямое	Параллельное
Прямое	Параллельное

The image shows four musical staves illustrating different types of voice leading. The first two staves show opposite and oblique movements, with notes moving in opposite directions or at different intervals. The last two staves show parallel movements, where notes move in the same direction while maintaining a constant interval between them.

Наибольшая полифоническая свобода голосов проявляется в противоположном движении и косвенном, наименьшая — в параллельном.

Выдержанное многоголосное параллельное движение приобретает специфический характер комплексного, «ленточного» гармонического движения (184).

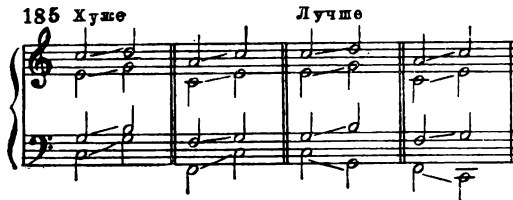
[Andante con moto e lamentoso]

Мусоргский „Жованщина“, действие III

184

The image shows a musical score for piano accompaniment. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music consists of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. The dynamic marking is 'pp' (pianissimo).

При движении всех верхних голосов в одну сторону, вообще говоря, следует отдавать предпочтение противоположному движению баса. Однако это «правило» не является обязательным (185).



По признаку интервалики интонационных ходов следует различать: 1) плавное, 2) неплавное голосоведение. В соединениях аккордов к плавному голосоведению относятся секундовые и терцовые мелодические ходы. Наиболее плавным является секундовое движение. Оно называется абсолютно плавным голосоведением. Ходы на интервалы шире терции называются скачками и относятся к неплавному голосоведению¹.

Басу, в отличие от верхних голосов, в одинаковой мере свойственно плавное и скачкообразное голосоведение. В верхних же голосах основное значение в связывании аккордов имеет плавное голосоведение.

В зависимости от движения верхних голосов следует различать: 1) элементарное и 2) свободное соединение аккордов — р а с к р е п о щ е н и е голосоведения.

При элементарном соединении тоны аккорда связываются между собой плавным голосоведением в соответствии с ладовым сопряжением тонов (186).



Отступление от основных ладовых связей относится к свободному голосоведению. Такое отступление, ограничи-

¹ В мелодической фигурации к плавному голосоведению относится только секундовое движение, терцовые ходы причисляются к неплавному (см. отд. III, гл. 2 § 7).

вающееся плавным голосоведением, мы называем полура-
скрепощением (187).



Соединение аккордов со скачками мы называем полным
раскрепощением голосоведения (188).



Скачки в верхних голосах, в отличие от скачков в басу,
занимают особое место в голосоведении и требуют особых ус-
ловий. Отступление от элементарного соединения может быть
обусловлено необходимостью дать свободу голосам (особен-
но верхнему), а также необходимостью заполнить звучание
аккорда недостающим тоном, избежать параллельного дви-
жения октавами или квинтами (поэтому не всегда возможно
элементарное соединение) (189).



Басу свойственна большая свобода голосоведения, дости-
гаемая, в частности, посредством замены узких интервалов
их обращениями (раскрепощение баса) (190).



Все эти виды голосоведения будут рассматриваться подробно в связи с практическим изучением аккордов.

§ 3. Структура голосоведения

Под структурой голосоведения мы подразумеваем форму соотношения голосов в аккордовом движении. Структура голосоведения зависит от роли голосов в этом взаимоотношении и от их расположения. В аккордовом складе крайние голоса (мелодия и бас) имеют особое мелодическое значение, как контуры гармонического движения (см. § 4).

Соотношение мелодических контуров приобретает особое полифоническое значение. В этом соотношении главным образом и проявляется полифонический элемент в аккордовом складе. Ведущая роль остается при этом за верхним голосом и в тех случаях, когда данное гармоническое последование служит сопровождением самостоятельной мелодии. Средние голоса отличаются меньшей самостоятельностью, имеют преимущественно вспомогательное значение в связях аккордов (см. § 4).

Полифоническое соотношение в голосоведении образуется также между басом и всей группой верхних голосов. Оно более заметно проявляется при отдаленности баса и при тесном расположении аккордов. Соответствующая этому соотношению формула $\frac{3}{1}$ подчеркивает двупланность аккордового движения. Эта двупланная структура наиболее определенно выявляется при комплексной трактовке верхних голосов как сцепления их в одно целое. Средние голоса в этом сцеплении лишены полифонической самостоятельности и всецело зависят от верхнего голоса (см. пример 244).

Формула $\frac{1}{1}$ подчеркивает полифонический элемент в со-

отношении верхних голосов, причем в соотношении их с басом (особенно при его отдалении от тенора) сохраняется принцип двупланности. Следует иметь в виду, что эти формулы условны, подчеркивают лишь основной принцип структуры голосоведения и относятся к наиболее характерным его формам.

В художественной практике встречается самая разнообразная структура голосоведения, примеры которой можно представить в следующем обобщенном виде (191).

191

The image shows four systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a sequence of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. The second system features more complex voice-leading in the right hand, with some notes beamed together. The third system shows a similar structure with some notes held across measures. The fourth system continues the pattern with various chordal textures and voice-leading techniques. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Приводим несколько образцов из художественной практики (192, 193, 194).

[Andante con moto] Бетховен. Симфония №5, ч. II

192

The image shows a single system of musical notation for piano. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in a minor key, indicated by three flats in the key signature. The tempo is marked as [Andante con moto]. The score shows a complex texture with many notes beamed together in the right hand, creating a dense melodic line. The left hand provides a steady bass line. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

193

Чайковский Симфония №1, ч. II

[Allegro cantabile ma non tanto]

194 *Lentamente*

Прокофьев „Мимолетности“, соч. 22, №1

§ 4. Контур гармонического движения и среднего голоса

В аккордовом складе, как было указано, особое мелодическое значение приобретают контуры движения — верхний голос и бас. Мелодическая линия верхнего голоса в интонационном отношении должна быть выразительна как в целом, так и в деталях, «петь» сама по себе при проигрывании ее без гармонии. Для достижения этого при сочинении гармонических задач музыкальное воображение не должно ограничиваться вертикалью и соединением каждой пары аккордов, но охватывать все предыдущее и перспективу дальнейшего развития.

Бас должен контрапунктировать с мелодией, как сопутствующий выразительный голос, поддерживающий ее и подчеркивающий соответствующие гармонические функции. Бас функционально регулирует, направляет гармоническое движение, особенно в крупных формах. Проигрывание мелодии с басом без средних голосов должно производить впечатление выразительного двухголосия. От гибкости, пластичности, выразительности баса в большой степени зависит выразительность мелодии и гармонического развития.

Если в последованиях главных трезвучий в их основном виде бас дает лишь функциональную опору мелодии и гармо-

нии, то использование обращений трезвучий и септаккордов дает большие возможности мелодизации баса.

195

а)

б)

В примере 195, а гармонизация мелодии простейшими средствами звучит весьма однообразно и вяло. Во втором варианте (195, б), при том же функциональном последовании, однообразие полностью преодолевается благодаря гибкому, мелодизированному, выразительному басу с использованием обращений.

Средние голоса в аккордовом складе менее рельефны и поэтому не имеют такого самостоятельного мелодического значения, как верхний голос и бас. Их роль преимущественно вспомогательная; они мелодически связывают аккорды и заполняют их звучание. Поэтому отклонения от норм голосоведения, особенности голосоведения значительно менее заметны в средних голосах¹. Например, мелодический ход, неестественный в верхнем голосе, может быть вполне естественным в среднем.

Для иллюстрации этого приведем следующие примеры:

1) исходящее разрешение вводного тона в квинту тонического трезвучия, неестественное в верхнем голосе, вполне оправдывает себя в среднем, отвечая потребности заполнения аккорда (196, а);

2) в верхнем голосе только восходящее движение вводного тона характеризует соединение V—VI в прерванном кадансе, нисходящее же движение превращает это соединение в специфический натурально-ладовый оборот. При нисходящем движении вводного тона в среднем голосе не утрачивается значение этого соединения как прерванного каданса (196, б);

¹ На этом основано и существенное различие между эффективными параллелизмами в крайних голосах и нейтральными параллелизмами в средних (см. гл. 6).

3) в среднем голосе в большей мере, чем в верхнем, оправдывается восходящее разрешение септими V₇-аккорда, особенно при последовательном секундовом движении этого голоса (196, в).



На средние голоса ложится большая ответственность поддерживать мелодическую связь аккордов и заполнять их, особенно при больших скачках в мелодии. В отдельных случаях и в средних голосах выступает мелодически рельефное движение, приобретающее значение эпизодического подголоска (например, в качестве мелодической связки при остановке гармонического движения, при хроматическом движении среднего голоса) (197).



§ 5. Нормы и особенности голосоведения

Теория музыки установила общие правила голосоведения, соответственно которым в учебной работе одни приемы голосоведения считаются пригодными и рекомендуются, другие же считаются неприемлемыми и запрещаются. Именно эти правила запрещения, относящиеся к особенностям голосоведения, находят наиболее конкретное выражение в учении о гармонии. В художественной практике наблюдается более свободное применение приемов голосоведения, чем это предписывается теорией музыки.

В большинстве случаев предписываемые теорией музыки правила голосоведения имеют свое основание. В них отражаются основные нормы голосоведения, установившиеся в творческой практике, и в конечном счете происхождение этих правил коренится в объективных закономерностях музыкального восприятия. Надо при этом иметь в виду, что художественная практика неизмеримо сложнее и многообразнее, чем учебная, в которой преднамеренно создаются ограничен-

ные условия, позволяющие наиболее рационально, по необходимости на упрощенном материале, осваивать композиторскую технику.

Обычный для музыкальной теории критерий «хорошо» или «плохо», «допустимо» или «недопустимо» опирается лишь на эмпирическую слуховую проверку характера звучания, но не вскрывает закономерностей, лежащих в основе слухового восприятия. В настоящее время музыкальная наука далеко не всегда может вскрывать эти закономерности, но в этом направлении должно идти ее развитие с целью установления полной согласованности между теорией и творческой практикой.

Эмпирический слуховой критерий имеет большое значение в учебной и творческой работе и бывает верным по отношению ко многим частным случаям. В теории музыки, без учета конкретных условий и причин, порождающих положительный или отрицательный эффект звучания, этот критерий часто превращается в универсальную рецептуру, чрезвычайно упрощающую оценку музыкальных явлений. Теория музыки обычно абсолютизирует правила голосоведения, не принимая во внимание и, во всяком случае не оговаривая их относительное значение. Все это порождает догматические предрассудки в теории музыки, и отсюда возникает расхождение ее с художественной практикой.

В учебной работе по гармонии нельзя игнорировать доминирующее значение норм голосоведения, допускать безосновательное грубое их нарушение. Но при этом следует учитывать и возможности отступления от этих норм.

Музыкальные закономерности проявляются весьма многообразно, в зависимости от многих тесно связанных между собой условий музыкального контекста. В одних случаях та или другая закономерность проявляется весьма рельефно, в других они как бы сталкиваются и вытесняют друг друга. Например, в крайних голосах аккордового движения (особенно в верхнем) высотно-мелодические и ладовые свойства интонационных ходов (а поэтому и нормы голосоведения) приобретают особое значение. В средних голосах, имеющих преимущественно вспомогательное мелодическое значение, выполняющих ответственную роль в тоновом заполнении аккордов (см. § 4), эти свойства интонационных ходов имеют значительно меньшее значение. Поэтому некоторые приемы голосоведения, непригодные для верхнего голоса, оказываются вполне пригодными для средних. Так, например, в средних голосах для заполнения аккорда вполне возможен нисходящий терцовый ход с вводного тона в квинту или восходящий скачок в терцию тонического трезвучия в заключительном кадансе; возможно также нисходящее секундовое движение вводного тона в прерванном кадансе (см. § 4). Как будет

видно далее (гл. 6), в некоторых случаях допустимо применение такого запрещенного теорией музыки приема, как параллелизм квинт, именно в силу их нейтрализации в конкретных условиях музыкального контекста. Следует учитывать, образуется ли данное голосоведение при повторении того же аккорда в другом расположении или при смене аккордов (и каких именно); образуется оно в соединениях аккордов или в гармонической или мелодической фигурации; в каком темпе, в каком ритме оно образуется и т. д.

Таким образом, музыкальный контекст, связь всех компонентов музыки имеет решающее значение в оценке приемов голосоведения.

Решающее значение имеют также музыкальный стиль, его национальные особенности, жанр произведения и прочее. Прием голосоведения, неуместный в одном стиле, может быть уместным и даже характерным для другого (например, параллелизм квинт — см. гл. 6).

Наконец, художественный замысел, музыкальное содержание определяют выбор, уместность или неуместность тех или иных приемов голосоведения и допускают особые случаи их применения. При всем этом надо иметь в виду, что одни нормы голосоведения имеют более общее значение для разных стилей, другие — менее общее значение.

Все это говорит о том, что в художественной практике к оценке приемов голосоведения нельзя подходить стандартно.

Гибкое, нестандартное отношение к нормам и особенностям голосоведения должно найти свое отражение в учебной работе. Однако, ввиду того что учебная работа по гармонии далеко не охватывает всех приемов письма, используемых в художественной практике, так как она проводится на упрощенном материале, необходимы более строгое соблюдение общих норм голосоведения и ограничения, соответствующие свойствам изучаемого материала. Гибкость отношения к приемам голосоведения должна соблюдаться и потому, что в процессе изучения гармонии изменяется и усложняется музыкальный материал.

Таким образом, правила голосоведения, действительные для одного этапа обучения, могут оказаться недействительными для другого, и не потому, что они искусственны, а потому, что меняются условия (например, правила запрещения ненормативных удвоений тонов в аккордах, использование хода на увеличенную секунду — см. также гл. 6, § 5).

Кроме этого, в учебной работе по гармонии возникает необходимость в таких правилах и ограничениях, которые являются методически целесообразными для данного этапа обучения и, по существу, имеют условное и временное значение. Необходимость этих ограничений диктуется целесообразно-

стью постепенного овладения приемами голосоведения и гармоническими средствами, от самых простых до более сложных. Эти ограничения приучают учащегося различать явления, тонко и всесторонне их оценивая. По мере продвижения вперед отпадает и ряд ограничений, обязательных на предшествующих этапах (например, вначале запрещаются скачки, независимо от того, правильно или неправильно они применяются, в дальнейшем техника скачков изучается специально). Обо всем этом необходимо иметь ясное представление. Только при этом представлении вырабатывается сознательное отношение, понимание норм голосоведения и их относительного значения, в противовес догматическому следованию установленным правилам. Только при этом условии устанавливается связь учебной работы с художественной практикой.

Из предыдущего изложения следует, что в учебной работе детальное рассмотрение норм голосоведения возможно только на конкретном музыкальном материале. В практическом курсе гармонии на всем его протяжении и изучаются приемы голосоведения, соответствующие излагаемому музыкальному материалу.

Выяснив принципиальные вопросы, касающиеся приемов и норм голосоведения и принимая во внимание последнее соображение, остановимся лишь на некоторых особенностях голосоведения, которые имеют наиболее общее (хотя и относительное) значение в учебной работе и могут быть выделены для отдельного рассмотрения.

Особенности голосоведения проявляются в движении голоса в отдельности (§ 6) либо в совместном движении голосов. К особенностям совместного движения голосов относится перечень (§ 7), а также параллелизм октав и квинт. Последний вопрос настолько сложен, что ему отводится отдельная глава (гл. 6).

§ 6. Особые интонационные ходы

Некоторые интонационные ходы оказываются неестественными, и следует их избегать или по крайней мере обращаться с ними осторожно.

1. Как правило, следует избегать ходов на увеличенные интервалы, заменяя их уменьшенными. Ход на увеличенную секунду особенно неестествен в соединении D с трезвучием VI ступени, в ряде других случаев он может быть уместен (см. пример 122). Ход на увеличенную сексту в определенных условиях может найти свое применение, например — на том же аккорде с последующим разрешением и обратным движением (198).

2. При естественности хода на малую септиму менее естествен ход на большую септиму (199).

198 а) Неестественно

б) Естественно

199 Естественно Неестественно

3. Следует избегать неестественного мелодического рисунка, образуемого двумя скачками по квартам или квинтам в одном направлении. Следует избегать также ходов, образующих интервал большой септими или ноны между крайними звуками. Этот рисунок надо заменять «зигзагообразным» мелодическим движением. Это соображение главным образом относится к басу, поскольку ему свойственно скачкообразное движение (200).

200 Хуже

Лучше

Вообще в построении мелодии, особенно при скачках, следует ориентироваться на гибкость, пластичность мелодического рисунка (см. гл. 1, § 3).

§ 7. Перечень

В сочетании голосов к особым случаям голосоведения относится перечень.

Перечнем называется такое голосоведение, при котором в разных голосах образуется близкое соседство диатонической ступени с хроматически измененной той же ступенью. Хроматическое изменение ступени при этом как бы передается из одного голоса в другой. Отсюда возникает противоречие (перечень) между ладовой основой одного и другого голоса. Противоречие это проявляется в большей или меньшей степени, в зависимости от ряда условий.

Существует два основных вида перечня: 1) если движение обоих голосов не включается естественным образом в общую для них ладовую структуру (тем более при посредстве гармонии), то возникает резкое, непримиримое противоречие,

и переченье производит впечатление фальшивого звучания; 2) если же каждый голос по-разному, но естественным образом обрисовывает общую для обоих голосов ладовую структуру, то противоречие значительно смягчается и переченье может быть вполне приемлемым.

Особенно резкое противоречие возникает в тех случаях, когда один голос явно обрисовывает оборот мажорного лада, а другой — оборот минорного лада, причем оба оборота не координируются между собой как характерные для хроматически усложненного лада (например, полного минора или гармонического и натурального мажора). Это поясняют примеры 201 и 202.

201

The musical score for example 201 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves show a sequence of four measures. In each measure, the upper voice has a half note and the lower voice has a half note. The notes in the upper voice are: G4, A4, B4, C5. The notes in the lower voice are: E3, D3, C3, B2. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The notes are connected by a slur across the four measures, indicating a continuous melodic line in each voice.

В примере 201 верхний голос обрисовывает *f-moll*, нижний же обрисовывает *F-dur*. Здесь возникает определенное ладовое противоречие между этими интонационными ходами, что делается особенно ясным при включении проходящих звуков и гармонизации — ни то ни другое не содействует объединению обоих оборотов в общий лад (201).

В примере 202 верхний голос обрисовывает *F-dur*, а нижний — *f-moll*. Однако в данном случае оба оборота включаются в общий лад, в полный *b-moll* или *c-moll*, и вследствие этого переченье делается вполне приемлемым (202).

Переченье может образоваться и с хроматическим ходом в одном из голосов: при движении от унисона или октавы или при обратном движении — к унисону или к октаве (голос, не делающий хроматического хода, будем называть вторым голосом).

Здесь также имеет большое значение естественное включение обоих голосов в ладовую структуру. В силу этого именно движение от унисона или октавы может оказаться вполне естественным. При обратном движении хроматизм энгармонически переосмысливается, и вследствие этого уничтожается переченье, либо он не характерен для лада и может быть оправдан только далеким модуляционным сопоставлением аккордов (203).

202

b - moll

c - moll

b - moll

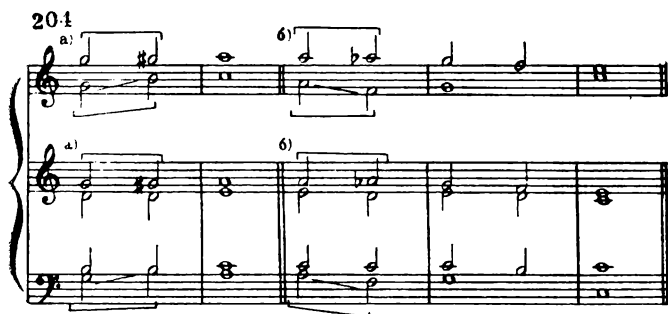
c - moll

203 a)

a - moll

C - dur

В примере 203,а оба голоса естественно включаются в а-молл, в примере 203,б — в гармонический мажор. Особенно естественно переченье при плавном (секундовом) движении второго голоса (в примерах обозначено звездочкой). Такое переченье наиболее употребительно в художественной практике.

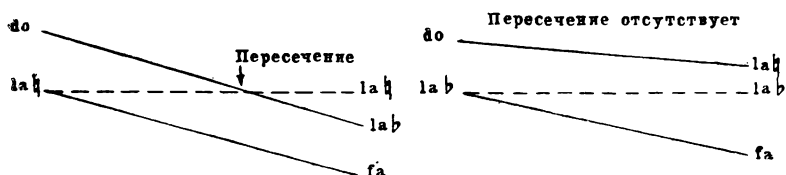


В примере 204,а второй голос делает ход, неестественный для гармонического минора, а в примере 204,б — неестественный для гармонического мажора, обрисовываемого хроматизмом. Такого рода переченье звучит значительно мягче, чем в случаях, приведенных в примерах 201 и 202, так как здесь не возникает резкого противоречия между мажором и минором, но все же это противоречие дает себя знать.

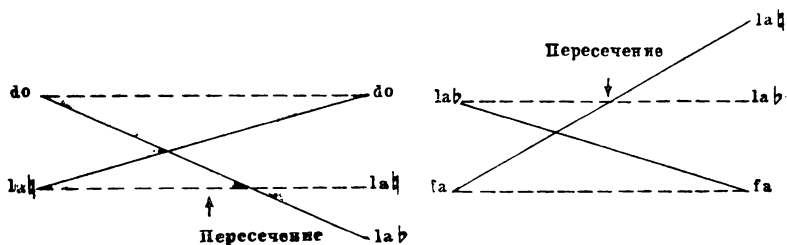
Таким образом, при переченье с хроматизмом в одном из голосов решающее значение имеет движение второго голоса.

Во всех приведенных примерах можно заметить, что при переченье, не допускающем естественного ладового объединения обоих голосов, происходит пересечение одним из голосов высотного уровня другого голоса: один голос как бы заходит за другой в том же регистре или при октавной перестановке. Такое пересекание является неестественным, противоречащим ладовой основе голосоведения. С другой стороны, естественное лаговое объединение голосов возможно только при отсутствии этого пересечения, когда один голос не заходит за высотный уровень другого. Такое непересекающееся переченье, не противоречащее ладовой основе голосоведения, оказывается вполне естественным и часто применяется в художественной практике.

Эти разновидности переченья поясняет следующая схема: а) прямое движение голосов:



б) противоположное движение голосов:



Образцы пересекающегося и непересекающегося переченья приводятся в примерах 205 и 206. Если в прямом движении

Пересекающееся переченье

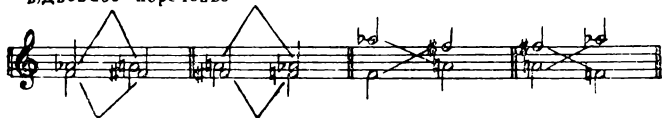
205 а) Прямое движение голосов



б) Противоположное движение голосов



в) Двойное переченье



г) Переченье с хроматизмом



один голос спускается ниже, или поднимается выше перечасшего звука другого голоса (учитывая октавную перестановку), то образуется пересекающееся переченье (205,а).

Напротив, если при движении один голос не доходит до этого звука, то образуется непересекающееся переченье (206).

При отсутствии хроматизма в противоположном движении голосов всегда образуется пересекающееся переченье (205, б, в). Возможно при этом и двойное переченье (205, в). При наличии хроматизма пересекающееся переченье образуется при прямом движении голосов (205,г), противоположное же движение предохраняет от пересечения (206).

206 Непересекающееся переченье

Пересечение и непересечение могут служить удобным ориентиром и критерием приемлемости или неприемлемости переченья.

Примеры 201—204 показывают, что гармония (выбор и связь аккордов, включение их в лад или в модуляционный процесс) имеет большое значение в смягчении противоречия, возникающего при переченье. Гармония в некоторых случаях может нейтрализовать и пересекающееся переченье (202).

Смягченное гармонией переченье производит красочный эффект звучания и находит свое применение в художественной практике. В особых случаях используется и пересекающееся переченье в качестве особого красочного эффекта или в более или менее скрытом виде.

В учебной работе по гармонии непересекающееся переченье можно применять свободно, пересекающегося же следует избегать (кроме особых случаев, подобных приведенному в примере 202).

§ 1. Параллелизмы в творческой практике
и в музыкальной теории

В голосоведении особое место занимает вопрос о параллельном движении квинтами и октавами.

С давних времен в профессионально-композиторской музыке установилось сугубо осторожное отношение к этим параллелизмам, хотя и не столь резко отрицательное, как со стороны музыкальной теории, категорически запрещающей их в каком бы то ни было виде. В данном вопросе проявилось определенное расхождение между теорией и практикой, принимавшее в некоторых случаях весьма резкий характер¹.

Запрещение параллелизмов или, по крайней мере, осторожное к ним отношение не случайно, но вызвано вполне основательными причинами: параллелизм октав и квинт значительно отличается по характеру звучания от параллелизма других интервалов, и эта особенность часто воспринимается как «плохое» звучание, противоречащее нормальному звучанию гармонии и нарушающее этим ее стилистическое единообразие.

Особенность звучания параллельных октав и квинт проявляется с разной интенсивностью и приобретает разный характер в зависимости от многих сопутствующих условий (см. §§ 2—4).

Явно воспринимаемые параллелизмы, создающие специфический эффект звучания, мы называем э ф ф е к т и в н ы м и п а р а л л е л и з м а м и. В оценке такого рода параллелизмов в первую очередь необходимо учитывать их выразительное и стилистическое значение. Они не должны нарушать стилистическое единообразие, быть «случайными». Эффективные параллелизмы вполне уместны в тех случаях, когда приобретают особое выразительное значение в музыкальном контексте или когда вообще соответствуют данному музыкальному стилю.

Стилистические эффективные квинтовые параллелизмы (движение пустыми квинтами или трезвучиями) часто встречаются в народном многоголосии — в русском, украинском и особенно характерны для грузинской народной музыки (207, 208, 209). В качестве преднамеренного выразительного эффекта параллелизмы нередко применяются и в творческой практике композиторов.

¹ См.: Ю. Н. Тюлин. Параллелизмы в музыкальной теории и практике. Л., «Искусство», 1938.

207

Русская народная песня Запись Мельгунова



208

Украинская народная песня Запись Демудького



Грузинская (гурийская) народная песня
209 Запись Аракишвили



В творческой практике встречаются такие «случайные» параллельные октавы и квинты, которые «видны глазу», но не слышны, а если отчасти слышны, то не выделяются в контексте особым эффектом звучания. Такого рода параллельные квинты и октавы мы называем нейтральным параллелизмом.

К преднамеренным эффективным параллелизмам, имеющим определенное выразительное значение, теория музыки относится обычно более терпимо, чем к нейтральным. В то время как композиторы, руководствуясь соображениями художественного порядка и учитывая конкретные условия восприятия, считались с тем, что параллелизмы могут быть незаметны или мало заметны для слуха, что могут и не производить явного отрицательного эффекта звучания, догматическая теория музыки, не считаясь с конкретными условиями, всякий параллелизм подводила под стандартные правила запрещения. Такое отношение к параллелизмам издавна утвердилось в школьной теории музыки и до сих пор считается непререкаемым правилом.

Для того чтобы выработать правильное отношение к параллелизмам, соответствующее традициям художественной практики и нормам восприятия музыки, а не догмам музыкальной теории, необходимо прежде всего понять условия, влияющие на эффективность и нейтрализацию параллелизмов.

Ниже мы ограничимся рассмотрением параллелизмов квинт и октав, образующихся в непосредственных соединениях аккордов, то есть так называемыми гармоническими параллельными октавами и квинтами.

Следует иметь в виду, что параллелизмы могут образоваться также при гармонической и мелодической фигурации, но мы такие параллелизмы пока рассматривать не будем.

§ 2. Параллельные октавы

К октавному параллелизму, как особому случаю голосоведения, обычно избегаемому в творческой практике, относится движение параллельными октавами реальных голосов, которые в гармонии или в полифонии должны иметь самостоятельное значение. К такому параллелизму относится и унисонное движение голосов. Голоса при этом частично или полностью лишаются своей самостоятельности, и вместе с тем нарушается данная гармоническая структура (например, четырехголосная структура по существу превращается в трехголосную). Этот действительный параллелизм принципиально отличается от мнимого, который представляет собой простое дублирование данного голоса, что является обычным приемом в творческой практике, особенно дублирование баса и мелодии¹ (210).

210 Дублирование верхнего голоса Дублирование баса

Действительный параллелизм октав вносит специфическое звучание, иногда более, иногда менее заметное. Особенно эффективно это звучание в параллельном движении крайних голосов (211).

211

Такие специфически звучащие параллельные октавы не соответствуют нормальному гармоническому звучанию, и поэтому их следует избегать в гармонических задачах.

Разновидностью октавного параллелизма являются противоположные октавы, которые, с одной стороны, име-

¹ При всем принципиальном различии этих видов октавно-параллельного движения следует принять во внимание, что в некоторых случаях действительный параллелизм октав может принимать характер мнимого или переходить в параллелизм этого рода. Например, пара самостоятельных реальных голосов может закономерно сливаться в унисонное или октавное движение. Такой прием часто встречается в художественной практике. Под октавным параллелизмом будем подразумевать лишь действительный параллелизм и рассмотрим наиболее характерные случаи.

ют сходство с параллельными октавами, вытекающее из гармонического значения тонов: здесь голоса также не вполне самостоятельны, дублируя тоны аккордов. С другой стороны, противоположное мелодическое движение со скачками на квинту и кварту в интонационном отношении существенно отличается от параллельных октав, плавно идущих в одном направлении. При разрешении доминанты в тонику противоположные октавы в крайних голосах вполне естественны. Такой прием часто встречается в творческой практике (212) и вполне допустим в гармонических задачах.

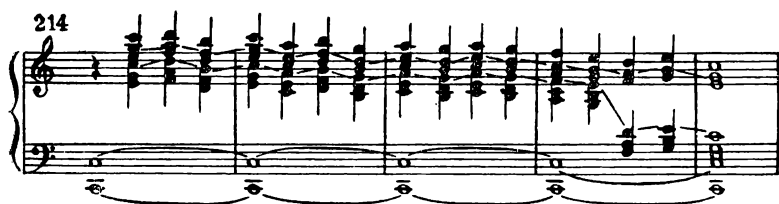


Мало того, разрешение доминанты в тонику само по себе настолько естественно в функциональном отношении, что и скачки в одну сторону с параллельными октавами в крайних голосах (особенно в нисходящем движении) теряют свою эффективность и не нарушают стилистического единообразия (213).



§ 3. Параллельные квинты

Подобно октавам, параллельные квинты могут быть мнимыми — при комплексном удвоении голосов (колористическом наложении «этажами» — см. отд. III, гл. 2, § 3) (214).



Эффективность и нейтрализация параллельных квинт и их разнообразные оттенки звучания зависят от многих условий и от сложных взаимоотношений этих условий.

Рассмотрим ряд основных общих условий, от которых зависит эффективность и нейтрализация параллельных квинт.

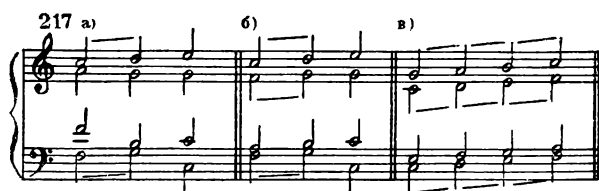
1) Зависимость от расстояния голосов. Параллельные дуодецимы более эффективны, чем параллельные квинты (215).



2) Зависимость от расположения голосов. В несмежных голосах квинты эффективнее, чем в смежных (216).



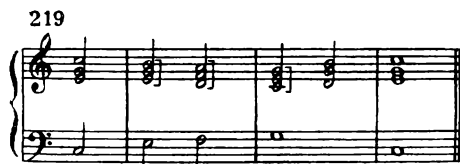
Наиболее эффективен параллелизм в крайних голосах, тем более — полный параллелизм всех голосов (217)



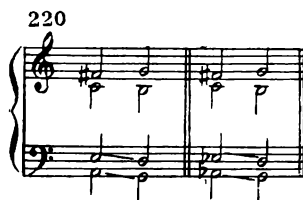
Менее всего заметны квинты в средних голосах, между тенором и альтом (218, в; также пример 216, а)



Своеобразный красочный эффект производит движение параллельными трезвучиями. При таком терцовом заполнении уничтожается жесткость звучания, свойственная пустым квинтам (219, см. также пример 207).



3) Зависимость от интонационных шагов. Параллельное движение на большую секунду, особенно в последовательности субдоминанты и доминанты, значительно более эффективно, чем на малую секунду (220). В последнем случае квинты бывают незаметны даже в несмежных голосах в виде дуодецимы (так называемые «моцартовские» квинты — см. пример 222).



Параллельные квинты с квартовыми (и квинтовыми) ходами голосов могут быть нейтральными (см. примеры 223, 224).

Такого же порядка противоположные квинты еще менее заметны для слуха и допускались в полифоническом стиле (см. примеры 225, 226).

4) Зависимость от структуры аккордов. Вообще говоря, параллельные квинты наиболее эффективны в соединениях трезвучий в их основном виде (см. пример 217). Они несколько «затушевываются» в соединениях сектаккордов, особенно при естественном удвоении терции в одном из них (см. пример 221). В соединении $II_6 - I_{6_4}$ (вследствие функциональной конфликтности последнего) параллельные квинты еще более «затушевываются» и иногда применяются в художественной практике в качестве нейтральных (см. примеры 227, 228).

Сложность аккордов также способствует нейтрализации параллелизмов: в соединениях с септаккордами они менее эффективны, чем в соединениях трезвучий (221).

221



Помимо условий структуры и голосоведения, следует учитывать и темп движения. Естественно, что в медленном темпе параллелизмы более заметны, чем в быстром движении, при котором они могут проскальзывать, не сосредоточивая на себе внимания.

Для иллюстрации сказанного приводим ряд примеров из музыкальной литературы, в которых параллельные квинты не имеют характера преднамеренно выразительного эффекта. Наличие их в полифоническом и классическом стилях, которым отнюдь не свойственна эффективная трактовка параллелизмов, объясняется их нейтральностью.

1) «Моцартовские» квинты в движении на малую секунду (222).

222 Моцарт „Дон Жуан“, действие II



2) Квинты в движении голосов квартовыми скачками (223, 224).

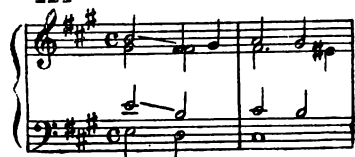
Гендель „Израиль в Египте“
Хор (N12)

223



Бах . Хорал N320

224



3) Противоположные квинты со встречными скачками (225, 226).

225 Палестрина „Stabat mater“

226 Вах Хорал №69

4) Квинты в последовательностях $\Pi_6 - I_6$ между тенором и альтом (227, 228).

227 Бетховен Соната №9, ч I

[Allegro]

$\Pi_6 I_6$

228 Бетховен Трио №3, соч. 17 П

[Andante cantabile con Variazioni]

§ 4. Скрытые параллелизмы

Кроме реальных параллелизмов, существуют так называемые скрытые параллелизмы, образующиеся при прямом движении голосов в октаву или квинту. Такое движение в некоторых случаях придает звучанию известную жесткость, и в этом проявляется специфика скрытого параллелизма. Эти параллелизмы могут быть совершенно нейтральными, но в некоторых случаях они создают определенно плохое звучание (см. примеры 232, 233).

Такого рода движение в октаву или квинту образуется при следующих условиях:

1) В прямом движении с октавы в октаву или с квинты в квинту через промежуточный аккорд той же ступени (229).

229

Эффективность подобных параллелизмов, особенно в крайних голосах на сильных долях тактов, необходимо учитывать. Такое движение обычно избегается в творческой практике, не следует его допускать и в учебной работе. Перемена ступени промежуточного аккорда нейтрализует скрытый параллелизм (230).



Противоположное движение голосов в квинту или октаву уже не относится к скрытому параллелизму и вполне допустимо (231).



2) При прямом движении септимы или ноны в октаву (232).



В гармонических задачах следует избегать такого голосоведения не только в крайних, но и в других голосах. В свободной художественной фактуре часто встречается (у Шопена) второй случай (б). В крайних голосах (в, г) подобное голосоведение звучит очень грубо и тщательно избегается даже в тех стилях, в которых свободно применяется реальный параллелизм квинт и октав в верхних и крайних голосах.

3) Скрытые квинты образуются в движении от уменьшенной к чистой квинте (233).

Такое голосоведение плохо звучит лишь в крайних голосах, в верхних же оно вполне естественно и часто встречается у Баха (234).

Помимо указанных скрытых параллелизмов, достаточно определенных по характеру звучания, существует другой род

234 Бах. Хорал N 26 Бах. Хорал N 47

скрытых параллелизмов, звучание которых сильно меняется в зависимости от ряда условий. К этой категории относится вообще всякое прямое движение в октаву или квинту со скачками или терцовым ходом в одном из голосов.

Однако далеко не во всех случаях такое движение порождает специфическое звучание. Имеет смысл выделить лишь такие случаи, в которых движение в октаву или квинту в достаточной степени характеризуется свойственной этим интервалам особой жесткостью звучания.

Жесткость звучания скрытых параллелизмов возникает при следующих условиях:

1) При движении в октаву или квинту — только в крайних голосах. В остальных случаях специфика скрытого параллелизма нейтрализуется.

2) Только при скачке верхнего голоса (реже при терцовом ходе). Плавное движение верхнего голоса при любых скачках баса нейтрализует скрытый параллелизм.

3) Почти исключительно при восходящем движении; при нисходящем жесткость звучания в значительной мере смягчается.

4) Только при перемене аккорда; при повторении аккорда той же ступени скрытый параллелизм нейтрализуется. Даже в последовании функционально родственных аккордов (в терцовом их соотношении) движение в квинтовый тон последующего аккорда со скачком верхнего голоса вниз звучит в достаточной степени мягко.

Скрытый параллелизм хуже всего звучит при движении всех голосов в одну сторону. Движение в квинту (при скачке в верхнем голосе) звучит более жестко и специфично, чем движение в октаву (235, 236).

235 а) Хорошо б) Хуже Хорошо в) Не хорошо г) Хорошо

236 а) Хорошо б) Плохо в) Плохо Плохо Плохо г) Хорошо

При оценке этого рода скрытых параллелизмов и при допущении или недопущении в гармонических задачах следует руководствоваться указанными условиями и сочетанием этих условий в каждом конкретном случае. Характер звучания скрытых параллелизмов слишком разнообразен, чтобы можно было к ним подходить стандартно.

§ 5. Параллелизмы в учебной работе

С вопросом о параллелизмах приходится сталкиваться на протяжении всего курса гармонии. Этот вопрос имеет большое значение в воспитании слухового восприятия и музыкального вкуса, в установлении правильного, без догматических предрассудков, отношения к творческой практике. Он имеет не менее важное значение и для понимания музыкальной теории как научного обобщения творческой практики, а не как собрания установленных теоретиками правил, имеющих якобы непреложное значение для музыкального искусства. Особенно остро этот вопрос стоит в школьной практике преподавания теоретических дисциплин. В учебной работе параллелизмы были издавна подвергнуты строгому запрету и до сих пор расцениваются как грубейшие ошибки против правил голосоведения.

Как было указано выше (§ 1), такое отношение к параллелизмам имеет основание, однако нельзя не отметить, что их запрещение проводилось слишком прямолинейно и распространялось на такие случаи, в которых параллелизмы теряют свое специфическое значение. Особенно непримиримо к параллелизмам относились так называемые «строгие» теоретики, пользовавшиеся в свое время высоким авторитетом. Пример 237 показывает, как расценивал скрытые параллелизмы, и не

только в крайних, но и в других голосах, известный в свое время теоретик Ядассон (1831—1902) (237).

При подобных правилах запрещения свобода голосоведения крайне ограничивается и гармоническая техника сводится главным образом к изобретению способов соблюсти эти правила. О естественной свободе и гибкости голосоведения, выразительности гармонического развития при этих запрещениях не может быть и речи.

237 Скрытые октавы (по С. Ядассону)

Совершенно недопустимо Отбросить Отбросить Отбросить Запрещено

Скрытые квинты

Плохо Плохо, совсем ошибоч. Плохо Отбросить Не допускать

Разумеется, не все теоретики придерживались такой крайней точки зрения. Однако в целом теория музыки в течение ряда столетий не только насаждала догматические предрассудки в учебной работе, но и переносила их в художественную практику. Особенно она боролась против допущения параллелизмов в каком бы то ни было виде.

Полное запрещение параллелизмов в учебной работе наиболее просто решает вопрос, но нельзя сказать, что это верно ориентирует учащегося. Такое запрещение вырабатывает догматический предрассудок, будто бы параллелизмы всегда плохо звучат, и этот предрассудок без критической проверки принимался на веру и передавался из поколения в поколение.

Стремление связать учебную работу с художественной практикой и приблизить сознание учащегося к пониманию свойств музыкального материала требует иного подхода к данному вопросу. Прежде всего необходимо понять, что параллелизмы плохо звучат в определенном контексте лишь при условии, если они достаточно ясно слышны (эффективны) и в то же время не соответствуют общему характеру звучания (нарушают стилистическое единообразие)¹.

¹ Чайковский, весьма осторожно относившийся к параллелизмам в своей творческой практике, говорит: «Нарушать это запрещение вполне возможно, но сейчас видно, когда это делается сознательно и когда оно следствие неумения» (П. И. Чайковский. О композиторском мастерстве. М., Музгиз, 1952, стр. 113).

Если современная теория музыки и оправдывает применение эффективных параллелизмов в качестве особых выразительных средств, то она не учитывает возможностей нейтрализации параллелизмов.

В учебной работе встает вопрос главным образом о нейтральных параллелизмах, поскольку учащийся изучает гармонию прежде всего на основе тех стилей, которым не свойственны специфические красочные эффекты.

Вопрос о параллельных октавах решается сравнительно просто: они логически недопустимы в четырехголосном сложении (см. § 2), поскольку в гармонических задачах учащийся имеет дело с реальным голосоведением, в котором каждый голос имеет самостоятельное мелодическое и гармоническое значение. Впоследствии, при известной зрелости техники, не исключается возможность сознательного применения слияния голосов в унисон, удвоения в октаву и даже применения эффективного октавного параллелизма.

Противоположные октавы могут быть допущены уже на первых этапах обучения при разрешении доминанты в тонику (см. § 2). Скрытые параллелизмы необходимо тщательно дифференцировать: одни из них вовсе неприемлемы, другие, напротив, не вызывают никаких опасений, третьи надо проверять в каждом отдельном случае (см. § 4).

Сложнее обстоит дело с параллельными квинтами. На первом этапе обучения они безусловно должны избегаться. Во-первых, потому, что при крайне ограниченном выборе и простоте гармонических средств они достаточно ясно слышны и не соответствуют общему характеру гармонического звучания. Во-вторых, по чисто методическим соображениям: прежде всего учащийся должен не только научиться их распознавать на слух и оценивать своеобразие их звучания, но должен ориентироваться, в каких случаях они могут образоваться. В дальнейшем, при усложнении гармонических средств и при достаточном развитии техники слуха и чувства стиля, учащемуся может быть предоставлена некоторая свобода и даже известная инициатива в этом отношении.

Критерий оценки параллельных квинт должен опираться на их звучание, соответствие или несоответствие стилю, а не на их видимость. Например, параллельные квинты между тенором и альтом всегда настолько нейтральны, что могут допускаться в учебной работе.

Если на первом этапе обучения, когда учащийся имеет дело с простейшими гармоническими средствами, параллелизмы являются серьезной ошибкой, то, по мере расширения круга гармонических средств, достоинство гармонических задач все менее и менее зависит от того, допущены ли случайные, даже явно ошибочные параллелизмы или же их удалось избежать. Перед учащимся ставятся более важные цели, до-

стижение которых и определяет ценность гармонических задач: естественная гармонизация, богатый выбор аккордов, выразительная мелодия, пластическая линия баса, певучесть гармонического движения, законченное, убедительное формообразование и т. д.

В специальном курсе гармонии для композиторов умение обращаться с нейтральным и эффективным параллелизмом квинт и октав является не только желательным, но, при современных художественных требованиях, и действительно необходимым.

Такое решение вопроса о параллелизмах значительно усложняет дело и повышает ответственность педагога, требуя от него тонкого понимания их особенностей. При всем этом оно правильнее ориентирует учащегося и лучше воспитывает чувство музыкального стиля.

О Т Д Е Л І І І
МУЗЫКАЛЬНАЯ ФАКТУРА

Г л а в а 1

ОСНОВНЫЕ ТИПЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИЗЛОЖЕНИЯ

§ 1. Понятие о музыкальной фактуре

В создании и развитии музыкального образа участвуют все используемые в данном контексте средства музыкальной выразительности. Помимо основных компонентов — мелодии, гармонии и ритма, — важное значение имеет колорит звучания, тембр инструментов, структура аккордов (см. отд. II, гл. 2, § 2), темп движения и его изменения, динамические оттенки, незаметные изменения ритма, придающие живость, гибкость, особую выразительность (так называемая агогика), наконец, способ извлечения, интонирования звука.

Форма изложения музыкального материала, являющаяся результатом сочетания, взаимопроникновения и взаимодействия основных средств музыкальной выразительности в их неразрывном единстве, называется музыкальной фактурой. Музыкальную фактуру надо понимать не как сумму внешних приемов, а как внутреннюю, существенную сторону музыкальной выразительности. Изменение фактуры — это не только изменение способа выражения музыкальной мысли, но и изменение (в той или иной степени) музыкального образа. Понятие фактуры можно условно отделять от понятия музыкальной формы, подразумевая под последней лишь структуру, композиционный план произведения (результативную сторону процесса развития), а не форму вообще. В целом же музыкальная форма как воплощение идейно-художественного содержания в музыкальных средствах включает в себя и музыкальную фактуру: фактура — это не отдельная область музыкального изложения, а одна из сторон музыкальной формы в широком ее понимании.

Не следует расценивать все средства музыкального выражения как имеющие равноправное значение в создании музыкального образа. В реалистической музыке основными средствами выражения являются мелодия, гармония и ритм, но среди них особое место занимает мелодия, по отношению к

которой гармония является хотя и очень важным, но все же вспомогательным средством выражения. Тем более подчиненное значение имеют остальные компоненты¹.

§ 2. Музыкальные склады

При всем разнообразии музыкальной фактуры можно говорить о типичных формах изложения, основанных на том или другом определенном принципе. Такие типичные формы изложения называются музыкальными складами.

Следует различать четыре основных вида музыкальных складов: 1) монодический, 2) полифонический, 3) аккордовый, 4) гомофонный.

Далеко не всегда эти склады встречаются в чистом виде. Очень часто музыкальная фактура основывается на смешении, сочетании разных принципов изложения. Типичным примером этого является полифонно-гомофонный склад, весьма свойственный русской музыке (см. § 7). Часто смешение принципов изложения не поддается более или менее точному определению. В таких случаях можно говорить о смешанном или свободном изложении. В анализе музыкальных произведений определять тот или иной склад имеет смысл только в том случае, если этот склад достаточно ясно выражен.

Тот или иной музыкальный склад может быть выдержан во всем произведении или на большом его протяжении, но может также проводиться эпизодически, быстро сменяясь другим складом или переходя в свободную, не типичную форму изложения.

§ 3. Монодический склад

Монодический склад представляет собой одногласное (унисонное или с октавными удвоениями) движение мелодической линии без сопровождения. Наиболее характерен этот склад для народной одногласной вокальной музыки.

В профессионально-композиторской инструментальной музыке такой склад встречается обычно в виде отдельных эпизодов (см. пример 279), выдерживание же его в целом раз-

¹ Например, каково бы ни было значение тембра в реалистической музыке, переложение оркестрового произведения на фортепиано дает хотя и не полное, но все же достаточно ясное представление о его художественном содержании. Этим и объясняется возможность ознакомления с музыкальными произведениями по переложениям на фортепиано и вообще возможность разного рода аранжировок. В то же время изменение гармонии, ритма и в особенности мелодии уже существенно преобразует музыкальное содержание и может привести к полному его искажению.

вернутом построении или во всем произведении встречается редко (238).

238 Presto Шопен Соната b-moll, Финал

Этот склад сам по себе не включает гармонию, так как в нем отсутствуют реальные гармонические сочетания тонов. Но одноголосный мелодический рисунок при относительно быстром орнаментальном движении может создавать очертания аккордов, образуя «подразумеваемую» гармонию.

В примере 238 мелодическое движение в первых четырех тактах обрисовывает следующую гармонию (239).

239

В последующих тактах столь же ясные очертания аккордов исчезают.

§ 4. Полифонический склад

Полифонический склад характеризуется самостоятельным выразительным значением всех голосов.

Самостоятельность движения голосов при этом не означает полной свободы, но основана на их согласовании, гармо-

нической координации. Организация этого движения проявляется в том, что при всей своей самостоятельности полифонические голоса подчиняются тем или иным гармоническим закономерностям.

Таким образом, в полифоническом складе присутствует гармония, но не в специфическом «аккордовом» виде, а в качестве созвучий, образующихся в совместном движении голосов. Гармония здесь не только координирует эти голоса по вертикали (*punctum contra punctum*), но и воздействует на направленность голосов своей функциональностью, как фактор, организующий движение самостоятельных голосов¹.

Полифонический склад служил основной формой изложения в полифонических стилях. Наиболее определенное выражение он нашел в форме фуги, но встречался и в других формах и жанрах того времени. В частности, многие прелюдии Баха написаны в полифоническом складе (240).

240 Allegro Бах. W K1, т. I, Прелюдия №9

Модуляция в H-dur

Элементы полифонии пронизывают и гомофонно-гармоническую музыку. В этой музыке полифонический склад часто сочетается с гомофонным (см. § 2, 7), а также применяется и в самостоятельном виде — помимо особых традиционных жанров (фуги, фугато), главным образом в хоровом письме.

В русской музыке полифония получила богатое и своеобразное развитие как в специфическом виде, так и связанная с гомофонией. Ее своеобразие обусловлено особенностями русского народного многоголосия, что наиболее ярко сказалось в хорах, основанных на народных песнях или написанных в духе народных песен (241).

¹ Свободное движение голосов, пренебрегающее гармонической координацией и поэтому принимающее анархический характер, свойственно формалистической музыке.

241 [Moderato]

Бородин „Князь Игорь“, Хор поселян

Помимо полифонии, в которой голоса имеют более или менее равноправное значение, существует так называемая подголосочная полифония, в которой главный ведущий голос сопровождается одним или несколькими подчиненными дополнительными голосами, так называемыми подголосками. Подголосочная полифония весьма характерна для русского народного многоголосия. Наиболее ранней и примитивной формой многоголосия, служащей переходной ступенью от одноголосия, является гетерофония, характеризующаяся тем, что голоса, одновременно исполняя различные варианты одной и той же мелодии, то сливаются в унисонном движении, то как бы разветвляются, образуя при этом различные интервалы.

Лучинюшка. Запись Липевой

242 [Не слишком медленно]

Подголосок

В примере 242 отдельные моменты гетерофонии сменяются подголосочной полифонией. В примере 243 приводится подголосочная полифония с характерным для русского народного многоголосия терцовым подголоском (терцовый второй).

Такую форму изложения можно отнести и к полифонно-подголосочному складу как разновидность полифонического склада.

В профессионально-композиторской музыке подобный принцип подголосочной полифонии (имеющий свои корни происхождения в народной музыке) выражается несколько иначе: в гомофонном складе основная мелодия сопровождается как бы подпевающим ей подголоском, второстепенным по значению, но самостоятельным в интонационном отношении (часто с очень коротким мотивом). При этом характерно эпизодическое проведение подголоска (см. пример 279), но возможно и систематическое его проведение (см. примеры 251, 276, 281).

§ 5. Аккордовый склад

Аккордовый склад характеризуется таким сочетанием голосов, которое образует аккорды как монолитное целое.

Эту монолитность в основном создает ритмическая однородность движения голосов. Верхний голос, а отчасти и бас имеют при этом преимущественно мелодическое значение, как контуры гармонического движения (см. отд. II, гл. 5, § 4), но все же в типичном аккордовом складе мелодия не отслаивается от гармонии (как в гомофонном складе), но объединяется с ней в ритмическом и структурном отношении, то есть представляет собой верхний мелодический голос гармонии (см., например, начало увертюры «Ромео и Джульетта» Чайковского, а также пример 249).

Для аккордового склада наиболее характерно четырехголосное сложение.

При тесном расположении верхних голосов и известном отдалении баса подчеркивается двупланность гармонической структуры, а в связи с этим и полифоническое соотношение двух планов, для которого особенно характерно взаимопротивоположное движение баса и верхних голосов (244).

Здесь параллельное комплексное движение верхних голосов (сектаккордами и квартсектаккордами) принимает характер единой линии — так называемого ленточного движения.

Чайковский.

Серенада для струнного оркестра, ч. III (Элегия)

244 *Larghetto elegiaco*

При монолитности, ритмической однородности голосов аккордового склада верхний голос не индивидуализируется в своей выразительности в той мере, в какой это свойственно гомофонному складу. Это не означает, что он всецело поглощается гармонией и теряет выразительное значение. Но здесь возникает особая слитность, взаимозависимость мелодии и гармонии в создании музыкального образа.

В некоторых случаях верхний голос в выразительном отношении настолько сливается с гармонией, что при выделении его из гармонии утрачивается основной смысл данного фрагмента (245).

Бетховен. Соната № 23, ч. II

245 *Andante con moto*

В большинстве случаев верхний голос имеет более самостоятельное значение и может быть выделен как основной носитель музыкального смысла (246).

Часто при аккордовом складе гармония излагается в гармонически или ритмически фигурированном виде (см. гл. 2, § 4, 5, примеры 264, 265, 267).

В творческой практике аккордовый склад менее употребителен, чем гомофонный, но все же он занимает в ней определенное место.

Чайковский: Серенада, соч. 48, ч. 1

246 *Andante non troppo*

The image shows a musical score for the first system of measures 246-251 from Tchaikovsky's Serenade, Op. 48, Part 1. The tempo is marked 'Andante non troppo'. The score is written for piano and consists of two systems. The first system (measures 246-248) features a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The second system (measures 249-251) continues the piece. Dynamic markings include 'f' (forte) and 'marcatissimo' (marked with a heavy accent). The texture is homophonic, with a clear melody and accompaniment.

Практико-технологическое изучение гармонии (особенно на первом этапе) в основном опирается именно на аккордовый склад. Однако целью этого изучения является освоение аккордового склада не только как такового, но и как подразумеваемой гармонической основы во всевозможных формах изложения, в частности в аккомпанементе. Изучение гармонии в аккордовом складе дает наглядное и обобщенное представление о той роли, которую она играет в процессе образования как малых, так и крупных музыкальных форм.

§ 6. Гомофонный склад

Гомофонный склад характеризуется сочетанием солирующего голоса и аккомпанемента. Часто аккомпанемент представляет собой гармоническое сопровождение в аккордовом складе, который, таким образом, служит составной частью гомофонного склада. Поэтому его также называют гомофонно-гармоническим складом, подчеркивая этим гармоническую структуру сопровождения. Однако, как увидим далее, не ко всем случаям применимо это название, и оно остается в силе для гомофонного склада именно с гармоническим сопровождением, который является наиболее типичным.

Нормальная структура гомофонного склада состоит из трех планов: мелодия, средние голоса (обычно трехголосное гармоническое сложение) и бас. Солирующая мелодическая линия может быть не только в верхнем, но и в среднем голосе (247), а также в басу (см. пример 252).

247 Moderato assai

Возможны и другие разновидности гомофонного склада, как, например, с двупланной структурой: мелодия с аккомпанементом, в котором бас не отделяется от сопровождающей гармонии (248).

248 [Lento ma non troppo] Шопен Мазурка №13

В примере 249 аккомпанемент основан на типичном аккордовом складе (с полной ритмической однородностью движения всех голосов) без гармонической и ритмической фигурации. Сперва этот склад дается в самостоятельном виде, а затем служит в качестве гармонического сопровождения мело-

249 Чайковский Симфония №5, ч II

дии, причем в шестнадцатом такте в гармоническую ткань вплетается имитирующий полифонический голос (249).

Обычно под солирующим голосом подразумевается только напевная мелодия. Но роль солирующего голоса может играть и быстрое, пассажное мелодическое движение, образующее с сопровождением гомофонный склад (см. примеры 274, 275, 279).

Аkkомпанемент может быть не только аккордово-гармоническим, но и весьма усложненным в фактурном отношении, с включением разного рода орнаментального движения, иногда приобретающего полифоническое значение (250).

[Allegro moderato] Глазунов Соната №1, ч.I

250

p *passionato*

Каково бы ни было выразительное значение аккомпанемента, основным средством выражения в гомофонном складе служит солирующий голос, как в медленном, так и в быстром движении.

Музыкальный образ в основном воплощается именно в мелодии, аккомпанемент же, как бы он ни был важен и выразителен, дополняет, а не определяет музыкальный образ. При всем многообразии разновидностей гомофонного склада сочетание соло и аккомпанемента остается его характерным признаком.

Гомофонный склад является наиболее распространенным в музыке последних столетий, особенно со второй половины XVIII века, когда уже высокоразвитые полифонические формы уступили гегемонию новым, гомофонным формам, в которых постепенно приобретали главенствующее значение принципы симфонического развития.

Для русской музыки характерен гомофонный склад с льющимся распевом мелодии (особенно у Чайковского и Рахманинова), идущим от народной песни, и с широким использованием полифонических приемов развития.

§ 7. Смешанные склады

Как было указано (§ 2), изложение музыкального материала далеко не всегда представляет собой определенный и выдержанный музыкальный склад.

В гомофонно-гармонической музыке наряду с более простыми формами изложения развились и сложные, в которых принципы изложения тесно переплетаются между собой.

Мы не ставим себе целью показать все подобные случаи, но ограничимся наиболее характерными, имеющими непосредственное отношение к гармонии.

Гомофонный склад часто усложняется посредством введения в сопровождение дополнительного второстепенного голоса — подголоска (251).

Чайковский «Ромео и Джульетта»

[Allegro quisto]

251

Подобное введение подголосков является проникновением в гомофонию полифонического элемента. При систематически проводимом подголоске можно говорить уже о смешанном полифонно-гомoфонном складе (см. примеры 276, 281).

Для Баха и его современников такая подголосочная полифония вовсе не характерна; в классическом стиле она встречается редко и в зачаточном виде — как отдельные моменты без систематического проведения. Для русской классической музыки и для Шопена проникновение подголосочной полифонии в гомофонный склад весьма характерно.

Ансамбль солирующих голосов (дуэт, терцет, квартет) с аккомпанементом представляет собой сочетание полифонного и гомофонного принципа изложения. Такой полифонно-гомoфонный склад встречается и в фортепианной музыке (252).

252 [Lento]

Шопен Этюд № 19

Иногда аккомпанемент помимо гармонического сопровож-

дня включает в себя полифонические голоса, сочетающиеся с основной мелодией (253).

253 [Andantino] Чайковский Колыбельная песня

У - ле - тел о рел до - мой,
со - ля - це скр - лось за го рой,

Встречается и чисто полифоническое сопровождение (254).

254 Largo Шапорин „Воспоминание“

pp p

Роль солирующей партии может выполнять не только отдельный голос, но и комплексно-аккордовое движение. При такой структуре верхнего плана часто прибегают к прозрачному в гармоническом отношении изложению аккомпанемента (255).



В подобных случаях аккомпанемент часто излагается в виде оживленного фигурационного движения (см: пример 250).

Как будет видно дальше, иногда в аккордовом складе гармоническая ткань посредством мелодической фигурации настолько пронизывается элементами полифонии, что одновременно принимает полифонический характер: происходит полифонизация гармонической ткани (см. гл. 2, § 6).

В некоторых случаях, казалось бы, в простых формах изложения, тесно переплетается между собой ряд различных приемов. В примере 256 в основном доминирует гомофонный склад (особенно в последних тактах). Но при этом в начале и в третьем такте мелодия является лишь верхним голосом гармонии, ритмически не выделяясь, что характерно для аккордового склада. Гибкий рисунок баса служит одновременно и орнаментирующим аккомпанементом и самостоятельным мелодически выразительным голосом, приобретая полифоническое значение. Таким образом, в данном примере сочетаются приемы гомофонного, аккордового и полифонического изложения (256).

В примере 257 в первых восьми тактах проводится двухголосное мелодическое движение, имеющее самостоятельное тематически выразительное значение. При этом двухголосие здесь не носит полифонического характера, а представляет собой как бы движение двухголосной гармонии. Это своеобразное изложение не соответствует какому-либо типичному музыкальному складу. В девятом такте с включением основной мелодии изложение приобретает уже гомофонный характер.

Однако предшествующий двухголосный мелодический рисунок, превращаясь в аккомпанемент, сохраняет самостоятельное выразительное значение, что придает фактуре одновременно и полифонический характер. Здесь видим сочетание приемов гомофонного и полифонического изложения (257).

257 *Lento* Скрябин Прелюдия N 15, соч. 11

The image shows three systems of musical notation for Example 257. The first system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a whole note chord, and the bass staff contains a rhythmic pattern of eighth notes. The dynamic marking is *pp*. The second system also has a treble and bass clef. The treble staff has a melodic line with a *cresc.* marking, and the bass staff continues the rhythmic pattern. The dynamic marking is *dim.*. The third system has a treble and bass clef. The treble staff has a melodic line with a *mf* marking, and the bass staff continues the rhythmic pattern. The dynamic marking is *pp*.

В некоторых случаях формы изложения не могут быть сведены к каким-либо определенным музыкальным складам и вообще не поддаются точному определению (такого рода изложение можно называть свободным складом или свободной фактурой). Иллюстрацией этого служит пример 258.

258 Шопен Соната b-moll, Скерцо

The image shows a single system of musical notation for Example 258. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a melodic line with a *f* dynamic marking, and the bass staff has a rhythmic pattern. The dynamic marking is *f*.

Указанные простые и усложненные, смешанные формы изложения отнюдь не исчерпывают многообразия и богатства музыкальной фактуры, но дают представление о наиболее характерных приемах изложения, от которых следует отталкиваться при анализе музыкальной фактуры.

Г л а в а 2

ФАКТУРНОЕ ПРЕОБРАЗОВАНИЕ ГАРМОНИИ

§ 1. Простой аккордовый склад и виды фактурного преобразования гармонии

На первых этапах изучения гармонии (до прохождения раздела о фигурациях) мы имеем дело с простым четырехголосным аккордовым складом, лишенным фактурных усложнений. В такой упрощенной фактуре каждый голос непосредственно связывает соответствующие друг другу по местоположению тоны аккордов без каких-либо отступлений: без образования неаккордовых звуков, без ритмического дробления аккордовых тонов, без орнаментального движения. В такой фактуре отсутствует также и октавное удвоение голосов: каждый голос является единичным представителем аккордовой структуры в данном гармоническом движении (что является причиной недопущения мнимых параллельных октав — см. отд. II, гл. 6, § 2).

В художественной практике такой простой, «оголенный» аккордовый склад встречается преимущественно в хоровых произведениях. В инструментальной музыке гармония обычно излагается в усложненной фактуре, которая преобразует, а иногда в значительной мере скрывает подразумеваемую гармоническую структуру. Более того, музыкальная фактура бывает настолько свободна, что лишь в общих чертах обрисовывает гармонию, не опираясь на выдержанное аккордовое движение. Здесь будет говориться не о такого рода свободной фактуре, которая бесконечно разнообразна, а лишь о таких приемах фактурного изложения, которые опираются на ясно очерченную гармонию и образуют как бы наслоение на выдержанное аккордовое движение. Эти пласты фактурного наслоения можно снять и посредством этого обнаружить подразумеваемую гармоническую основу в ее натуральном, оголенном виде (гармоническую схему).

До специального изучения музыкальной фактуры учащемуся необходимо получить о ней общее представление применительно к гармоническому анализу, и прежде всего представление о реальном и скрытом (подразумеваемом) голосоведении.

Следует различать четыре основных вида фактурного преобразования гармонии: 1) колористическое наслоение

ние, 2) гармоническая фигурация, 3) ритмическая фигурация, 4) мелодическая фигурация.

Последние три вида относятся к «фигурационной» форме изложения.

§ 2. Реальное и скрытое голосоведение

Голосоведение, в котором осуществляется непосредственная явная мелодическая связь аккордовых тонов, представляет собой реальное голосоведение. С таким голосоведением мы имеем дело в простом аккордовом движении, лишенном какого бы то ни было фактурного усложнения.

Помимо этой непосредственной, реальной связи тонов, в изложении музыкального материала часто возникает непосредственно не осуществляемая, но подразумеваемая связь аккордовых тонов, как мысленная их мелодическая координация. Такого рода косвенная связь тонов называется скрытым голосоведением.

Скрытое голосоведение таится во всякого рода фактурных преобразованиях и усложнениях гармонии; оно наиболее характерно для гармонической фигурации. Скрытое голосоведение может быть обнаружено путем снятия «пластов» музыкальной фактуры — колористического наслоения и гармонической фигурации (см. примеры 157, 160, 263—265, 277).

При такой трансформации музыкального изложения скрытое голосоведение превращается в реальное, то есть реализуется подразумеваемая координация тонов. Таким путем свободное изложение, характерное для художественной практики, приближается к упрощенному складу гармонических задач, с которыми мы имеем дело в практических упражнениях по гармонии.

И обратно: простое аккордовое движение может быть подвергнуто фактурной переработке в различных вариантах, в которых первоначальное реальное голосоведение, заменяясь иными формами связи тонов и аккордов, остается лишь как подразумеваемая схема гармонического движения.

В некоторых случаях скрытое голосоведение ясно подразумевается в данном орнаментированном движении (в примерах 157, 160, 263), в других случаях оно подразумевается более отдаленно, и для его обнаружения требуется введение голосов, которые непосредственно не обрисовываются в данной музыкальной ткани, но подразумеваются логикой гармонического движения (см. пример 264).

В свободной, усложненной фактуре аккордовое последование может прерываться паузами, иногда очень длительными, во время которых могут выступать совсем иные фактурные образования. И при этом может подразумеваться мелодическая связь, казалось бы, разобщенных аккордов (259, 260).

Чайковский „Евгений Онегин“, действие II, картина I
[Allegro vivo]

259



Чайковский Симфония N5, ч I

260 а)

pp



б)

Подразумеваемое голосоведение



Чередование аккордов может быть лишено явных мелодических связей, аккорды могут переноситься из одного регистра в другой (261, а, 262, а), и все же между ними может сохраняться подразумеваемая мелодическая связь (261,б, 262,б).

261 [Allegro moderato] Глазунов Соната N2, финал

а)



б)

Подразумеваемое голосоведение



§ 3. Колористическое наслоение

Колористическим наслоением мы называем октавное удвоение реальных голосов, не имеющее самостоятельного значения в голосоведении. Такое удвоение не образует новых самостоятельных голосов, не изменяет основной структуры аккордов, придавая им лишь новую окраску звучания.

Октавное удвоение одного голоса, особенно баса и мелодии, является самым употребительным приемом в творческой практике. Удваиваться может и группа (или часть группы) голосов — прием, весьма свойственный оркестровому письму.

В примере 262,а дается образец подобной надстройки гармонических «этажей» в фортепианной музыке. В примере 262,б показана гармоническая схема с реальным голосоведением, подразумеваемая под данным многоэтажным колористическим наслоением (262).

262 [Lento] Рахманинов. Прелюдия cis - moll

а)
fff pesante.

б)
Гармоническая
схема

§ 4. Гармоническая фигурация

Гармонической фигурацией называется орнаментированное изложение аккорда в виде поочередного движения входящих в него тонов. При таком мелодическом разложении аккорда в нашем восприятии сохраняется гармоническая сочетаемость тонов, которая на фортепиано обычно поддерживается педалью. В оркестре гармоническая педаль

осуществляется звучанием группы инструментов (очень часто валторн), на фоне которого происходит фигурационное движение на других инструментах (например, струнных). В данном случае применен прием напластования фактурных слоев гармонического изложения. Гармоническая фигурация весьма свойственна аккомпанементу (см. примеры 253, 255, 272, 275, 282, 283), но она может представлять собой и основной материал музыкального произведения. «Снятие» такого «пласта» гармонической фигурации обнаруживает тающуюся в ней гармоническую структуру (схему) (263).

Бах W К1, т I, Прелюдия №1

263 Allegro Пятиголосное сложение

В некоторых случаях эта гармоническая схема не столь очевидна и обнаруживается лишь при введении голосов, под-сказываемых логикой гармонического движения (264).

Бах W К1, т I, Прелюдия №1

264 [Allegro]

Открытое голосоведение,
гармоническая схема

Гармоническая фигурация может захватывать октавные удвоения (колористические наслоения) (265).

Шопен Этюд №1
Пятиголосное
Сложение

265 Allegro

Обнаружение скрытой гармонической структуры в некоторых музыкальных произведениях, имеющих ясную гармоническую основу, входит в круг обязательных письменных упражнений по гармонии и имеет большое значение для понимания оркестровых партитур, в которых часто встречается напластование орнамента на оркестровую «педаль».

§ 5. Ритмическая фигурация

Ритмической фигурацией называется повторение одного тона или комплекса тонов (266, 267).

Бетховен Соната №23

266 [Allegro assai]

В примере 267 ритмическая фигурация аккордов, проводимая в разных вариантах, имеет особое выразительное, даже некоторое изобразительное значение, связанное с образом приближающейся и удаляющейся конницы.

Ритмическая фигурация является весьма употребительным приемом в инструментальной музыке (см. примеры 136, 150, 158, 222, 248, 251, 252, 255, 258). Этот вид фигурации сам по себе весьма прост, легко доступен для анализа и не требует особых пояснений. Но возможности его применения весьма разнообразны. Чрезвычайно усложняется применение этого приема в сочетании с гармонической фигурацией (см. § 9).

267 В темпе походного марша

1^й вариант

Музыкальный фрагмент в нотной записи. Верхний стеллаж — мелодия в G-мажоре, ритм — маршевый. Нижний стеллаж — аккомпанемент с ритмическим рисунком, повторяющим мелодию. Текст песни: По - люш-ко по ле (ды), по-люш-ко, ши-ро-ко по ле!

2^й вариант

Музыкальный фрагмент в нотной записи. Верхний стеллаж — мелодия в G-мажоре, ритм — маршевый. Нижний стеллаж — аккомпанемент с ритмическим рисунком, повторяющим мелодию. Текст песни: Е - дем мы, е - дем (ды), е-дем, а кругом жов - хо - зь,

3^й вариант

Музыкальный фрагмент в нотной записи. Верхний стеллаж — мелодия в G-мажоре, ритм — маршевый. Нижний стеллаж — аккомпанемент с ритмическим рисунком, повторяющим мелодию. Текст песни: э не - бе за ту - чей (ды) грозны е следят пи ло - ты,

Выразительное значение ритмической фигуры сильно меняется в зависимости от быстроты движения повторяющегося звука. Повторение тонов в медленном движении лишь поддерживает мелодическую линию, быстрое движение приобретает специфически ритмическое или красочное значение (особенно на фортепиано и на духовых инструментах).

§ 6. Мелодическая фигурация

Из всех видов фактурного преобразования гармонии мелодическая фигурация занимает особое место. Она может значительно усложнять гармонию посредством неаккордовых звуков, образуя так или иначе разрешающиеся диссонансы, придавая гармонии большую напряженность и красочность.

В гомофонном складе мелодическая фигурация имеет большое значение в развитии самой мелодии, придавая ей гибкость и свободу движения. Мелодическая фигурация значи-

тельно сложнее других видов фигурации, труднее для понимания и практического усвоения. Она требует специального изучения как в аналитическом, так и в практико-техническом плане, чему посвящается специальный раздел курса гармонии на последнем этапе обучения. Ограничимся лишь самым общим о ней представлением.

Обычно под мелодической фигурацией понимаются лишь неаккордовые тоны. Действительно, ее характерным признаком является то, что она включает в себя неаккордовые звуки, появляющиеся в голосоведении во время звучания данного аккорда, и в таких случаях мелодическая фигурация обнаруживается наиболее явно. Для первоначального анализа достаточно констатация этих неаккордовых тонов, но для полного понимания мелодической фигурации необходимо вскрыть это понятие по существу.

Под мелодической фигурацией следует подразумевать такое движение голоса, которое, опираясь на гармонию, в то же время отступает от опорных аккордовых тонов и образует самостоятельный мелодический рисунок, отличающийся от реального гармонического голосоведения. Звуки, отступающие от опорных аккордовых тонов, называются **фигурационными звуками**. Таким образом, мелодическая фигурация является не формой мелодического движения самого по себе, но особой формой соотношения мелодического движения с гармонией.

Мелодическая фигурация служит средством мелодизации голосов гармонии. Результатом ее является фактурное усложнение гармонии. В процессе мелодизации голосов при помощи мелодической фигурации принимают участие не только неаккордовые звуки, но и аккордовые.

Мелодическая фигурация может проводиться в одном из голосов гармонии или в нескольких голосах, одновременно или поочередно. Усложнение фигурационного движения в нескольких голосах ведет к полифонизации гармонической ткани. На гармонической основе как бы вырастает сеть мелодически самостоятельно движущихся голосов, гармония как бы облачается в полифоническую ткань. Чем сложнее и свободнее эта фигурация, тем сильнее сказывается полифонизация гармонической ткани. При известной сложности такого рода фактурной обработки можно говорить о превращении гармонической ткани в полифоническую (268, 269).

В некоторых случаях возможно снятие мелодической сети голосов (фактурного пласта), которое и обнаруживает кроющуюся под ней гармоническую основу.

Это возможно не только при явно выраженной мелодической фигурации гармонических голосов в аккордовом складе, но иногда и в тех случаях, когда мелодика является самостоятельным компонентом, образуя полифоническую ткань на гармонической основе.

268 Più mosso Глазунов Вариации для ф-п, соч. 72, var. I



269 Andante Глазунов Вариация для ф-п, соч. 72, var. III

В примере 270 показано, как путем постепенного снятия мелодических образований и элементов фигурации все более и более упрощается фактура и обнажается гармоническая основа, тающаяся под сложной сетью полифонических голосов. В примере 270,а снимаются ритмическая фигурация в басу и некоторые мелодические образования восьмыми нотами. В примере 270,б произведена некоторая октавная перестановка голосов и еще более упрощается полифоническая ткань, главным образом за счет движения восьмыми долями, которые полностью снимаются. В примере 270,в упрощается движение четвертными и половинными нотами. В частности, синкопическое вступление голосов заменяется вступлением на сильных долях. В примере 270,г снимаются задержания и дается оголенная гармоническая схема. В примере 270,д дается гармоническая схема в упрощенном виде. В примере 270,е дается эта же схема в предельно упрощенном и ритмически сокращенном виде. Последние упрощения обнаруживают направляющую роль гармонии в полифоническом движении голосов.

При одноголосном проведении мелодической фигурации фигурированный голос приобретает большее или меньшее солирующее значение. Он может входить в аккордовую структуру, но выделение его в качестве солирующего голоса приближает аккордовый склад к гомофонному (271).

270 Adagio

a)

b)

b)

r)

л)

e)

First system of a musical score, consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

a)

Second system, labeled 'a)'. The notation continues from the first system, showing a continuation of the melodic and accompanimental lines.

b)

Third system, labeled 'b)'. The musical notation shows further development of the piece, with the right hand playing a more active role.

b)

Fourth system, also labeled 'b)'. This system features a more complex texture with overlapping lines in both hands.

r)

Fifth system, labeled 'r)'. The notation includes a variety of note values and rests, creating a dynamic and expressive passage.

2)

Sixth system, labeled '2)'. This system concludes the page with a final melodic flourish in the right hand and a sustained bass line.

First system of a musical score. The right hand (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some triplets. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 7/8.

Second system of the musical score. The right hand continues the melodic development with various rhythmic patterns. The left hand maintains the harmonic support. The key signature remains one flat.

Third system of the musical score. The right hand has a more active melodic line. The left hand features a prominent bass line with a double bar line and a fermata over a note. The key signature is one flat.

Fourth system of the musical score. The right hand continues with a melodic line. The left hand has a steady accompaniment. The key signature is one flat.

Fifth system of the musical score. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand provides a harmonic accompaniment. The key signature is one flat.

Sixth system of the musical score, consisting of a single bass staff. It contains several chords and a melodic line in the bass. The key signature is one flat.

a)

dolce e molto legato

dolce

cresc.

sf

Иной характер принимает соотношение мелодического движения с гармонией в гомофонном складе. В этом складе напевная солирующая мелодия, по существу, не является фигурированным гармоническим голосом, и ее интонационное движение имеет вполне самостоятельное значение.

Здесь мелодическая фигурация выступает не как результат мелодизации гармонического голоса, но как самостоятельное движение мелодии. Именно гармоническое сопровождение ставит тоны мелодии в положение либо аккордовых, либо неаккордовых звуков, то есть выявляет те или иные приемы мелодической фигурации (см. § 7) (272).

[L'istesso movimento]

Глинка „Иван Сусанин“, Увертюра

272

p

Таким образом, под мелодической фигурацией прежде всего подразумевается свободное и в то же время координированное соотношение мелодического движения с гармонией.

Это мелодическое движение при опоре на гармонию (в аккордовом складе) и образует более или менее самостоятельный мелодический рисунок.

§ 7. Приемы мелодической фигурации

Логика образования неаккордовых фигурационных звуков основывается на их связи с опорными аккордовыми тонами посредством плавного секундового движения (секундово-мелодическая связь). Такие фигурационные звуки мы называем прилегающими. Они служат в той или иной мере средством пения опорных тонов.

Форма секундовой связи прилегающих звуков с аккордовыми тонами может быть различной и зависит от того, в каком положении оказывается данный прилегающий звук по отношению к предшествующему или последующему опорному тону или по отношению к обоим опорным тонам. В зависимости от этой формы связи и дифференцируются приемы мелодической фигурации.

Следует различать пять приемов мелодической фигурации, образующих прилегающие звуки¹: 1) задержание, 2) проходящие ноты, 3) вспомогательные ноты, 4) камбиата, 5) предъём. К этому надо присоединить и 6) гармонические ноты как прием, не образующий неаккордовых звуков, но принимающий участие в мелодической фигурации наряду с остальными приемами.

Каждый из этих приемов имеет индивидуальные особенности как в отношении мелодического происхождения (формы связи с опорными тонами), так и в отношении характера действия, выразительных возможностей.

Вышеприведенная дифференциация опирается на более или менее простые случаи, когда индивидуальные особенности каждого приема выступают достаточно определенно. Но необходимо принять во внимание, что в художественной практике эти приемы иногда настолько смешиваются друг с другом и усложняются, что теряют свои специфические различия.

Для упрощения вопроса продемонстрируем эти приемы не на образцах из художественной практики, а в таком виде, который, при соблюдении некоторой аналогии, дает элементарное представление о логике их образования и индивидуальных отличиях (273).

1) **Задержание.** Тон предыдущего аккорда задерживается в последующем аккорде, образуя диссонанс, обычно разрешающийся в дальнейшем движении данного голоса. Для

¹ Фигурационные звуки обычно называются просто нотами. Это условное название мы за ними оставляем, подразумевая не просто нотные знаки, а звуки.

задержания в его полном виде характерно наличие трех стадий: а) приготовление в предыдущем аккорде, б) центральный момент (собственно задержание), в) разрешение. Приготовление может быть на сильной и на слабой ритмической доле, разрешение же должно быть на более слабой доле, чем центральный момент задержания¹ (273,а).

The image contains two systems of musical notation for piano. The first system shows four measures illustrating different types of suspensions and passing notes. The first measure shows a suspension (a) with a note held from the previous measure. The second measure shows a passing note (б) moving between two notes. The third measure shows another suspension (a) and a passing note (б). The fourth measure shows a harmonic suspension (e). The second system shows four measures: the first is a suspension (a), the second is a passing note (в), the third is a chromatic passing note (г), and the fourth is a suspension (д). The first measure of the second system also includes a suspension (a) and a passing note (б).

2) Проходящие ноты поступенно проходят между разными по высоте тонами предыдущего и последующего аккордов на сильной или слабой ритмической доле, образуя прямолинейное, гаммообразное движение (273,б).

3) Вспомогательная нота образуется путем отклонения на секунду вверх или вниз от опорного тона и последующего возвращения к нему. В этом случае она прилегает к предыдущему и к последующему опорным тонам. Но она может образоваться и после скачка, прилегая лишь к последующему опорному тону. В обоих случаях вспомогательная нота образует разрешающийся диссонанс (273,в).

4) Камбиата отклоняется на секунду (обычно вверх) от предыдущего опорного тона, после чего идет скачком (обычно вниз), образуя на слабой доле «брошенный» диссонанс (273,г). Этим она существенно отличается от вспомогательной ноты².

5) Предъём представляет собой преждевременное по-

¹ Так называемое «неприготовленное задержание», или «апподжатура», образуемое посредством проходящего или вспомогательного звука на сильной доле, является приемом, смешанным по логике образования и по характеру действия. Поэтому оно здесь не рассматривается.

² В теории музыки такой прием не имеет особого названия и причислялся либо к вспомогательным, либо к предъемам, что неправильно, так как он занимает особое место именно благодаря неразрешенному диссонансу. Как будет видно далее, камбиата приобрела особое значение в образовании диссонирующих аккордов.

явление (предвосхищение) в данном голосе последующего аккордового тона, в который движется предшествующий аккордовый тон. Предъяем возникает всегда на слабой ритмической доле и образует резкий диссонанс (273,д).

б) Гармоническая нота образуется на слабой доле посредством скачка от аккордового тона на другой тон того же (или функционально родственного) аккорда (273,е). Этот прием занимает особое место в системе мелодической фигурации; гармонические ноты не образуют неаккордовых звуков, так как совпадают с тонами аккорда. Такое движение по аккордовым тонам имеет сходство с гармонической фигурацией. Однако специфическое значение гармонических нот именно как приема мелодической фигурации сохраняется в тех случаях, когда они наравне с другими приемами этой фигурации эпизодически вовлекаются в общий мелодико-фигурационный рисунок, принимают участие в образовании мелодической сети голосов, наложенной на гармоническую основу, а не образуют гармонического орнамента. Гармонические ноты одновременно имеют и аккордовое значение (в некоторых случаях оно минимально), но это не уничтожает их специфической роли в мелодико-фигурационном движении (см. пример 275).

В музыкальной литературе эти приемы часто применяются более свободно, чем показано в примере 273; они значительно усложняются, иногда смешиваются друг с другом, приобретая двойственное значение. На первых этапах гармонического анализа достаточно иметь о них общее представление и прежде всего необходимо научиться отличать звуки фигурационного происхождения от аккордовых тонов.

§ 8. Основные типы мелодической фигурации

Мелодическая фигурация приобретает различный характер прежде всего в зависимости от быстроты фигурационного движения. В связи с этим надо различать два основных типа мелодической фигурации:

- 1) **напевная** фигурация, образующаяся при более или менее медленном движении;
- 2) **пассажная** фигурация, образующаяся при более или менее быстром движении.

Пассажная мелодическая фигурация бывает прямолинейной, гаммообразной (274), но обычно она образует «вьющийся», орнаментальный рисунок (275).

При вьющемся движении и напевная фигурация приобретает орнаментальный характер (см. примеры 271, 276, 283). Таким образом, в музыке встречается **орнаментальная** мелодическая фигурация — **пассажная** или **напевная**.

Шопен Этюд № 2

274 *Allegro*

Шопен Этюд № 14

275 *Presto*

Для напевной мелодической фигурации характерны все приемы, особенно задержание и проходящие звуки. Именно эти приемы играют основную роль в мелодическом связывании аккордов.

Для пассажной фигурации задержания не характерны, основную роль в ней играют проходящие, вспомогательные и гармонические ноты.

В гомофонном складе движение поющего солирующего голоса основано обычно на напевной мелодической фигурации (см. примеры 247—253, 272). В него могут включаться и элементы мелодической орнаментики (см. пример 130). Мало того, солирующий голос может быть целиком пронизан мелодической орнаментальной фигурацией, может состоять из сплошного фигурационного движения (см. примеры 271, 274, 275, 278, 279, 283).

В орнаментальную мелодическую фигурацию могут вплестись гармонические звуки, которые всецело входят в мелодический рисунок, не превращаясь в гармоническую фигурацию (см. § 7).

Для эпизодических подголосков очень характерна повторная напевная фигурация (в медленном или относительно медленном движении) вспомогательными (интонации вдоха), а также проходящими звуками (см. пример 251, также трио из скерцо *b*-*mol* Шопена, романс Чайковского «Погоди»).

Встречается и мелодико-орнаментальная фигурация в подголосках. В примере 276 такой подголосок проводится систематически как сопровождающий полифонический голос. Вьющееся движение придает этому подголоску орнаментальный

характер даже и при относительно медленном движении (276).

276 *Andante* Шопен Этюд № 6

В полифоническом складе также может проводиться не только напевная (см. пример 241), но и пассажная орнаментальная фигурация (см. пример 240).

§ 9. Сочетание и смешение приемов музыкального изложения

Классификация музыкальных складов, видов фактурного преобразования гармонии, приемов и типов мелодической фигурации (§ 8), давая представление об общих принципах музыкального изложения, создавая предпосылки для гармонического анализа музыкальных произведений, в то же время указывает пути практического усвоения композиторской техники. Но эта классификация не охватывает всей сложности и многообразия музыкальной фактуры, встречающейся в творческой практике.

Эта классификация приложима лишь к таким художественным образцам, фактура которых основана на каком-либо определенном, более или менее ясно выраженном принципе изложения.

В инструментальной музыке очень часто фактура меняется в процессе развития; в ней часто смешиваются и сливаются воедино разнородные элементы и разные принципы изложения.

В первую очередь мы выделим наиболее ясные случаи сочетания и смешения приемов музыкального изложения.

Гармоническая фигурация может захватывать колористическое наслоение (см. пример 265). Она может идти не только

по гармоническим тонам, но захватывать задержания (или другие приемы мелодической фигурации), образующиеся в самой гармонической структуре (277).

277 Бах W. К1., т. I, Прелюдия N1,



The image shows a musical score for Example 277. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melody of eighth notes and a bass clef staff with a harmonic accompaniment of chords. The second system shows the same two staves with sustained chords. The title above the score is 'Бах W. К1., т. I, Прелюдия N1,'.

В третьем такте примера 279 гармоническая фигурация подобным же образом охватывает неаккордовые звуки, образующие камбиаты.

Гармоническая фигурация выдерживается продолжительное время в чистом виде обычно лишь в простых аккомпанементах романсов, в большинстве же случаев в нее вплетаются неаккордовые звуки — элементы мелодической фигурации (проходящие, вспомогательные) (278).

278 *Vivo* Скрябин Прелюдия N23, соч. 11



The image shows a musical score for Example 278. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment. The second system shows the same two staves with sustained chords. The title above the score is 'Скрябин Прелюдия N23, соч. 11'.

С другой стороны, в мелодическую орнаментальную фигурацию могут вплетаться элементы гармонической фигурации (см. пример 238, 240).

В орнаментальном движении мелодическая фигурация может сменяться гармонической, и наоборот (279).

В третьем такте примера в гармоническую фигурацию вплетается эпизодический подголосок в виде камбиаты.

Сплетение, взаимопроникновение и смена элементов мелодического и гармонического орнамента весьма часто встречаются в творческой практике. Такая форма изложения представляет собой в целом смешанный вид фактуры — мелодико-гармонический орнамент.

Presto

Шопен Этюд №4

279

f *f loco* *f p* *cresc.*

Как гармоническая, так и мелодическая фигурация может включать в себя повторение тонов, то есть элементы ритмической фигурации (примеры 280, 281).

280

Римский - Корсаков. „Звонче жаворонка пенье“

[Allegro]

Звон- че жа- ворон - ка пе- нье,
ар- чевеш - ние цве- ты,

f p

Бородин Квартет №2, ч.III

281 [Andante]

p

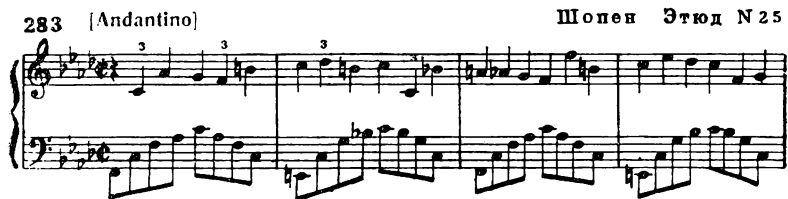
Как напевная, так и пассажная фигурация встречаются далеко не всегда в своем характерном виде. Во-первых, в напевную фигурацию может вплестаться пассажная орнаментика как в виде мелизмов, так и в виде более развернутого мелодического рисунка (что особенно характерно для Шопена) (282).

282 [Larghetto]

dolce *leggierissimo*

Кроме того, фигурация целиком может носить одновременно и напевный и орнаментальный характер. Напевный солирующий голос приобретает орнаментальный характер бла-

годаря выющемуся мелодическому рисунку, особенно при непрерывном равномерном ритмическом движении. В этом случае можно говорить о смешанном типе напевно-орнаментальной фигурации (283).



В примере 271 верхний голос гармонии в последовательном варьированном изложении темы приобретает такой же напевно-орнаментальный характер.

Перечисленными случаями далеко не исчерпываются возможности усложнения музыкальной фактуры, смещений и сочетаний в ней разных принципов изложения. Возможности эти неисчерпаемо многообразны, но при всем этом можно уловить основные, простейшие принципы изложения, которые часто выступают в более или менее простом, натуральном виде. Отталкиваясь от основных типичных форм музыкального изложения, можно понять и структуру более сложных форм.

На первых порах нельзя ставить перед учащимся задачу разбираться в сложных случаях. Достаточно научить его ориентироваться в типичных формах изложения. Художественными образцами для этого могут служить произведения с выдержанной фактурой, общая характеристика которых с точки зрения музыкального склада, приема фактурного преобразования гармонии и типа мелодической фигурации не представляет особых трудностей.

УКАЗАТЕЛЬ ТЕРМИНОВ

- Аккорд — отд. I, гл. 1, § 4—6; отд. II, гл. 2, § 1—8; гл. 4, § 5—6; гл. 5, § 1.
- Аккордовое ядро — отд. I, гл. 1, § 6.
- Аккордовые последования основные — отд. I, гл. 5, § 1—2, 5—6.
- Аккорды доминантной функции — отд. I, гл. 3, § 1.
- Аккорды мелодического минора — отд. I, гл. 2, § 5; гл. 3, § 2.
- Аккорды субдоминантной функции — отд. I, гл. 3, § 1.
- Аккорды тонической функции — отд. I, гл. 3, § 1.
- Альтерационное преобразование диатоники — отд. I, гл. 2, § 2.
- Альтерационные признаки тональностей — отд. I, гл. 4, § 8.
- Апподжатура — отд. III, гл. 2, § 7.
- Вводнотонная связь — отд. I, гл. 4, § 8.
- Вводные тоны доминантные — отд. I, гл. 4, § 8.
- Вводный тон — отд. I, гл. 3, § 5.
- Вопросо-ответное строение — отд. I, гл. 2, § 7.
- Вспомогательные ноты — отд. III, гл. 2, § 7.
- Гармонические ноты — отд. III, гл. 2, § 7—8.
- Гармоническое движение лепточное — отд. II, гл. 5, § 2; отд. III, гл. 1, § 5.
- Гармоническое соединение — отд. II, гл. 5, § 1.
- Гармония — Введение; отд. I, § 1—2; гл. 5, § 1—2; отд. II, гл. 2, § 1, 5—7; гл. 4, § 1—2; отд. III, гл. 1, § 4—5; гл. 2, § 1, 6.
- Гармония классическая — Введение; отд. I, гл. 3, § 4; гл. 5, § 1, 7.
- Гармония ладо-функциональная — Введение; отд. I, гл. 2, § 3; отд. I, гл. 5, § 6.
- Гармония натурально-ладовая — отд. I, гл. 2, § 3, 5.
- Гармония подразумеваемая — отд. III, гл. 1, § 3.
- Гетерофония — отд. III, гл. 1, § 4.
- Голосоведение — отд. II, гл. 5, § 1—2, 4—5; гл. 6, § 1—2, 4—5.
- Голосоведение косвенное — отд. II, гл. 5, § 2.
- Голосоведение неплавное — отд. II, гл. 5, § 2.
- Голосоведение параллельное — отд. II, гл. 5, § 2.
- Голосоведение плавное — отд. II, гл. 5, § 2.
- Голосоведение противоположное — отд. II, гл. 5, § 2.
- Голосоведение прямое — отд. II, гл. 5, § 2.
- Голосоведение реальное — отд. II, гл. 5, § 1; отд. III, гл. 2, § 2—3.
- Голосоведение свободное — отд. II, гл. 2, § 5; гл. 5, § 2.
- Голосоведение скрытое — отд. III, гл. 2, § 2.
- Гомофонно-гармоническое изложение — Введение.
- Группы трезвучий, основная и побочная — отд. I, гл. 4, § 2.
- Двузвучие — отд. I, гл. 1, § 1, 5.
- Двупланность аккордового движения — отд. II, гл. 5, § 3.
- Двупланность гармонической структуры — отд. III, гл. 1, § 5—6.

- Двупланность строения аккорда — отд. I, гл. 1, § 6.
- Диссонансы — Введение; отд. I, гл. 1, § 2—4.
- Диссонансы жесткие — отд. I, гл. 1, § 3.
- Диссонансы мягкие — отд. I, гл. 1, § 3.
- Диссонантность — отд. I, гл. 1, § 3; отд. II, гл. 2, § 3.
- Доминанта двойная — отд. I, гл. 4, § 5, 9.
- Доминанта к доминанте миксолидийская — отд. I, гл. 4, § 9.
- Доминантность — отд. I, гл. 4, § 1, 5, 7, 9.
- Доминанты побочные — отд. I, гл. 4, § 8; гл. 5, § 4.
- Задержание — отд. III, гл. 2, § 7—8.
- Закономерности акустические — отд. I, гл. 1, § 6.
- Закономерности музыки объективные — отд. I, гл. 1, § 2.
- Заместитель ослабленный — отд. I, гл. 3, § 4.
- Заместитель усиленный — отд. I, гл. 3, § 4.
- Звук квинтовый производный — отд. I, гл. 2, § 7.
- Звуки натуральные — отд. I, гл. 1, § 6.
- Звуки неопорные — отд. I, гл. 2, § 2.
- Звуки прилегающие — отд. III, гл. 2, § 7.
- Звукоряд — отд. I, гл. 1, § 2; гл. 2, § 1.
- Звукоряд натуральный — отд. I, гл. 1, § 6.
- Инерция секундового движения — отд. II, гл. 1, § 2.
- Интервалы — отд. I, гл. 1, § 3—4.
- Интервалы гармонические — отд. I, гл. 1, § 3.
- Интервалы лада опорные — отд. I, гл. 1, § 6.
- Интервалы мелодические — отд. II, гл. 1, § 2.
- Интервалы составные — отд. I, гл. 1, § 3.
- Интервалы тождественные — отд. I, гл. 1, § 3, отд. II, гл. 1, § 2.
- Интонации ответные — отд. II, гл. 4, § 7.
- Интонационная стабильность — отд. I, гл. 1, § 3, 6.
- Интонационное варьирование (вариантность) — отд. I, гл. 1, § 3, 6; гл. 2, § 2.
- Интонация — отд. II, гл. 1, § 1.
- Каданс — отд. II, гл. 4, § 3, 5—7.
- Каданс автентический; — отд. I, гл. 2, § 6; гл. 4, § 5.
- Каданс автентический половинный — отд. I, гл. 1, § 4; гл. 2, § 6; гл. 5, § 11; отд. II, гл. 2, § 8.
- Каданс плагальный — отд. I, гл. 2, § 7; гл. 4, § 9; гл. 5, § 5.
- Каданс плагальный половинный — отд. I, гл. 2, § 7; гл. 4, § 4, 9; гл. 5, § 3.
- Каданс половинный — отд. I, гл. 4, § 9; отд. II, гл. 4, § 4.
- Каданс прерванный — отд. I, гл. 4, § 4, 7.
- Каданс расширенный — отд. I, гл. 4, § 4.
- Каденция заключительная — отд. I, гл. 2, § 6; отд. II, гл. 4, § 4.
- Каденция серединная — отд. I, гл. 2, § 6.
- Камбиата — отд. III, гл. 2, § 7, 9.
- Квартово-квинтовая координация ступеней лада — отд. I, гл. 1, § 6.
- Квинтовый ряд трезвучий — отд. I, гл. 4, § 2—3.
- Колористическое наслоение — отд. I, гл. 1, § 6; отд. III, гл. 2, § 1, 5, 9.
- Комплексное гармоническое движение — отд. II, гл. 5, § 2.
- Консонансы — Введение; отд. I, гл. 1, § 2—4, 6.
- Консонансы мягкие — отд. I, гл. 1, § 3.
- Консонансы несовершенные — Введение; отд. I, гл. 1, § 3, 6.
- Консонансы совершенные — отд. I, гл. 1, § 3, 6.
- Консонансы чистые — Введение; отд. I, гл. 1, § 3; отд. II, гл. 2, § 3.
- Консонантность — отд. I, гл. 1, § 3, 6; отд. II, гл. 1, § 2.
- Контуры гармонического движения — отд. II, гл. 5, § 2, 4.
- Конфликт ладовый — отд. II, гл. 1, § 2.
- Конфликт функциональный — отд. I, гл. 2, § 6; отд. II, гл. 1, § 3; гл. 2, § 3; гл. 3, § 5.
- Красочность аккордов — отд. II, гл. 2, § 2, 5—6.
- Красочность аккордов структурная — отд. II, гл. 2, § 2.

Красочность аккордов тембровая — отд. II, гл. 2, § 2.
Кругооборот основных функций — отд. I, гл. 2, § 7.

Лад — отд. I, гл. 1, § 2; гл. 2, § 1.

Лад дорийский — отд. I, гл. 2, § 3; гл. 5, § 2.

Лад ионийский — отд. I, гл. 2, § 3; гл. 5, § 2.

Лад лидийский — отд. I, гл. 2, § 3; гл. 5, § 2.

Лад локрийский — отд. I, гл. 1, § 6.

Лад мажорный — отд. I, гл. 1, § 2; гл. 2, § 1; гл. 4, § 3; отд. II, гл. 2, § 2.

Лад мажорный гармонический — отд. I, гл. 3; § 5; отд. II, гл. 5, § 7.

Лад мажоро-минорный объединенный — Введение.

Лад миксолидийский — отд. I, гл. 2, § 3; гл. 5, § 2.

Лад минорный гармонический — отд. I, гл. 2, § 5; гл. 3, § 2; гл. 4, § 3; гл. 5, § 2, 6.

Лад минорный — отд. I, гл. 2, § 1, 5; гл. 3, § 2; гл. 4, § 3; отд. II, гл. 2, § 2.

Лад минорный мелодический — отд. I, гл. 2, § 5.

Лад минорный полный — отд. I, гл. 2, § 5; гл. 4, § 7, 9; отд. II, гл. 5, § 7.

Лад терцово-переменный — Введение.

Лад фригийский — отд. I, гл. 2, § 3; гл. 5, § 2.

Лад эолийский — отд. I, гл. 2, § 3, 5; гл. 5, § 2.

Ладовая децентрализация — Введение.

Ладовая зависимость обратная — отд. I, гл. 2, § 7.

Ладовое родство — отд. I, гл. 3, § 3.

Ладовое сопряжение — отд. I, гл. 2, § 4; отд. II, гл. 5, § 2.

Ладовые свойства тонов — отд. I, гл. 3, § 5.

Ладовые элементы доминанты — отд. I, гл. 3, § 4.

Ладовый центр — отд. I, гл. 3, § 1, 3; гл. 4, § 1, 3, 7; гл. 5, § 1; отд. II, гл. 2, § 4.

Ладовый центр гармонический — отд. I, гл. 1, § 6.

Ладовый центр основной — отд. I, гл. 4, § 3, 9; отд. II, гл. 2, § 4.

Ладовый центр побочный (параллельный) — отд. I, гл. 1, § 2; гл. 4, § 3—4, 9; гл. 5, § 6; отд. II, гл. 2, § 4.

Ладотональность — отд. I, гл. 2, § 1; гл. 4, § 8; гл. 5, § 4.

Ладифункциональное значение аккордов — отд. II, гл. 4, § 5.

Лады автентические — отд. I, гл. 2, § 3.

Лады автентические натуральные — отд. I, гл. 2, § 3.

Лады древнегреческие — отд. I, гл. 1, § 6.

Лады мажорные натуральные — отд. II, гл. 5, § 7.

Лады минорные натуральные — отд. I, гл. 2, § 5; гл. 4, § 3; гл. 5, § 2—3, 7.

Лады народной музыки — отд. I, гл. 2, § 2, 6.

Лады натуральные — Введение; отд. I, гл. 2, § 2—4; гл. 5, § 4.

Лады одноименные — отд. I, гл. 1, § 6.

Лады параллельные — отд. I, гл. 2, § 3.

Лады переменные — отд. I, гл. 2, § 2; гл. 4, § 2.

Лады плагальные — отд. I, гл. 2, § 3.

Лады побочные — отд. I, гл. 2, § 3; гл. 5, § 2.

Лады центральные — отд. I, гл. 2, § 3; гл. 5, § 2.

Медианта — отд. I, гл. 3, § 3.

Медианта верхняя — отд. I, гл. 4 § 3—4, 7—9; гл. 5, § 4, 7.

Медианта нижняя — Введение; отд. I, гл. 4, § 2, 4, 7—9; гл. 5, § 4, 6.

Медиантная зависимость — отд. I, гл. 4, § 7.

Медиантность — отд. I, гл. 4, § 1, 7.

Мелодизация баса — отд. II, гл. 1, § 2; гл. 5, § 3.

Мелодико-гармонический орнамент — отд. III, гл. 2, § 9.

Мелодическая связка — отд. II, гл. 4, § 3.

Мелодическая ступень — отд. I, гл. 2, § 5.

Мелодические связи — Введение; отд. I, гл. 2, § 4; гл. 3, § 5; отд. II, гл. 2, § 5, 8; гл. 5, § 1, 4; отд. III, гл. 2, § 2, 7.

Мелодическое возвратное движение — отд. II, гл. 1, § 2.

- Мелодическое ладовое сопряжение — отд. I, гл. 2, § 4.
- Мелодия — Введение; отд. I, гл. 1, § 1; отд. II, гл. 1, § 1, 3 гл. 2, § 6; гл. 3, § 1; гл. 4, § 3, 7; гл. 5, § 4, 6; отд. III, гл. 1, § 1, 4, 6; гл. 2, § 6.
- Метр — отд. II, гл. 3, § 1.
- Метр нерегулярный — отд. II, гл. 3, § 1.
- Метр периодически переменный — отд. II, гл. 3, § 1.
- Метр регулярный — отд. II, гл. 3, § 1.
- Метр свободный переменный — отд. II, гл. 3, § 1.
- Метрическая грань — отд. II, гл. 4, § 3.
- Модуляции — отд. I, гл. 4, § 4; отд. II, гл. 2, § 8.
- Модуляции скрытые внутритональные — отд. II, гл. 2, § 4.
- Модуляции функциональные — отд. I, гл. 4, § 4.
- Модуляционная тенденция — отд. I, гл. 2, § 7.
- Модуляция ладовая — отд. II, гл. 2, § 8.
- Модуляция тональная — отд. II, гл. 2, § 8.
- Монохорд — отд. I, гл. 1, § 6.
- Мотив — отд. II, гл. 4, § 7.
- Наклонение лада — отд. I, гл. 2, § 1.
- Натуральные призвуки — отд. I, гл. 1, § 6.
- Неаполитанский секстаккорд — отд. I, гл. 5, § 7.
- Нормы голосоведения — отд. II, гл. 5, § 4—5.
- Нормы музыкального восприятия — отд. I, гл. 1, § 2.
- Обертонные — отд. I, гл. 1, § 6.
- Обертонные верхние — отд. I, гл. 1, § 6.
- Обертонные нижние — отд. I, гл. 1, § 6.
- Обертонные окрашивающие — отд. I, гл. 1, § 6.
- Объединение тактов — отд. II, гл. 3, § 2—3; гл. 4, § 7.
- Объединение тактов квадратное — отд. II, гл. 3, § 3—5; гл. 4, § 3.
- Объединение тактов неквадратное — отд. II, гл. 3, § 4—5; гл. 4, § 7.
- Объединение тактов парное — отд. II, гл. 3, § 3.
- Опора лада функциональная — отд. I, гл. 3, § 4.
- Опора ладовая — отд. I, гл. 2, § 1, 4; отд. II, гл. 1, § 2.
- Опора ладовая побочная — отд. I, гл. 2, § 4.
- Опорный центр лада — отд. I, гл. 2, § 7.
- Основные гармонические средства — отд. I, гл. 5, § 1.
- Особые средства (последования) — отд. I, гл. 5, § 1—2, 5.
- Остов аккорда гармонический — отд. I, гл. 1, § 5.
- Остов лада — отд. I, гл. 2, § 2, 5.
- Остов лада квартовый — отд. I, гл. 1, § 6; гл. 2, § 3.
- Остов лада квинтовый — отд. I, гл. 1, § 6; гл. 2, § 3.
- Остов лада тритоновый — отд. I, гл. 1, § 6.
- Остов трезвучия — отд. I, гл. 1, § 4.
- Отчлененность предложений — отд. II, гл. 4, § 3—4.
- Параллелизм — отд. II, гл. 6, § 1—5.
- Параллелизм действительный — отд. II, гл. 6, § 2.
- Параллелизм мнимый — отд. II, гл. 6, § 2.
- Параллелизм октав и квинт — отд. II, гл. 5, § 5; гл. 6, § 1.
- Параллелизм полный — отд. II, гл. 6, § 3.
- Параллелизмы нейтральные — отд. II, гл. 5, § 4; гл. 6, § 1, 3—5.
- Параллелизмы скрытые — отд. II, гл. 6, § 4—5.
- Параллелизмы эффективные — отд. II, гл. 5, § 4; гл. 6, § 1, 3—5.
- Параллельные квинты — отд. I, гл. 1, § 3; отд. II, гл. 5, § 5; гл. 6, § 3, 5.
- Параллельные квинты мнимые — отд. II, гл. 6, § 3.
- Параллельные октавы — отд. II, гл. 6, § 2, 5.
- Параллельные октавы мнимые — отд. II, гл. 6, § 2; отд. III, гл. 2, § 1.
- Переменно-функциональные соотношения аккордов автентические — отд. I, гл. 5, § 2—3.
- Переменно-функциональные соотношения аккордов плагальные — отд. I, гл. 4, § 6; гл. 5, § 2—3.

- Переменно-функциональные соотношения аккордов секундовые — отд. I, гл. 5, § 2—3.
- Переменность лада секундовая — отд. I, гл. 2, § 7.
- Перечень — отд. II, гл. 5, § 5, 7.
- Перечень двойное — отд. II, гл. 5, § 7.
- Перечень не пересекающееся — отд. II, гл. 5, § 7.
- Перечень пересекающееся — отд. II, гл. 5, § 7.
- Период — отд. I, гл. 2, § 6; отд. II, гл. 4, § 1, 3—4, 7.
- Период дополненный — отд. II, гл. 4, § 3.
- Период модулирующий — отд. II, гл. 4, § 3.
- Период однотональный — отд. II, гл. 4, § 3.
- Период повторного развития — отд. II, гл. 4, § 3—4.
- Период расширенный — отд. II, гл. 4, § 3.
- Период сокращенный — отд. II, гл. 4, § 3.
- Подголоски — отд. III, гл. 1, § 4, 7; гл. 2, § 8.
- Подголосочная полифония — отд. III, гл. 1, § 4, 7.
- Полифонизация гармонической ткани — отд. II, гл. 5, § 1; отд. III, гл. 1, § 7; гл. 2, § 6.
- Полифункциональность — отд. II, гл. 4, § 3.
- Полураскрепощение — отд. II, гл. 5, § 2.
- Правила голосоведения — отд. II, гл. 5, § 5.
- Предложение — отд. II, гл. 4, § 3—4.
- Представители функциональных групп — отд. I, гл. 3, § 3.
- Предъяем — отд. III, гл. 2, § 7.
- Приемы голосоведения — отд. II, гл. 5, § 5.
- Противоположные квинты — отд. II, гл. 6, § 3.
- Противоположные октавы — отд. II, гл. 6, § 2, 5.
- Проходящие ноты — отд. III, гл. 2, § 7—8.
- Раскрепощение голосоведения — отд. II, гл. 5, § 2.
- Расчлененность периода — отд. II, гл. 4, § 3—4.
- Ритм — отд. II, гл. 3, § 1—2, 6.
- Ритмический перебой — отд. II, гл. 3, § 5.
- Ритмическое расширение — отд. I, гл. 5, § 7; отд. II, гл. 3, § 6.
- Ритмическое сжатие — отд. II, гл. 3, § 6.
- Ритмическое усиление — отд. II, гл. 1, § 2.
- Родство гармоническое — отд. I, гл. 1, § 6.
- Ряд трезвучий секундовый — отд. I, гл. 3, § 2.
- Свойства аккордов — отд. II, гл. 2, § 2.
- Свойства аккордов ладовые — отд. I, гл. 1, § 5; отд. II, гл. 2, § 1, 3.
- Свойства аккордов потенциальные выразительные — отд. II, гл. 2, § 1—3.
- Свойства гармонии изобразительные — отд. II, гл. 2, § 2.
- Свойства интервалов гармонические — отд. I, гл. 1, § 3.
- Свойства интервалов ладовые — отд. I, гл. 1, § 3—4.
- Свойства интервалов мелодические — отд. I, гл. 1, § 3, 6; отд. II, гл. 1, § 2; гл. 5, § 1.
- Секундово-мелодическая связь — отд. I, гл. 2, § 4; гл. 3, § 2; отд. III, гл. 2, § 7.
- Секундовое заполнение — отд. II, гл. 1, § 2.
- Система гармонических тяготений — отд. I, гл. 3, § 5.
- Система ладо-функциональная (гармоническая) — Введение; отд. I, гл. 1, § 2—3, 5—6; гл. 2, § 1—4; 6—8.
- Система ладовая — Введение; отд. I, гл. 2, § 1.
- Система ладовая мелодическая — отд. I, гл. 2, § 4.
- Система ладовая расширенная — отд. II, гл. 2, § 8.
- Система мажоро-минорная — Введение; отд. I, гл. 1, § 2; гл. 2, § 1—3; 5; гл. 3, § 2—3; гл. 4, § 9; гл. 5, § 1—2.
- Система модуляций — отд. I, гл. 2, § 3.
- Система музыкальная — отд. I, гл. 1, § 2, 4; гл. 2, § 1; отд. II, гл. 2, § 3.
- Система секундовых тяготений тонов — отд. I, гл. 3, § 5.
- Склад аккордовый — Введение; отд. I, гл. 1, § 1; отд. II, гл. 4, § 2; гл. 5, § 3; отд. III, гл. 1, § 2, 5, 7; гл. 2, § 1, 6.

- Склад гомофонно-гармонический — отд. III, гл. 1, § 6.
- Склад гомофонный — отд. III, гл. 1, § 2, 4, 6—7; гл. 2, § 6, 8.
- Склад моноподический — отд. III, гл. 1, § 2—3.
- Склад подголосочный — отд. III, гл. 1, § 4.
- Склад полифонический — отд. III, гл. 1, § 2, 4, 7; отд. III, гл. 2, § 8.
- Склад полифонно-гомофонный — отд. III, гл. 1, § 2, 6.
- Склад полифонно-подголосочный — отд. III, гл. 1, § 4.
- Склад смешанный (свободный) — отд. III, гл. 1, § 2, 7.
- Склады музыкальные — отд. III, гл. 1, § 2; гл. 2, § 9.
- Соединение элементарное — отд. II, гл. 5, § 2.
- Соединения аккордов свободные — отд. II, гл. 5, § 2.
- Созвучие — Введение; отд. I, гл. 1, § 1, 5—6; отд. II, гл. 2, § 3; отд. III, гл. 1, § 4.
- Сочетания неаккордовые — отд. I, гл. 1, § 1.
- Строй — отд. I, гл. 2, § 1.
- Строй натуральный — отд. I, гл. 2, § 1.
- Строй пифагорейский — отд. I, гл. 2, § 1.
- Строй темперированный — отд. I, гл. 2, § 1.
- Структура голосоведения — отд. II, гл. 5, § 3.
- Субдоминантность — отд. I гл. 4, § 4—6, 9.
- Субдоминантные вводные тоны — отд. I, гл. 4, § 8.
- Такт — отд. II, гл. 3, § 1—5.
- Такт легкий — отд. II, гл. 3, § 3, 5.
- Такт тяжелый — отд. II, гл. 3, § 3, 5.
- Терцовая координация ступеней лада — отд. I, гл. 1, § 6.
- Терцовые последования — отд. I, гл. 5, § 5.
- Терцовые схемы — отд. I, гл. 3, § 3.
- Терцовый ряд — отд. I, гл. 3, § 3.
- Типы фактурного изложения — отд. II, гл. 2, § 5.
- Тон занятый — отд. II, гл. 1, § 2.
- Тон неаккордовый — отд. II, гл. 2, § 6.
- Тон неопорный — отд. I, гл. 2, § 2.
- Тон опорный — отд. I, гл. 2, § 2, 4, 6—7; гл. 3, § 4; отд. II, гл. 1, § 1—3; отд. III, гл. 2, § 6—7.
- Тон (звук) производный — отд. I, гл. 1, § 6; гл. 2, § 7.
- Тональность — отд. I, гл. 2, § 1.
- Тоника гармоническая — отд. I, гл. 3, § 6.
- Тоника мелодизированная — отд. I, гл. 3, § 4.
- Тоника основная — отд. I, гл. 5, § 3.
- Тоника переменная — отд. I, гл. 5, § 3.
- Тоника скользкая — отд. II, гл. 2, § 6.
- Тоникальность — отд. I, гл. 4, § 1, 4—5, 7—9; гл. 5, § 2—4, 7; отд. II, гл. 2, § 2, 4, 6; гл. 4, § 3.
- Тоны соприкасающиеся — отд. II, гл. 1, § 2.
- Тоны частичные — отд. I, гл. 1, § 6.
- Трезвучие мажорное — отд. I, гл. 1, § 6.
- Трезвучие минорное — отд. I, гл. 1, § 6.
- Трезвучие четырехтоновое — отд. I, гл. 1, § 6.
- Трезвучия основные и побочные — отд. I, гл. 4, § 2.
- Трезвучия центральные, смешанные, крайние — отд. I, гл. 3, § 3.
- Тяготение — отд. I, гл. 2, § 4.
- Тяготение гармоническое — отд. I, гл. 2, § 6; гл. 3, § 1; гл. 4, § 5.
- Тяготение мелодическое — отд. I, гл. 2, § 4; гл. 4, § 5; отд. II, гл. 1, § 2.
- Удвоение тонов ненормативное — отд. II, гл. 1, § 2; гл. 2, § 5; гл. 5, § 5.
- Унтертоновая теория — отд. I, гл. 1, § 6; гл. 3, § 1.
- Фактура музыкальная — отд. III, гл. 1, § 1; гл. 2, § 1.
- Фактура свободная — отд. III, гл. 1, § 7.
- Фактурное преобразование гармонии — отд. III, гл. 2, § 1, 9.
- Фигурационные звуки — отд. III, гл. 2, § 6—7.
- Фигурация гармоническая — отд. II, гл. 1, § 2; гл. 6, § 1; отд. III, гл. 2, § 1—2, 4—5, 7, 9.
- Фигурация мелодическая — отд. II, гл. 1, § 2; гл. 4, § 5; гл. 5,

- § 2; гл. 6, § 1; отд. III, гл. 1, § 7; гл. 2, § 1, 6—9.
- Фигурация мелодическая орнаментальная — отд. III, гл. 2, § 8—9.
- Фигурация напевная — отд. III, гл. 2, § 8—9.
- Фигурация напевно-орнаментальная — отд. III, гл. 2, § 9.
- Фигурация пассажная — отд. III, гл. 2, § 8.
- Фигурация пассажная орнаментальная — отд. III, гл. 2, § 8.
- Фигурация ритмическая — отд. III, гл. 2, § 1, 5, 9.
- Фобурдон — Введение.
- Фонизм — отд. II, гл. 2, § 2.
- Функции аккордов — Введение; отд. I, гл. 1, § 5; гл. 2, § 6; гл. 3, § 1; отд. II, гл. 2, § 4—5.
- Функции основные — отд. I, гл. 3, § 1; гл. 5, § 5; отд. II, гл. 2, § 4.
- Функции переменные — Введение; отд. I, гл. 2, § 6; гл. 4, § 1, 4—5, 8—9; гл. 5, § 1—2, 4, 7; отд. II, гл. 1, § 2; гл. 2, § 4—5; гл. 4, § 5.
- Функции переменные мелодические — отд. I, гл. 4, § 8.
- Функциональная многозначность аккордов — отд. I, гл. 4, § 1; отд. II, гл. 2, § 4.
- Функциональная сопряженность — отд. II, гл. 1, § 2.
- Функциональная фаза — отд. II, гл. 3, § 5; гл. 4, § 5—6.
- Функциональное значение аккордов двойственное — отд. II, гл. 2, § 4.
- Функциональное значение тонов — отд. I, гл. 3, § 5.
- Функциональность гармонии — отд. II, гл. 2, § 6.
- Функциональные средства основные — Введение.
- Функция доминантная — отд. II, гл. 4, § 6.
- Функция субдоминантная — отд. II, гл. 4, § 6.
- Функция тоническая — отд. I, гл. 3, § 4; отд. II, гл. 4, § 6.
- Ход активный — отд. I, гл. 2, § 6.
- Ход вопросительный — отд. I, гл. 2, § 6; отд. II, гл. 1, § 2.
- Ход мелодический возвратный — отд. I, гл. 5, § 5.
- Ход утвердительный — отд. I, гл. 2, § 6; отд. II, гл. 1, § 2.
- Ходы (шаги) интонационные — отд. II, гл. 1, § 1; гл. 5, § 1, 5—7; гл. 6, § 3.
- Экспозиционное изложение — отд. II, гл. 4, § 3.
- Экспозиционное развитие — отд. II, гл. 1, § 3.

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Предисловие</i>	3
<i>Введение. Очерк исторического развития гармонии</i>	5

Отдел I

МУЗЫКАЛЬНАЯ СИСТЕМА

Глава 1

Основы музыкальной системы

§ 1. Понятие гармонии	21
§ 2. Понятие музыкальной системы	23
§ 3. Гармонические свойства интервалов	28
§ 4. Ладовые свойства интервалов	32
§ 5. Строение и ладовое значение аккордов	33
§ 6. Акустическая природа звучания	35

Глава 2

Ладогармоническая система

§ 1. Основные понятия	43
§ 2. Лады народной музыки	45
§ 3. Натуральные лады	48
§ 4. Мажорный лад	51
§ 5. Минорный лад	54
§ 6. Квинтовая связь Т и D	55
§ 7. Квинтовая связь Т и S	57

Глава 3

Основные функции аккордов

§ 1. Понятие основных функций	59
§ 2. Секундовый ряд трезвучий	60

§ 3.	Терцовый ряд трезвучий	61
§ 4.	Полная терцовая схема	64
§ 5.	Ладовые свойства тонов	66

Глава 4

Переменные функции аккордов

§ 1.	Понятие переменных функций	69
§ 2.	Квинтовый ряд трезвучий в мажоре	70
§ 3.	Квинтовый ряд трезвучий в миноре	71
§ 4.	Тоникальность трезвучий	72
§ 5.	Доминантность трезвучий	74
§ 6.	Субдоминантность трезвучий	76
§ 7.	Медиантность трезвучий	78
§ 8.	Мелодические переменные функции тонов лада	80
§ 9.	Общая система переменных функций соотношений трезвучий	81

Глава 5

Последования аккордов

§ 1.	Дифференциация последований аккордов	87
§ 2.	Гармонические натурально-ладовые обороты в мажоре	88
§ 3.	Гармонические натурально-ладовые обороты в миноре	93
§ 4.	Мелодические натурально-ладовые обороты	95
§ 5.	Последования аккордов в мажоре	99
§ 6.	Последования аккордов в миноре	104
§ 7.	Переменные функции аккордов и натурально-ладовые обороты в художественной практике	107

Отдел II

ГАРМОНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКЕ И УЧЕБНОЙ РАБОТЕ

Глава 1

Мелодическое движение в гармонии

§ 1.	Мелодия как основное средство выразительности	121
§ 2.	Мелодические свойства интервалов	124
§ 3.	Пластичность мелодического движения	132

Глава 2

Выразительное значение гармонии

§ 1.	Потенциальные выразительные свойства аккордов	136
§ 2.	Звуковая красочность аккордов	137
§ 3.	Ладовое восприятие аккордов	142
§ 4.	Функции аккордов в гармоническом движении	146

§ 5.	Звуковая красочность аккордов в гармоническом движении	148
§ 6.	Взаимосвязь мелодики, гармонии и ритма	154
§ 7.	Роль гармонии в формообразовании и характеристике музыкальных образов	158
§ 8.	Значение модуляций в формообразовании	163

Глава 3

Ритм и метр в гармоническом движении

§ 1.	Понятия ритма и метра	165
§ 2.	Метрическое объединение тактов	166
§ 3.	Парное, квадратное объединение тактов	167
§ 4.	Неквдратное объединение тактов	170
§ 5.	Неравномерность групп в объединении тактов	172
§ 6.	Смена ритмо-гармонического масштаба	174

Глава 4

Построение гармонических задач

§ 1.	Композиционные навыки в учебной работе	177
§ 2.	Форма и фактура гармонических задач	180
§ 3.	Предложение и период	182
§ 4.	Предложения и периоды в гармонических задачах. Связывание предложений	185
§ 5.	Ритмическое соотношение аккордов	189
§ 6.	Распределение аккордов в периоде	191
§ 7.	Тематические образования в мелодии	195

Глава 5

Голосоведение

§ 1.	Понятие голосоведения и роль его в аккордовом движении	197
§ 2.	Виды голосоведения и соединения аккордов	199
§ 3.	Структура голосоведения	202
§ 4.	Контуры гармонического движения и средние голоса	204
§ 5.	Нормы и особенности голосоведения	206
§ 6.	Особые интонационные ходы	209
§ 7.	Перечень	210

Глава 6

Параллелизм октав и квинт

§ 1.	Параллелизмы в творческой практике и в музыкальной теории	216
§ 2.	Параллельные октавы	218
§ 3.	Параллельные квинты	219
§ 4.	Скрытые параллелизмы	223
§ 5.	Параллелизмы в учебной работе	226

МУЗЫКАЛЬНАЯ ФАКТУРА

Глава 1

Основные типы музыкального изложения

§ 1. Понятие о музыкальной фактуре	230
§ 2. Музыкальные склады	231
§ 3. Монодический склад	231
§ 4. Полифонический склад	232
§ 5. Аккордовый склад	235
§ 6. Гомофонный склад	237
§ 7. Смешанные склады	239

Глава 2

Фактурное преобразование гармонии

§ 1. Простой аккордовый склад и виды фактурного преобразования гармонии	244
§ 2. Реальное и скрытое голосоведение	245
§ 3. Колористическое наложение	247
§ 4. Гармоническая фигурация	247
§ 5. Ритмическая фигурация	249
§ 6. Мелодическая фигурация	250
§ 7. Приемы мелодической фигурации	257
§ 8. Основные типы мелодической фигурации	259
§ 9. Сочетание и смешение приемов музыкального изложения	261
Указатель терминов	266

Тюлин Юрий Николаевич, Привано Николай Георгиевич

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ГАРМОНИИ

Редактор *Н. Беспалова*

Художник *П. Кузанын*

Худ. редактор *З. Тишина*

Технический редактор *М. Ильина*

Корректор *М. Кроть и Г. Гитер*

Подп. к печ. 7/VIII—65 г.	А 00745	Форм. бум. 60×90 ¹ / ₁₆	Печ. л. 17,25
Уч.-изд. л. 16,49	Тираж 8000 экз.	Изд. № 1279	Т. п. 65 г. № 1131
	Зак. 122	Цена 92 к.	

Издательство «Музыка», Москва, набережная Мориса Тореза, 30
 Московская типография № 6 Главполиграфпрома
 Государственного комитета Совета Министров СССР по печати
 Москва, Ж-88, 1-й Южно-портовый пр., 17.

Замеченные опечатки

Стр.	Строка	Напечатано	Следует читать
38	24--25	уравновышенное тональность лада? самодетельные	уравновешенное тоникальность лада. самостоятельные
74	9 снизу		
97	7 снизу		
181	4		

Зак. 6803/122.

WILKINSON'S
AMERICAN
HISTORICAL
AND
GEOGRAPHICAL
DICTIONARY
OF THE
UNITED STATES
OF AMERICA
AND
THE
ADJACENT
ISLANDS
AND
COUNTRIES
IN THE
WESTERN
HEMISPHERE
BY
SAMUEL
WILKINSON
OF THE
ARMY
AND
OF THE
LEGATION
AT
PARIS
NEW-YORK
AND
LONDON
1829

92 коп.