

МИНИСТЕРСТВО ПО ДЕЛАМ КУЛЬТУРЫ И СПОРТА
РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН
ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ УЗБЕКИСТАНА
КАФЕДРА ТЕОРИИ МУЗЫКИ

И.С.МАЛЬМБЕРГ

ЛЕКЦИИ ПО КУРСУ

ГАРМОНИИ

Для композиторского отделения

Ташкент
2008

Рецензент

Аннотация

Составлена на основе пособий и программ по данному предмету.

1 лекция. Содержание курса

Общее понятие о происхождении гармонии и её историческое развитие. Зависимость гармонии от мелодии как основного выразительного средства музыки. Связь гармонии со всеми компонентами музыки. Функциональность как главная основа формообразования. Значение гармонического колорита в разных стилях в разных произведениях.

Проблема лада и пути исторического развития ладов в народной и профессионально-композиторской музыке.

Понятие о ладо-гармонической системе как объединении тонов звукоряда и всех аккордов данной тональности.

Теория основных и переменных функций аккордов. Понятие о параллельно-переменном ладе.

Понятие гармонии выходит далеко за пределы музыки и имеет широкое, можно сказать, общекультурное значение. Для объяснения сущности самого предмета гармонии необходимо поэтому, помимо определения музыкальных его значений, соприкосновение и с другими — внемusыкальными.

В музыке понятие «гармония» применяется в нескольких различных значениях. Главнейшие из них приведены ниже.

Гармония — приятная для слуха слаженность звуков в музыкальном произведении; то же, что «благозвучие» (музыкально-эстетическое понятие).

Гармония — объединение звуков в созвучия и связанное их последование (композиционно-техническое понятие; гармония как художественное средство музыки; понятие соответствует немецкому Harmonik).

Гармония — научная и учебно-практическая дисциплина, охватывающая одну из важнейших сторон техники композиции, изучающая созвучия и системы связей между ними.

Помимо названных, наиболее важных, термин «гармония» употребляется также и в других значениях:

Как характеристика той стороны музыкального стиля (по отношению к определенной художественной эпохе, художественному направлению, композитору, даже отдельному сочинению), которая касается своеобразия аккордики, звуковысотной системы, тональных функций и т. д. Говорят, например, о гармонии барокко, гармонии венских классиков, гармонии позднего Скрябина; о гармонии в первой кантате Веберна.

В том же смысле, что «аккорд»; говорят, например, о гармонии в широком расположении (имея в виду аккорды в широком расположении).

Иногда понятие гармонии относят лишь к мажорно-минорной системе.

Сущность многих понятий, исторически развивавшихся на протяжении столетий, раскрывается в происхождении самих обозначающих их слов. Так обстоит дело и со словом «гармония».

Слово «гармония» восходит к древнему индоевропейскому корню «ар» (*ag* или *har*), указывающему на «соединение» или «связь» чего-либо с чем-либо. Отсюда греческое слово («гармония»), от которого непосредственно происходит и наша «гармония». Греческий глагол «хармодзо» или «хармотто» (αρμωττω) среди многих значений включает следующие: пригонять, скреплять; прилаживать; слагать, сочинять; настраивать, вносить стройность; обручать, брать в жены; плотно облегать, быть в пору; подходить, годиться.

Значения слова «гармония», приведенные в Древнегреческо-русском словаре: связь, скрепление; скрепа; соглашение, договор; установление, порядок; душевный склад; лад (музыкальный); слаженность, соразмерность; стройность, гармония.

Первоначально слово «гармония» применялось в общезыковом бытовом значении (без специального научного, философского, эстетического смысла). Так было еще в IX-VIII вв. до н. э., в эпоху Гомера. В «Илиаде» «гармония» — это период мирной жизни, согласие, соглашение; в «Одиссее» встречается «гармония» в смысле «скрепа», «гвоздь». Философское и эстетическое значение слово «гармония» приобрело в учении пифагорейцев (VI-IV вв. до н. э.). Другие греческие мыслители — и во времена пифагорейцев, и в последующие века — закрепили и углубили комплекс смыслов термина «гармония» (Гераклит, Эмпедокл, Платон и другие).

2 лекция. Структура классико-романтической тональной системы

Тональная система Нового времени (XVII-XIX веков), сменяющихся модальную гармонию Средневековья и Возрождения.

Консонирующее трезвучие как центр системы (ее ЦЭ - Центральный элемент, тоника); отсюда двуладовость тональной системы - мажор и минор. Три главных элемента системы (ГЭ) - S, T и D.

Основная мелодическая модель лада. Основная аккордовая модель.

Одно из центральных понятий гармонии — тональность — употребляется не однозначно. А в XX в. эволюция явления тональности (и,

соответственно, понятия) привела к большой усложненности теоретического объяснения того, в чем сущность и формы тональности. Проблема нуждается в самом тщательном рассмотрении.

Различные современные определения тональности охватывают существенно разные стороны относящихся к тональности явлений, не исключая, а дополняя друг друга и обнаруживая тем самым сложность ситуации.

Согласно мысли Б. Л. Яворского, получившей широкое распространение в русском теоретическом музыкознании, тональность есть «высотное положение лада» (формулировка И. В. Способина). То, что обычно называется тональностью — C-dur, d-moll (либо до мажор, ре минор), — есть ладотональность, то есть единство лада (мажор, минор) и собственно тональности (C, d и т. п.) как высоты, на которой реализуется данный лад.

Тональностью называется также иерархически централизованная система функционально дифференцированных высотных связей. При этом под тональностью подразумевается ладотональность, причем часто локализация такой системы на определенной высоте не предусматривается, и таким образом понятие тональности здесь оказывается близким общему понятию лада, с которым совпадает; особенно часто это встречается в зарубежной но-теоретической литературе.

Особенно важно, что в более узком, *специфическом* значении понятие тональности трактуется как система функционально дифференцированных высотных связей, иерархически централизованных на основе *консонирующего трезвучия и классических гармонических функций* — T, D и S (вариант: также на основе и другого аккорда, с сильно выраженным основным тоном). Таким образом, тональность в данном смысле — это система мажора и минора XVII-XIX вв., так называемая «гармоническая тональность», предполагающая активные динамичные смены аккордов-ступеней («микроладов») и модуляцию в качестве высшей формы движения. Специальное понятие тональности как бы объединяет в себе первое и второе: высотное положение рельефно и эффективно тогда, когда в системе сильно выражены факторы, определяющие главенство основного тона; а особо сильный эффект звучания основного тоники) достигается тогда, когда он ощущается даже в случае его реального отсутствия.

3 лекция. Модуляция

Модуляция - переход в другую тональность. Связь между категориями модуляции и формообразования. Модуляция внутри темы - малая. Модуляция межтемная - большая. Модуляция, схватывающая всё произведение - генеральная.

Простейший тип генеральной модуляции - в баховском хорале.

Как известно, модуляция есть «смена тональности», «переход из одной тональности в другую». Но что считать «сменой», «покиданием тональности, «переходом» в другую? Среди высказывавшихся на этот счет точек зрения встречаются самые крайние противоположности. Так, немецкие ученые начала XIX века подчас отождествляли тональность; с диатоникой и поэтому усматривали «переход» в другую тональность даже в одном аккорде с участием «чуждого гамме» (leiterfremde) звука; например, в обычном «фригийском обороте» I—III—IV—V немецкий теоретик Г. Вебер услышал бы «смену тональности» во 2-м аккорде, где (это — тоника параллельного лада), оставив все прочие в основной. Наоборот, Х. Шенкер, теоретик первой трети XX века, в некоторых слоях своих многослойных анализов даже целое сонатное аллегро (вроде I части моцартовской симфонии g-moll) трактует как однотональный и, более того, как сложно построенную фигурацию тонического трезвучия. При отклонении местная тоника полностью сохраняет свою функцию по отношению к главной тонике — это факт слухового восприятия», например, в прелюдии A-dur Шопена. Есть ли здесь «переход»? Е слышна основная функция в рамках тональности, то, очевидно, нет. (Не случайно закрепились точки зрения, согласно которой отклонения внутри устойчивой части формы, периода, считаются разновидностью однотонального, а не модуляционного изложения; Риман нотирует побочные доминанты знаками в скобках, а разрешения как стые функции в данной тональности.)

Что считать модуляцией, а что — однотональным изложением, это вопрос, который не может быть решен, исходя из анализа одних только гармонических средств, вне учета тех весьма различных общему музыкальным процессам, ради которых такие средства применяются. Конкретно: не может быть решен вне связи с тематизмом и формообразованием.

Задание.

Анализ (А) - И.С.Бах. Хоралы.

Игра (И) - Модуляционные периоды в форме барокко.

4 лекция. Музыкальная фактура. Голосоведение.

Понятие музыкальной фактуры и музыкальных складов. Виды складов. Виды фактурного усложнения гармонии.

Голосоведение - мелодическое движение в голосах. Виды движения голосов - прямое, противоположное и косвенное. Фактурные функции голосов — главный (мелодия), бас, средние гармонические голоса, выдержанный звук; контрапункт, дублировки. Два аспекта голосоведения -горизонтальный, вертикальный. Стилистическая обусловленность норм голосоведения.

Голосоведение есть мелодическое движение в голосах (многоголосной ткани). Каждый гармонический оборот может рассматриваться не только как последование нескольких аккордов, но и как одновременное звучание

нескольких мелодий. Отсюда та сторона аккорда, которая в главе 4 была определена как линейность тонов. Голосоведение и есть воплощение этой стороны аккорда. Если аккорд воплощает вертикальное действие гармонии, то голосоведение (мелодии поющих голосов и их совместное ведение) — действие гармонии по горизонтали.

Голосоведение имеет две стороны (которые точнее следовало бы трактовать как *два измерения* музыкальной ткани):

- 1) линии движения каждого отдельного голоса (горизонталь);
- 2) координация линий движущихся голосов (вертикаль).

(По Ю. Н. Тюлину, голосоведение есть «процесс мелодического связывания тонов, а также соотношение нескольких голосов в их одновременном звучании»; см.: Краткий теоретический курс гармонии. С. 30.)

В совокупности этих двух сторон голосоведения раскрывается его сущность. Движение голосовых линий есть *проявление* мелодического начала, а координация мелодических голосов по своей природе есть не что иное, как *контрапункт*.

Фактура есть звуковая ткань произведения, взятая в аспекте ее строения и взаимодействия составляющих ее голосов (это понятие включает также всю тембровую сторону музыки). Фактура относится к важнейшим средствам музыкальной выразительности. Развитость фактуры придает музыке художественное богатство чувственной полнокровности выражения.

Склад есть принцип или конкретный способ сложения звуковой ткани; «склад» — понятие, чрезвычайно близкое «фактуре».

В классико-романтической гармонии наиболее важный компонент фактуры — голосоведение. «Искусство голосоведения», по мнению П. И. Чайковского, составляет «всю сущность гармонической техники» (Руководство к практическому изучению гармонии. С. 155). Художественное значение развитого голосоведения состоит в совокупном действии в нем мелодики и контрапункта.

По отношению к некоторым фактурным явлениям иногда неверно применяется слово «гармония». Так, в паре «мелодия и гармония» фигурируют понятия из разных логических рядов (фактурного и звуко-системного); подразумеваются же обычно при этом одно-порядковые (фактурные) термины «мелодия» и «сопровождение» (см. выше, в гл. 1. С. 8-9).

Термин *письмо* означает примерно то же, что «фактура», но, пожалуй, включает некоторый оттенок действия, композиционно-технической процедуры и этим ближе к понятию «техника» (то есть умение оперировать художественными средствами музыки).

Все многообразие линейных движений голосов относительно друг друга сводимо к трем основным типам двухголосия, возникающим при комбинации движений вверх либо вниз и пребывания на одном месте:

1) прямое движение (оба голоса идут в одном направлении). Частный случай прямого движения — параллельное движение (когда голоса идут не только в одном направлении, но также и на одинаковый интервал);

2) противоположное движение (один голос вверх, другой — вниз);

3) косвенное движение (когда один голос остается на месте, а другой движется).

В многоголосии к названным основным типам прибавляются еще и смешанные: прямое (непараллельное) + параллельное, параллельное и противоположное, косвенное и противоположное и т. д. Если при смене гармоний имеется косвенное движение, соединение — гармоническое, если косвенного движения нет, то мелодическое. В многоголосии, особенно XX в., названные три типа движений голосов дублируются движениями звуковых масс (контрапункт пластов) — прямым, противоположным и косвенным (также и внутрисластовым).

Богатство движений голосов при гармонической связи возникающих созвучий, со своей стороны, придает гармонии свободу движения мысли и особого рода гибкость и тонкость общего звучания.

«Истинная красота гармонии состоит не в том, чтобы аккорды располагались так или иначе, а в том, чтобы голоса, не стесняясь ни тем ни другим способом, вызывали бы свойствами своими то или другое расположение аккорда».

Но для гармонического движения важны не только эти пространственно-регистровые явления, все же несколько внешние по отношению к качественной стороне гармонии.

Задание.

1. Сравнительный анализ двух стилистически контрастных типов голосоведения, например, Бетховен, 8 соната, 2-часть, главная партия, и из сборника А.В.Рудневой «Русские народные песни».

2. Подготовить модуляционную прелюдию (в 4-х голосном складе).

3. Спосибин. Лекции по курсу гармонии. М., 1969.

4. Холопов. Задания по гармонии. - М., 1983.

5 лекция. Модальность (I). Натуральные лады

Два типа ладовых систем - тональные лады и модальные. Модальность - принцип гармонии, в которой за основу берется определённый ладовый звукоряд. Взаимодействие с тональностью (где в основе - принцип тяготения к основному тону, независимо от состава звукоряда).

С точки зрения модальности - две группы ладов: диатонические и близкие к ним (условно-диатонические) и хроматические. Первая группа - натуральные, вторая - искусственные (среди них симметричные лады).

Характеристический тон лада - модальный тон (например, фригийская секунда).

Два типа аккордового письма в модальной гармонии:

- а) мелодия на фоне тянущегося аккорда;
- б) мелодия на фоне сменяющихся аккордов.

Модальное одноголосие, особенно в монодической фактуре (то есть не в рамках многоголосной обработки), обладает характерными ладовыми свойствами, сильно отличающими модальность от привычного нам тонального и многоголосно-аккордового изложения в ладах полифонической и гомофонной музыки. Сравним их.

В тональных ладах (в мажоре и миноре) основой лада являются:

- * устой-тоника (трезвучие);
- * сильное и непрерывное тональное тяготение к тонике;
- * сила основных тонов микроцентров (аккордо-степеней) тональности, подчиненных тонике; смены этих степеней-функций;
- * тональные формулы-модели универсального значения: D-T, S-T, S-D-T и т. д.

В модальных одноголосных ладах действительны другие *критерии*, иные факторы ладовой структуры:

- * *звукоряд* (состав звуков) в его конкретном объеме и порядке реальной высоты (то есть без перенесения в другие октавы); выдерживание звукоряда;

- * *устой-тон* (отдельный звук, а не аккорд);

- * *местоположение* устоя в реальном звукоряде (внизу, в середине, изредка вверху);

- * способ *расположения* тонов ряда — выше устоя (супертоны) и ниже устоя (субтоны); регистр как фактор ледообразования;

- * возможные *побочные опоры лада* (местные звуки-устои) в различном интервальном соотношении с главным звуком-устоем; особенно важна ладообразующая роль *реперкусс* (ведущей из побочных опор лада) — реперкуссия как взаимодействие реперкусс с основным тоном лада составляет характерный облик лада;

- * влияние *членения текста* на образование ладовых заключений (каденций) и тем самым — на ледообразование;

- * ладовые формулы — характерные для данного лада мелодические обороты; типа *мелодии-модели* (близость понятий «лад» и «определенная мелодия»).

Возможно также и наличие ладовых (модальных) *тяготений* и соответственно разрешений (как в малом, так и в крупном плане).

Гармония звуков в модальном одноголосии и сводится в совокупности этих (и подобных) звукоотношений к разворачиванию системы их во времени. В отличие от многоголосных тональных ладов, где главный устой, как правило, дается в начале (причем тонический аккорд обрисовывает квинтовый остов лада в одновременном звучании 1 и 5), в модальном одноголосии подобные отношения раскрываются лишь в последовательности (по горизонтали); происходит ретроспективное синтезирование ладовой структуры в процессе восприятия. Отсюда особая важность для монодической модальности фактора постепенности раскрытия ладовых связей, значение

цельности восприятия мелодии, важность функции *конечного тона* для верного восприятия ладовых отношений начального и срединного участков ладомелодического развертывания.

Задание.

1. Барток. «Обертон».
2. Сочинить эскизы на гармонию в ладах: дорийский, подгалянском, переменном.
3. Играть в различных ладах.
4. Баранова Т. Понятие модальность в современном теоретическом музыкознании. - М., 1980.
5. Гуляницкая. Введение в современную гармонию. - М., 1984.
6. Способин. Лекции по курсу гармонии.

6 лекция. Расширение тональности. Побочные доминанты субдоминанты смешанные мажоро-минорные системы

Не диатонические явления в рамках тональности в XVII-XVIII в. (*pasus duriusculus*).

Три пути расширения границ тональности: 1) разрастание субсистем, 2) смешение ладов, 3) альтерация.

Влияние мажоро-минора и побочные функции на формообразования.

Один из важнейших путей расширения тональности – разветвление сети гармонических связей, продление функциональных контактов за пределы первого «пояса неустойчивости» (то есть за пределы D и S, непосредственно соотносящихся с тоникой). Возможно образование, так сказать, «второго пояса» функциональных отношений, где аккорды обращены своими тяготениями не сразу в тонику, а сначала в окружающие тонику гармонии D или S. Такие функции уже не будут основными, а будут «второстепенными», находящимися во второй степени связи с тоникой. Фактически являются ими местные доминанты (или субдоминанты) к нетоническим гармониям в секвенциях, и несомненно аккорды DD, и «эмансипировавшееся» от производящей его минорной субдоминанты фригийское (неаполитанское) трезвучие. Но в силу ряда условий все они очень близко стоят к основным функциям и в большинстве своем (за исключением DD) не должны фигурировать как ярко выраженные *типы* побочных функций.

Не следует отождествлять побочные функции с функциональными спутниками. Различие между ними состоит в том, что функциональные спутники суть видоизменения основной коренной гармонии, представляющей данную функцию, а побочные функции – это в чистом или измененном виде другие гармонии, противопоставленные данной.

Задание.

1. Рахманинов. «Юмореска».
2. Эскиз на мелодическую фигурацию гармоний мажоро-минорной системы.
3. Способин. Лекции по курсу гармонии.
4. Цуккерман. Музыкально-теоретические очерки и этюды, вып.2.

7 лекция. Функциональная инверсия

Функциональная инверсия — обращение функциональных тяготений (направленность их от устоя и неустоя, от тоники к нетонике, от диссонанса к диссонансу, от аккордового звука к хроматическому и т.д.). Распространения - в подзнеромантической гармонии, результат интереса к яркости и красочности хроматических гармоний.

Образец техники функциональной инверсии - вступления к вагнеровскому «Тристану».

Техника функциональной инверсии.

Особенность функциональной инверсии в том, что своим истоком она имеет психологическое смещение интереса с центра на периферию, но не означает введение каких-то новых гармонических элементов (как при альтерации, побочных доминантах, диссонирующих побочных тонах, мажоро-миноре, линейных гармониях и т. д.). Поэтому функциональная инверсия может быть трактована, по аналогии с функциональной переменностью, как создание дополнительной системы значений практически при тех же гармонических элементах (аккордах, неаккордовых звуках, побочных тонах; разумеется, если в системе есть альтерации, мажоро-минорные смещения, побочные доминанты и т. п., то функциональная инверсия может распространяться и на них). Значение же функциональной инверсии, как уже было показано, в том, что с помощью гармонического движения, направленного обратно нормативному, возможно создание эффектов, равнозначных введению гармонических систем, основанных на диссонансе, на каких-то гармониях из ладов помимо классических мажора и минора. Возможно, пусть мимолетное, вкушение сладости запретного пока плода без обременения себя, однако, неизбежной ответственностью (то есть не переходя в какую-то иную гармоническую систему). В своих крайних выражениях это похоже на свободный полет романтической мечты, когда чувства «пробуждают духов, дремлющих в потайных уголках нашей души (В. Г. Ваккенродер) и реализуют мечту с помощью какого-нибудь вовремя подвернувшегося под руку «волшебного напитка».

Другая особенность функциональной инверсии — возможность ее проявления в любых «дозах», начиная от нуля. Возможно отвлечение от центральной функциональности и отдельного аккорда, получающего нормативное разрешение. Поэтому о функциональной инверсии следует говорить, как правило, лишь тогда, когда уже к обычным тяготениям дело свести нельзя.

Конечно, и у венских классиков было сколько угодно подобных явлений, однако в качестве средств контраста. Например, в трио Менуэта из 1-й симфонии Бетховена вся середина непрерывно стоит на доминанте. Тем более это касается сонатной разработки. Часто и в побочной теме делается упор не на тонику побочной тональности, а на ее доминанту (в противовес главной с упором на тонику главной тональности). Да и внутри самого устойчивого классического периода фразы нередко завершаются неустойчивой, диссонантной гармонией.

О функциональной инверсии может идти речь только, если направленность к неустою составляет основу мысли или если такая направленность последовательно выдерживается, подменяя собой нормативную.

Задание.

1. Шопен. Прелюдия F-dur.
Лист. Песня «Безмолвен будь»
2. По заданной начальной фразе сочинить пьесу с приложением техники функциональной инверсии.
3. Играть прелюдию с применением функциональной инверсии в зоне кульминации.

8 лекция. Модальность (2). Симметричные лады (1)

Симметричные лады - системы со звукорядом на основе равнодольного деления октавы. Четыре основных типа ладов: целотонный, уменьшенный, увеличенный, тритоновый.

Одиннадцать симметричных ладов. Их структура строгое и свободное применение техники симметричных ладов.

Ряд особого рода ладов — симметричные лады — базируется на «абсолютной хроматике» энгармонически закругленной равномерной темперации. Симметричными называются лады, звукоряд которых основан на равнодольном делении октавы. Термин «симметричные лады» исходит в конечном счете от одной из мыслей О. Мессиана в его книге «Техника моего музыкального языка»: «Расположенные на ступенях нашей темперированной хроматической системы из двенадцати звуков, эти лады образуют несколько симметричных групп, причем последняя нота предшествующей группы является начальной для последующей». («Симметрия» — не значит «зеркальная», то есть обратная, симметрия; Мессиян подразумевает под симметрией периодическую повторяемость звуковой микроструктуры.)

Н. А. Римский-Корсаков для выражения характера движения по равновеликим терциям (следовательно, и по другим равным интервалам) применил термин «*круговые*» модулирующие секвенции, «круги» равновеликих (или малых, или больших) терций.

Первое теоретическое объяснение симметричных ладов принадлежит Б. Л. Яворскому. Его заслуга также доказательство того, что эти симметричные системы считаются *ладами*.

Модальный характер симметричных ладов заключается в соблюдении специфического строения звукоряда, независимо от того, является ли строгость выдерживания симметричного звукоряда результатом (в отдельных случаях даже побочным результатом) применения других техник (например, транспонирующих секвенций) или же лежит в исходном композиционно-техническом замысле. Доказательство этого положения

состоит в том, что слуховое *ощущение* ладовости симметричных звукорядов может возникать и координировать соответствующим образом секвенции или аккордовые фигурации без того, чтобы *осознаваться* как специальный эффект. Совпадение путей мелодического и аккордового движения с очертаниями симметричных ладов закономерно, ибо равнодольное деление октавы, несмотря на свой «искусственный» характер, тем не менее коренится в эстетическом явлении музыкальной симметрии и возникает таким образом на *объективной* основе. Движение в замкнутом круге одного и того же звукорядного комплекса с выявлением опорных и не опорных элементов системы создает эффект устойчивого пребывания в одном модусе, который достигает тем самым статуса *лада*.

Центральным элементом (ЦЭ) такого лада оказывается, однако, ^не мажорное или минорное трезвучие, не квинта или кварта, а созвучие (или комплекс звуков в определенном соотношении), получающееся в результате деления 12 полутонов октавы на равные части (и с идентичным заполнением каждой ячейки): $\frac{12}{6}$, $\frac{12}{4}$, $\frac{12}{3}$.

Соответственно основному структурному принципу симметричные ^{ла}ды получают 4 типа (наименования их зависят от ЦЭ, подобно тому как лад с мажорным трезвучием в качестве ЦЭ называется мажорным, а с ЦЭ, представленным минорным трезвучием, – минорным).

Задание.

1. Сочинить прелюдию в симметричных ладах на заданную тему в 2-х частной форме с переходом.
2. Когоутек техника композиции в мзыке XX века.

9 лекция. Гармония как фактор формообразования. Модуляция (2)

Музыкальная форма как гармоническая конструкция. Связь тематизма и гармонии. Классические музыкальные формы, с точки зрения соотношения, однотональности и модуляционности. Закон гармонического превращения как фактор гармонических структур. Гармоническое выполнение кульминаций. Особенно в Коде (и в репризе).

Классические три основных элемента музыки — гармония, контрапункт и форма — в их слиянии в недифференцируемое и самотождественное единство дают драгоценное эстетическое качество музыкальности, вне которой каждый из них утрачивает и свой смысл, и свою функцию, и свою цель. Три элемента музыки музыкально могут жить только вместе. Разлученные друг с другом, они все трое разом засыхают и умирают. Форма превращается в схему, контрапункт — в линейаризм, гармония — в низшую математику правил школьных задач. Соответственно, существуют три предмета — три науки: гармония, контрапункт, музыкальная форма (со времен Бетховена и романтиков к этим трем центральным все более присоединяется и четвертый — темброструктура).

Дисциплиной, в которой триединство гармонии, контрапункта и формы живет своей нормальной, естественной жизнью, является целостная теория музыкальной композиции. Изучение входящих в нее отделов — гармонии, контрапункта и формы — как самостоятельных дисциплин возможно при условии подразумеваемого и реально всегда представляемого участия двух других. Изучение гармонии — с учетом и контрапункта (контурное двухголосие крайних голосов, контрасты линий многоголосной ткани, тематизация голосов, фактурная реализация гармонии и др.), и музыкальной формы (роль гармонии в образовании целостной композиции). Ни правильное понимание гармонии, ни анализ, ни — в особенности — практическая работа в области гармонии невозможны вне постоянного внимания к процессу формообразования.

Для классических музыкальных форм исключительно важно значение тем а т из м а — наличие одной или двух, трех тем, то или иное соотношение между ними, тот или иной принцип их взаимодействия. Обобщающей категорией, генерирующей музыкальную форму, является | музыкальная мысль¹. Как музыкально-эстетическое понятие, «музыкальная мысль» не тождественна «музыкальной теме» (тем более — тематическому материалу). Мысль выражается в единстве ритмо-тематического материала, гармонии (прежде всего тональности), определенного характера движения (и, соответственно, рисунка фактуры), особенностей структуры. Поэтому может быть, например, контраст двух т.е. мыслей при том же тематическом материале (см.: Гайдн, 103-я симфония, I часть; новая тема — в заключительной партии, а не в побочной).

Тематическая структура классических музыкальных форм есть также определяющий признак, согласно которому они разделяются на группы, существенно различающиеся между собой по типу формообразующего значения гармонии. Это прежде всего разделение форм на однотемные малые и многотемные крупные. К малым (также именуемым «песенными») формам относятся простая двухчастная и простая трехчастная; в ту же группу входит и период, если он служит формой полного изложения темы (как, например, в I части арии Снегурочки из пролога «Снегурочки» Римского-Корсакова или в I части пьесы «Балет невылупившихся птенцов» из «Картинок с выставки» Мусоргского). С точки зрения формообразующей роли гармонии, малыми формами являются также такие, которые по принципу своей структуры представляют собой повторение простой формы, — вокальная куплетная форма. К крупным относятся сложная трехчастная форма с эпизодом и трехчастная с переходами (иначе называемая «форма адажио»), рондо (включая и рондо-сонату; было бы логично относить сюда и встречающуюся в финалах циклов так называемую «сонатную форму с эпизодом вместо разработки»), сонатная форма. Как многотемная (двухтемная) к ним же относится и сложная трехчастная форма с трио, однако трактовка этой формы может быть двойственной: форму составную с трио возможно трактовать не только как одну двухтемную, но также и как две однотемных, чередующихся друг с другом.

Главным фактором формообразования в классических м а л ы х (песенных) формах является метр. Его законы для музыки Нового времени столь же универсальны, как и значение метра, стоп, стихов для поэзии. Именно доминирование метра как формующего начала и объединяет песню-стихи и песню-музыку, музыкальную форму. Песня изначально — синкретическое единство стиха и пения. Поэтому и естественно наименование малых форм как песенных (их можно было бы называть также и «стиховыми»). Метр скрепляет начальные мотивы и группы. Регулярные заключения разной степени силы (и каденции) в песенной форме выполняют «слаживающую» роль, сходную с системой рифм в стихах. Метрическая экстраполяция (ожидание определенного продолжения на основе данного начала) помогает установить остро воспринимаемую связь между частями построения и позволяет повторениям мотивов в другой, функционально контрастной гармонии быть действенным средством гармонического развития. Как правило, такая «песня» однотональна, имеет единый тональный центр.

Главные факторы образования крупных форм — прежде всего тематизм и модуляция. Влияние метра как формообразующего начала сказывается здесь лишь в образовании самих тем. Крупное же целое складывается из изложения контрастных тем и переходов от одной темы к другой. Смена тональностей — скачком или постепенным переходом (то есть модуляция) — обеспечивает музыкальной мысли возможность развиваться, л позволяет вообще построить крупное музыкальное целое.

Задание.

1. Бетховен, 3 фортепианный концерт, 2 часть, Шостакович, 6 симфония, 1-я часть.

2. Сочинить первую половину прелюдии форме трехчастной ориентируясь на один из следующих стилей: Бетховена, Вагнера, Рахманинова.

3. В венско-классическом стиле играть прелюдии в простой трехчастной форме (8-тактовая середина).

4. Холопов Ю. Задания по гармонии.

Способин С. Лекции по курсу гармонии.

Холопов Ю. Понятие модуляции в связи с проблемой соотношения модуляции и формообразования у Бетховена. - В книге Бетховен 1 том, М., 1971.

10 лекция. Расширение тональности (2). Хроматическая система.

Хроматическая система - ладовая система, предполагающая возможность в пределах данной тональности любого аккорда на каждой ступени хроматической гаммы.

Выразительные свойства - повышенная яркость и усиленная функциональная динамика. Типы гармонических оборотов. Мелодическая фигурация. Проблемы стиля.

Принцип нарастания хроматики как формообразующее средство.

Задание.

1. Прокофьев, 9 соната для фортепиано. 1 часть, главная тема; Мимолетность № 5 и № 10.
2. Написать эскизы на хроматическую систему.
4. В стиле позднеромантической гармонии с применением средств хроматической тональности играть пьесу в простой 3-х частной форме.

11 лекция. Аккордика. Сложные тоники

Аккорд - всякое самостоятельное созвучие (не только терцовой структуры). Виды аккордов: моноаккорды, полиаккорды. Кроме них - полифонические созвучия и соноры. Возможность диссонирующему аккорду быть тоникой, ЦЭ лада. Сложная тоника - тонический аккорд, включающий диссонансы.

Виды сложных тоник: 1) производные от консонирующих созвучий, 2) мягко диссонирующие с тритоном и их производные, 3) нетерцовые.

Сложная тоника - основа диссонантной тональности. Связь сложной тоники со своим окружением. Сложная тоника в качестве целевой - гармонии каданса. Значение закономерностей сложной тоники для других спорных гармоний внутри построения.

Задание.

1. Дебюсси. Прелюдия «Ворота Альгамбры».
- Стравинский «Весна священная», «Тайны игры девушек».
2. Играть (с листа) мелодию с диссонантными дублировками.

12 лекция. Джазовая гармония.

Общие основы гармонии XX века в жанрах легкой музыки, массовой развлекательной музыки. Нотация джазовой гармонии. Принцип джазовой гармонии - опора на интонационный «блюзовый комплекс», на «блюзовый лад», гармонию особого рода мажоро-минора, диссонантную вертикаль и т.д., принцип импровизационности. Первичная сила - метрически пульс. Особенности лада. Две коренные формы. Джазовая аккордика. Техника мелодической фигурации. Техника блок аккордов. Особенности модуляционных переходов.

Задание.

1. Гершвин. «Порги и Бесс», 1 действие, 1 сцена. Блюз и Колыбельная Клары (к 5-22).

2. Гармонизовать две песенные мелодии для голоса и фортепиано.

3. Играть джазовую пьесу в форме: тема и вариация-дубль.

4. Гармонизовать мелодию блокааккордами.

5. Брилль М. Основы джазовой импровизации. М., 1982.

13 лекция. Диссонантная тональность. Техника цетра (1). Скрябинский лад.

Диссонантная тональность - система с диссонантным устоем.

Функциональные отношения при технике цетра - способы достижения различных форм связи между созвучиями и другими звуковыми элементами.

Многообразие диссонирующих созвучий, пригодных для того, чтобы становиться ЦЭ диссонантной тональности. Множественность и индивидуализированность систем, возникающих согласно этому принципу.

Один из ранних типов диссонантной тональности, основанной технике цетра - поздний Скрябин. В качестве тоники - индивидуально избираемый для каждой пьесы цетральный аккорд.

Гармоническая система позднего Скрябина и формообразование. Проблема модуляции.

Задание.

1. Скрябин, этюды ор. 65 № 1-3.

2. Сочинить по начальной фразе «Этюд в квартрах».

3. Играть гармонические последования в «Скрябинском ладу».

3. Дернова. Гармония Скрябина.

14 лекция. Градация аккордового и тонального напряжения (сонантика, тоникальность)

Проблема консонанса и диссонанса в XX в. Обособление сонантности (фактура уровня напряжения) в качестве специального отдела композиционной техники. («Сонантность - обобщение кон- и диссонантности»)

Градация сонантности от нулевого уровня (унисон и октава), через кватры, квинты, консонирующие трезвучия с обращениями, увеличенное трезвучие, консонирующие трезвучия с секстой и т.д.

Градация тоникальности. Три основных типа. Средства достижения различных видов тоникальности.

Использование колебаний тоникальности для структурных градаций в композиции - новый тип модуляции в гармонии XX века: тональная ясность - атональность - тональная ясность.

Задание.

1. Прокофьев. 8 соната, 1 часть, связующая партия.
2. Играть прелюдию в сложной 3-х частной форме в стиле романтической гармонии (по образцу: Чайковский «Времена года», «Январь», «Июнь», «Ноябрь»).
4. Холопов Ю. Задания по гармонии.

15 лекция. Принципы анализа гармонии XX века.

Специфические группы проблем гармонического анализа:

1) установление гармонической системы (собственно гармонический анализ), 2) гармоническое выполнение формы (роль гармонии в музыкальном целом), 3) творческое воспроизведение.

Общая схема метода гармонического анализа: а) предварительное определение формы, б) нахождение подлежащего анализу материала, в) исследовании свойств материала, г) исследование функциональных связей между гармоническими элементами, д) установление системы гармонии.

2. Гармоническое выполнение формы: а) род и тип формы (исследовать формы во всех мельчайших деталях), б) логические основы формы и требования к гармонии данного стиля, в) эстетическая оценка качества гармонии.

Задание.

1. Тараканов М. Новая тональность в музыке XX века. В книге Проблемы музыкальной науки. Выпуск 1, М., 1972.

Тюлин Ю. Современная гармония и ее историческое происхождение. В книге Теоретические проблемы музыки XX века. Выпуск 1, М., 1967.

16 лекция. Техника центра (2). Развивающая вариация. Константы.

Связь между свойствами ЦЭ и типами связи между элементами гармонической системы.

Тенденция к разнообразию при повторении. Распространение на гармонические единицы (аккорды, звуковые группы) принципов развития, которые прежде были характерны для мотивов (простое повторение, обращение, варьирование, дробление и т.д.).

Основные понятия, связанные с техникой развивающей вариации: созвучие - инвариант, варианты - преобразования, произведения и контрастные созвучия.

Задание.

1. Стравинский. Балет Орфей, сцена Вакханоги (с. 125-143).
2. По этому образцу сочинить пьесы на исходном аккорде. Предусмотреть тембровую структуру, плотность ткани, регистровки, ритма.

3. В технике Дебюсси, Берга играть прелюдии в малых формах по заданному плану.

17 лекция. Модальность (3). Диссонантная диатоника

Диссонанс - центр и модальные техники. Один из видов модальной техники - диссонантная диатоника. Другие виды модальности на диссонантной основе - обиходные лады, гемиолики (с ув. 2), переменнo-составные и переменнo-опорные системы.

Стилевая окраска. Требование к гармонии - выдерживание избранного стиля (созвучий, голосоведения, сонантности и т.д.).

Задание.

1. Свиридов Г. Отчалившая Русь. №11.
2. Прелюдия. Стилиевые ориентиры - Прокофьев, Хачатерян, Дебюсси.

18 лекция. Полигармония: полиаккордика, полиладовость

Полигармония - составные гармонические явления, подразделяющиеся на два или несколько простых. Полиаккорд - объединения более простых по структуре частей-субаккордов.

Полиладовость - одновременное сочетание разных ладов (при одной тонике), например, фригийского и лидийского. Полиладовость - одно из проявлений мелодической двенадцати звучности. Сущность - не в суммировании звукорядов, а в создании нового качества лада из взаимодействия разнoсоставных ладовых звукорядов.

Задание.

1. Стравинский. «Свадебка», с. 65-87.
2. Сочинить патораль для ансамбля духовых в куплетно-вариационной форме.

19 лекция. Линеарная гармония. Полифоническая гармония. Полигармонический контрапункт.

Линеарная гармония - последование созвучий, образующихся под влиянием форм мелодической фигурации, распространение функций неаккордовых диссонансов на целые аккордовые комплексы.

Распространение аккордовой формы на одноголосное, мелодическое последование.

Выбор аккордов - по принципу техники центра. Возможность сонорной окраски линеарных аккордов.

Полифоническая гармония - звуковысотная структура в полифонической ткани.

Полигармонический контрапункт - контрапункт пластов как самостоятельные цельностей, а не линий.

Задание.

1. Шостакович. Седьмая симфония, 1 часть, ц 35-37.
Стравинский. «Пляски щеголих».
2. Сочинить полигармонический трех пластовый эскиз (Стравинский, вступление к «Весне священной») - по этому образцу сочинить многопластовое полиостинато из ритмически, темброво и гармонически контрастных групп на основе объединяющего полиаккорда.

20 лекция. Модальность (4). Симметричные лады (2) на диссонантной основе. Полимодальность

Специфика применения симметричных ладов (Мессиян, Стравинский).

Техника симметричных ладов на диссонантной тональности. - сочетание общих принципов модальности и диссонантной тональности. Технические приемы гармонические ресурсы данного лада.

Наиболее сложный вид модальной техники - полимодальность (объединение двух или более равносоставных симметричных звукорядов).

Полигармоническая ткань как наиболее эффективная фактурная форма изложения полимодальности.

Полимодальные каноны у О.Мессияна.

21 лекция. Сонорная гармония. Кластеры. Гармония и тембр

Сонорика («музыка звучностей») - гармония, оперирующая созвучиями тембро-красочного характера. «Чистая» сонорика (музыка из звуков неопределенной высоты). Предформы сонорики. Необходимость специальной мотивировки сонорной гармонии (программой, образным замыслом).

Выделение двух типов сонорики - линий и гармонией тембров. Организация линий - на основе определенного вида звукоряда и характера движения. Принцип ткани - наличие длинных линий общего нарастания или спада.

Сонорика гармонии тембровых созвучий. Зависимость звучности от интервального состава, расположение, регистра, инструментовки, динамики.

Задание.

1. Шнитке, 2 скрипичная соната, Cadenza.
Губайдулина «De profundis» для баяна соло.

2. В технике, родственной анализируемому материалу, сочинить эскиз для малого оркестра.

22 лекция. Двенадцатитоновая гармония. Аккорды, ряды, поля, тропы, серии.

Признак 12-тоновой гармонии - применение отдельного тона как строительного материала системы. Различие между понятиями 12-ступенность и 12-тоновость.

Виды 12-тоновых структур:

1. 12-звуковые аккорды - вертикальная реализация.
2. 12-звуковые ряды - горизонтальная реализация.
3. 12-звуковые поля - релаизация в смешанном («диагональном») измерении.
4. 12-звуковые серии- релаизация в смешанном («диагональном») измерении.
1. 12-аккорд (полиаккорд) - созвучие 'из всех 12 высот. Другое название - «додекаккорд». Индивидуальность аккорда - от выбора интервалики и расположения субаккордов.
2. 12-тоновый ряд - последование из всех 12 высот (без повторений) - используется как мелодическое построение, не выводится вся ткань сочинения (в отличие от серии).
3. 12-тоновое поле - совокупность 12 высот.
4. 12-тоновые тропы (техника И.Хауэра) - комплексы из 12 звуков Как 2-х «шестёрок», где вторая шестерка компллементарна по отношению к первой.
5. 12-тоновая серия — совокупность 12 высот в инвариантном порядке. Серийно-двенадцатитоновая техника - додекафония.

Задание.

1. Веберн. Симфония ор. 21, 1 часть.
2. Сочинить 3-х голосную фугу для фортепиано на 12-тоновую тему, с применением ракохода и инверсии.

23 лекция. Разноцентричные и ацентричные структуры

Различие между разноцентричностью (тональной переменностью) и ацентричностью («атональностью»). Связь между понятиями «высотный центр», «системность отношений», «логическая связность». Исторические прецеденты разноцентричности (Бах «Crucifixus» из мессы «h-moll» и т.д.).

Мотивировки разноцентричности и ацентричности:

1. Составной характер единого центра (на основе симметричного лада).
2. Внутреннее движение содержания (начало - «про одно», конец - «про другое»).

Задание.

1. Вторая баллада Шопена.
Веберн. Ор. 7, № 3. Веберн.
Ор. 27, 2 часть.

24 лекция. Микрохроматика. Алеаторика. Мобильные структуры.

Микрохроматика (микроинтервалика) - звуковая система из интервалов меньше полутона. Наименования микроинтервалов: $\frac{1}{3}$ - третитон, V_4 - четверитон, $\frac{1}{5}$ - пятинатон, V_6 - шестнатон, $\frac{1}{8}$ - восьминатон, V_{12} - двенадцатинатон. Способы музыкальной нотации. Способы слухового освоения четвертитонов. Мелодико-мелизматическая микроинтервала.

Алеаторика (от лат. «alea» — жеребий) — техника музыкальной композиции с незакреплённым текстом. Мобильность как характерное свойство такой структуры. 4 основных типа соотношения стабильности и мобильности текста.

Гармония в вариантной алеаторической композиции. Проблема гармонии и некоторые гармонические приемы.

Задание.

Шнитке, Второй скрипичный концерт.

Сочинить пьесу «Moto perpetio» для мобильного (вариантного) камерного состава.

Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. - М., 1986.

Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. - М., 1976. Холопов Ю. Задания по гармонии. - М., 1983.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.
2. Бобровский В.П. Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки. М, 1981.
3. Гуляницкая Н.С. Введение в современную гармонию. М., 1984.
4. Гуляницкая Н.С. Современная гармония. Лекции. М., 1977.

5. Денисов В. Додекафония и проблемы современной композиторской техники. В книге «Музыка и современность», М., 1960.
6. Задерацкий В.В. Полифоническое мышление И.Стравинского. М., 1980.
7. Закржевская С.А. Теоретические основы гармонии натуральных ладов. Гармония в творчестве композиторов Узбекистана. (Рукопись), 1979.
8. Закржевская С.А. Гармония в творчестве композиторов Узбекистана, Таджикистана и Туркменистана. (Рукопись), 1979.
9. Закржевская С.А. Теоретические основы натуральных ладов. Гармония в творчестве композиторов Узбекистана. (Рукопись), 1979.
10. Закржевская С.А. Освоение многолесья восточными культурами (на примере гармонии в творчестве композиторов Узбекистана, Таджикистана и Туркмении). Автореф. докторской дисс. М., 1989.
11. Кон Ю.Г. Некоторые вопросы ладового строения узбекской народной песни и её гармонизация. Т-т. 1979.
12. Кон Ю.Г. Вопросы анализа современной музыки. Статьи и исследования. Л., 1982.
13. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М., 1982.
14. Тюлин Ю.Н. Натуральные и альтерационные лады. М., 1971.
15. Тюлин Ю.Н. Современная гармония и её историческое происхождение. В книге «Теоретические проблемы музыки XX века». Вып.1 М., 1967.
16. Холопов Ю.Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления. В книге «Проблемы традиций и новаторства в современной музыке». М., 1985.
17. Холопов Ю.Н. Задания по гармонии. М., 1985.
18. Холопов Ю.Н. Модальная гармония. В книге «Музыкальное искусство». Т-т., 1982.
19. Холопов Ю.Н. Об эволюции европейской тональной системы. В книге «Проблемы лада». М., 1972.
20. Рети Р. Тональность в современной музыке. М., 1968.