|  |
| --- |
| **ГАРМОНИЯ  РОМАНТИЧЕСКОЙ   МУЗЫКИ**  Как известно, композиторы-романтики стремились, прежде всего, изобразить личные переживания и глубинные смятения своей души. Новые черты романтического стиля в творчестве композиторов ХIХ века связанны с воплощением более тонких оттенков индивидуальной человеческой психологии. Гармония романтизма характеризуется стремлением к наибольшей детализации каждого отдельного гармонического последования, тонального соотношения, отдельных созвучий.  Необычайно расширенный круг аккордов становится нормой стиля: здесь трезвучия и септаккорды побочных ступеней, большие септаккорды I и IV ступеней; многочисленные альтерированные аккорды, нередко соединяемые с диссонирующими аккордами или с побочными доминантами. Альтерированные аккорды вводятся не только в кадансах, но и вне каданса, хроматизируя гармоническую ткань. В основе гармонии часто оказывается мажоро-минорный лад, то есть мажор, обогащенный аккордами одноименного минора. Минор в свою очередь обогащен одноименным мажором.  Однако после такого обобщённого вступления рассмотрим гармонию русского и европейского романтизма поэтапно.  **Гармония русского романтизма начала XIX века**.  В творчестве русских композиторов XVIII и начала XIX веков (предшественников Глинки) основой гармонии явилась классическая функциональная гармония, близкая венской школе. Намечаются и некоторые особенности, связывающие стиль гармонии с бытовой музыкой, с крестьянской песней, и особенно городским романсом. Это подчеркнутая кадансовость в романсных сочинениях – автентичная с характерными мелодическими оборотами. В темах крестьянского характера иногда встречается натуральный минор, а также плагальные кадансы и отклонение в *S*. Для фактуры характерен гитарный или арфообразный аккомпанемент. Модуляции и отклонения – в I степень родства, элементы подголосочности, простота гармонии и фактуры.  В творчестве М. И. Глинки функциональная гармония значительно обогащается:  а) введением средств романтической гармонии,  б) специфическими натурально-ладовыми оборотами, вызванными русским фольклорным элементом,  в) восточным ориентальным стилем, вызывающим лады с увеличенной секундой и хроматизмы,  г) необычными колористическими последовательностями и элементами искусственных ладов в фантастических сценах (целотонная гамма).  Мелодическому рисунку музыки М. Глинки присуща особая ясность и строгость, а прозрачной фактуре – лаконизм венских классиков. Басовый голос вводится как краска, средние голоса певучи. Стиль композитора отмечен певучей полифоничностью средних голосов и баса на подголосочной или контрапунктической основе. Тонка и прозрачна фактура (трёхголосие без баса или певучий бас). Преобладает средний регистр, крайние регистры используются редко, экономно.  Оркестровая фактура Глинки всегда полифонична. Педаль обычно реальная, часто мелодическая. Органные пункты и ритмические педали имитируют народные инструменты – русские, восточные, испанские. Функциональная сторона гармонии обогащается прежде всего утверждением мажоро-минора как ладовой основы многих произведений, включением аккордов одноименного минора в мажор, а мажорных в минор.  Русско-восточный ориентальный колорит сочетает гармонический мажор и минор, мелодический мажор с низкой II ступенью последования септаккордов, в том числе уменьшенного, диатоническое и объединение параллельных строев употребляется с хроматическими подголосками. Особенно часто используется гармоническая *S* мажора, иногда в связи с восточным или испанским колоритом. Обороты гармонического мажора и мажоро-минора (а иногда и мелодического мажора с низкой II ступенью) обычно чередуются с введением тех же ступеней натурального лада. Это вызывает несмежный хроматизм, мягкие переченья внутри тональности.  Излюбленная последовательность – I – мягкий гармонический II2 – V65, или отклонение в VI ступень. Встречаются гибкие мелодико-гармонические модуляции или модулирующие секвенции, цепочка септаккордов или хроматические последования. Часто образуется цепь отклонений по тональностям I степени родства. Прямолинейно автентические кадансы вуалируются. D7 редко берется в основном виде перед тоникой. Он падает на слабую долю такта или же разрешается в прерванный каданс или в унисон.  В эпизодах, характеризующих крестьянский колорит, встречаются параллельные терции и децимы, имитирующие хоровые подголоски. Возникают переменные функции, подчеркивающие натурально ладовые обороты. Вводятся последовательности натурального минора, реже дорийского, миксолидийского, фригийского ладов. Многим темам Глинки присуща переменно ладовая гармония, часто с гибкими мелодико-гармоническими модуляциями и хроматизмами в средних голосах. В этом плане характерно выделяются последования II – VI в мажоре или плагальный оборот I – II6 – I. Это смягчает прямолинейность функциональных связей, высвечивает побочные ступени как равноправные функции, даже как тоникальные аккорды, побочные тоники переменного лада.  В сочинениях романсного, городского жанров большое значение имеет формула бытового романса с автентическими кадансами, с подчеркнуто напряженной функциональностью и мелодическим ходом V – VII – (внизу) I,  присущим эмоционально-открытым мелодиям ранних песенных композиторов. Фактура в романсах и танцах городского характера часто выдержана в традициях гитарного, арфообразного аккомпанемента. Часты в сочинениях Глинки ритмы вальса, болеро, мазурки, иногда пейзажная звукопись, плясовые ритмы и притоптывания (в «Камаринской», лезгинке).  В фантастических сценах изобразительные элементы насыщаются необычными тональными сдвигами, неопределенными гармоническими последованиями, увеличенными трезвучиями, целотонной гаммой, несмежным хроматизмом тональных сдвигов, необычными унисонными музыкальными фразами в особых ладах. Впервые в истории музыки появляется целотонная гамма, формирующая атональный звукоряд из шести тонов.  Гармония М. Глинки определяет две последующие линии развития русского гармонического мышления: 1) линия древнерусских и остросовременных ладов, автономных гармонических характеристик, 2) линия напряженных гармонических и полифонических тяготений. Первая линия подхвачена петербургской школой, вторая – московской.  **Гармония русского романтизма середины XIX века**. |
|  |

|  |
| --- |
| В музыке представителей Могучей кучки (группа композиторов середины XIX века, сплочённая общими творческими идеями) развиваются те же черты, что и у М. Глинки, та же связь с крестьянским и особенно городским бытовым фольклором, использование всех средств мажоро-минора, смелые тональные сопоставления. Речевая мелодика и симфонизация оборотов городской бытовой музыки предвосхищают творческие достижения зрелого романтизма. В некоторых романсах возникает другая тенденция – индивидуализация отдельных гармонических последований и созвучий, которые являются самостоятельными средствами характеристики данного персонажа, ситуации, конкретного отрывка текста, даже отдельных слов, мимолетных ассоциаций.  Гармония становится малозависящей от общефункционального тяготения. Первостепенное значение приобретают колористические свойства каждого созвучия, взятого в определённом регистре и тембре, в единственно возможном расположении с особыми удвоениями, с подчеркиванием отдельных (часто диссонирующих) интервалов.  В творчестве композиторов Могучей кучки особенно ярко проявились национальные черты гармонического стиля русской музыки. Особенно существенны две тенденции в области гармонии. Первая тенденция – усиление национального своеобразия гармонии. Это достигается привлечением натуральных ладов народной музыки, широким использованием переменных функций, плагальных оборотов, необычных перечений с несмежными хроматизмами (как в народной  крестьянской песне), подголосочной и унисонно-аккордовой фактурой (хоровой, оркестровой, фортепианной). Вторая тенденция – усиление роли гармонии в создании конкретных музыкальных характеристик, в том числе отрицательных или фантастических, а также выхваченных из живого народного быта. Это вызывает выделение отдельных гармонических оборотов или созвучий, иногда лейтаккордов портретного или изобразительного характера.  В аккордах выделяются те или иные интервалы, чаще диссонирующие необычные сочетания тембров, особые акустические и фонические эффекты, пропущенные или необычно удвоенные тона. Иногда терцовая структура аккорда преобразуется в квартовую, секундовую, тритоновую. Возникают аккорды и последовательности, функционально неопределенные в тональном отношении, а также аккорды нетерцового строения. Соответственно и тональный план часто имеет не функциональное, а колористическое или интонационное значение, подчеркивая мелодические тона.  Общая функциональная направленность тонального плана и гармонии сохраняется и обогащается. Обогащается и мажоро-минорная система, включающая новые квартовые и секундовые созвучия и сдвиги в далекие тональности. С национальными чертами стиля связано использование натуральных ладов, терцово-переменного лада. Натуральный минор часто выдержан в целом номере. Фригийские, дорийские обороты более краткие. Это относится и к лидийскому, и к миксолидийскому ладам. Обороты различных натуральных ладов сменяют друг друга внутри темы, что создает сложные натурально-ладовые объединения. Часто эти объединения сочетаются с хроматизмом, вызывая колоритные последования низкой и высокой ступени, разделенных промежуточной тоникой.  Лад обогащается натурально-ладовыми попевками и аккордами, фрагментами старинных ладов и модальных кадансов, отклонениями и сдвигами в далёкие строи, отрезками особых искусственных звукорядов, атональными последовательностями диссонансных созвучий, нетерцовой аккордикой и интерваликой. Особенно часты несмежные последования натурального и гармонического мажора, натуральной и низкой VI ступени. Вопреки функциональной логике после альтерированной *S* берется натуральная *S*, создавая ощущение ладового обогащения, а не предкадансовой альтерации.  Типичны продолжительные органные пункты, тонические или нейтральные. Отсюда и полифункциональные созвучия, наложение чуждого баса на аккорд. Переменные функции побочных ступеней во многих темах подчёркнуты, что вызывает диатонические отклонения или объединения мажорных тональностей – параллельные, секундовые (VII низкая – III низкая в миноре, причём каждый аккорд – временная тоника, или I – IV дорийская – VII низкая в миноре).  Широко используется подголосочная полифония, сопоставление монодического запева и аккордно-хоровой фактуры. Фактура чаще гомофонная или гомофонно-подголосная в сольной вокальной музыке (с фортепиано); аккордовая или подголосочная в хоровой музыке; полифонно-гомофонная в инструментальной. Полифоническая ткань образует выразительные вертикальные созвучия. Встречаются контрапунктические соединения тем и хроматические подголоски, вызывающие красивые гармонические исследования, особенно в произведениях с восточным колоритом.  Фактуре присуща особая тонкость голосоведения. Мелодическая фигурация всегда опирается на свободные тоны в других голосах. Полифонизированность, фоническая ясность голосоведения, не лишенная хроматизмов в средних голосах, роднит с европейскими пианистами. В некоторых сочинениях появляется особая изысканность гармонии, обилие отклонений в далекие строи хроматических последований, нонаккордов. В фантастических эпизодах вводятся увеличенные трезвучия. Оркестровка акварельная, преобладают чистые тембры. Звучание камерное с экономным использованием высотных ударных и челесты.  Особое значение приобретают созвучия, в которых функциональная сторона на втором плане, а красочно-характеристическая на первом. В аккордах подчеркиваются диссонирующие интервалы, связанные с мелодическими интервалами темы (секундовыми, квартовыми, квинтовыми, реже тритоновыми). В гармониях часто выделяются секундовые созвучия, квартовые, кварто-квинтовые, тритон. Кварто-квинтовые органные пункты имитируют звучание народного инструмента. При этом в мелодии часты трихорды (попевка из трёх звуков), сочетающие секунды и кварты, секунды и квинты. Так появляются кварто-квинтовые созвучия взамен терцовым трезвучиям. Наряду с этим в торжественных сценах массовых обрядов, царского величия возникают тоникальные последования чистых мажорных трезвучий или трезвучий тритоновых, далеких тональностей.  Минорное трезвучие с задержанной VI в мелодии или басу вводится как аккорд горя, беды. Большие септаккорды характеризуют смятение, страх, боль; мажорный квартсекстаккорд – величие царя; терцовые последования минорных созвучий – это тема судьбы. В фантастических сценах часто вводятся искусственные лады – гамма тон-полутон. В музыке формируется пентатонический лейтаккорд на черных клавишах: три кварты и терция в середине (*as, des, ges, b, es*), нисходящие хроматизмы баса и средних голосов.  Свободно используются восточные лады с увеличенной секундой. В соответствии с характером и содержанием музыки, встречаются экзотические ладовые и ритмические эффекты. Имитация звучания архаичных восточных инструментов – квинтовые, квартовые созвучия, остинатные, педали. Ориентальный восточный колорит приобретают лирические темы романтического склада, где выделены обороты гармонического и мелодического мажора, ладов с увеличенной секундой, сложные хроматические отклонения. Создается томный, повышенно-экспрессивный колорит, в сугубо восточной стилистике. Отсюда и орнаментальный склад мелодии с опеванием квинты, остинатные повторы кратких попевок, близкие армянской, грузинской музыке. Подобные обороты часто связаны с диатоническими восточными ладами.  Особенно часто подчеркивается терцовая мелодическая ячейка. Встречаются дорийские, пентатонические обороты, а также длительные органные пункты. Дробность, повторность кратких мелодических фраз присуща фольклору многих народов Востока. У композиторов Могучей кучки элементы восточной музыки подчиняются стилистике русского крестьянского фольклора, что дает оригинальный сплав. Нередко гармонии присуща суровая диатоничность, преобладает гомофонность фактуры. Иногда два-три аккорда повторяются на протяжении нескольких тактов. Встречается также арпеджированный аккорд, имитирующий гусли.  Тональные планы оригинальны: резкие тритоновые и секундовые сдвиги. Последование неустойчивых аккордов далеких строев вносит атональный колорит в сценах фантастических или тревожных (например, септаккорд и секундаккорд в сопоставлении). В последовании аккордов часто ведущим принципом является не связь, а контраст, разъединение.  Впервые появляется раскрепощенное голосоведение, идущее не от полифонии, а как результат чисто колористической последовательности созвучий. С другой стороны, обычно разнообразие и логическая ясность гармонического языка сочетается с четкой дифференциацией различных гармонических средств и ладов в связи с кругом образов. В народных сценах опер используются диатонические и переменные лады, плагальные обороты,  квинтовые, квартовые созвучия, гусельные аккорды, гудошные органные пункты. В фантастических сценах – искусственные лады (увеличенный и уменьшенный), хроматические последования, альтерированные аккорды, сложные модулирующие секвенции, функционально логичные. В лирических сказочных и драматических сценах встречаются мелодико-гармонические модуляции в далёкие тональности и энгармонические проходящие модуляции, изысканные по звучности и певучие по голосоведению («поющая гармония»). Широко разработана декоративная изобразительность оркестровой фактуры Римского-Корсакова. Все его гармонические находки, последования, сдвиги и сопоставления строго выдержаны и развиты.  На основе функциональной гармонии в творчестве композиторов Могучей кучки вводятся элементы сложных ладов. Сближаются аккорды далеких тональностей. Вуалируется или сдвигается тоническая опора.  Иногда формируется двойственность тоники и функций аккордов; централизуются и выделяются отдельные (часто диссонирующие) аккорды, наделенные образной самостоятельностью, устойчивостью в условиях искусственных и древних ладов. В исследованиях аккордов подчеркивается вводнотоновость тяготений или поющие тона.  Именно в русской музыке впервые явственно формируется сложноладовая мелодика и гармония, расширенная тональность, присущая многим ведущим композиторам и творческим направлениям XX века.  **Гармония русского романтизма конца XIX века**.  Зрелый и поздний романтизм в России представлен, прежде всего, творчеством С. Танеева, П. Чайковского и С. Рахманинова. Однако гармонический аспект данного периода будет рассмотрен на примере более широкого круга композиторов. Гармонический язык поздних русских романтиков способствует напряженному тематическому развитию в расширенных мелодических построениях, а также драматизации лирической мелодики. Натурально-ладовые и плагальные обороты, переменные лады и функции встречаются в сочинениях народно-песенного склада. Автентичность (обороты с доминатной) и обостренная функциональность связаны с драматизацией мелодики городского романсного и танцевального характера в большинстве произведений.  Обостренная функциональность служит средством непрерывного драматического развития. Часто встречаются разнообразные цепи септаккордов мелодического и гармонического минора, с отклонениями или постепенными модуляциями, секвенциями, септаккордами различных ступеней и их обращений. Эти септаккорды усложнены неаккордовыми звуками. Доминантовые органные пункты часто нагнетают напряжение. Типичны задержания на неустойчивых гармониях, а также вспомогательные звуки на сильных долях. Неприготовленные задержания с разрешением и проходящие на сильных долях создают характерные интонации вздоха.  Сочетание мелодических голосов образуют функционально чёткие последования с использованием различных септаккордов, отклонений, неаккордовых звуков. Роль диссонирующих сочетаний велика и драматична. Но их возникновение и развитие имеет как полифоническую, так и функциональную логику. Отсюда, в противоположность «кучкистам», особенная связь, непрерывность всей гармонической ткани, соответствующая непрерывности мелодического развития. Частый приём – противоположное движение крайних голосов, что соответствует волнообразному развитию мелодии с постепенным завоеванием диапазона.  Фактура преимущественно трёхпланова: основная мелодия, контрапункт к ней (побочная линия) и гомофонный или полифонизиро-ванный аккомпанемент. Это подчеркивается оркестровкой, для которой характерны противопоставления крупных тембровых планов при дифференциации чистых тембров, без смешения их. Отсюда и принцип драматургического сбережения тембров, постепенность динамических нарастаний и тембрового развития. Драматургически яркое вступление новых солирующих тембров и оркестровых групп соответствует новому разделу формы.  Излюбленный каданс поздних романтиков – альтерированная S – Т; в миноре – в скорбных эпизодах, в мажоре – в ликующих. Таковы и плагальные кадансы с обращениями II7 перед тоникой. Секвенции – средство напряженного драматического развития или экспрессивной лирики. Они обычно неточные, интенсивно развиваются и трансформируют аккордику и мелодику предыдущего мотива при сохранении общей мелодической, ритмической и гармонической направленности. Типично сочетание тональных и модулирующих секвенций, а также свободно модулирующих по различным (тонам) степеням родства и далёким строям, на различные интервалы.  Свободно обновляется и аккордика каждого звена секвенции. Вводятся новые мелодические обороты, звенья расширяются и сжимаются. В тональных планах – особая драматургическая направленность. Например, тональный план экспозиции и репризы в симфонии может соответствовать ступеням уменьшенного септаккорда (*f – as – H – d – f*). В разработке модуляции по кварто-квинтовому кругу противостоят терцовым соотношениям экспозиции и репризы.  Широко используются развитый мажоро-минор с отклонениями в низкие ступени, мелодический мажор. Аккорды низких ступеней, особенно VI, применяются в романтическом плане. Они звучат и в прерванных, и в плагальных оборотах. Энгармонические и мелодико-гармонические модуляции включаются в общее функциональное развитие, возникая часто на полифонической основе. Гармоническая ткань усложняется имитациями. Энгармонические модуляции драматургически подчеркнуты. Внезапные вторжения диссонирующих аккордов и последовательностей создают эффект наваждения, ужаса.  Также композиторы опираются на городские романтические интонации современной эпохи, развивая их в драматическом плане. Полифонизация гармонического развития усилена. В связи с концертной импровиза-ционностью, в музыке примечательно обилие различных фигурации в мелодике и фактуре, в том числе хроматически смешанных, усложняющих гармонию. Обилие тонкой пассажно-фортепианной напевной фигурации во всех голосах, свойственное фортепианной фактуре, проникает в партитуры. Встречаются и мощные полифонические противопоставления контрастных тематических линий и пластов. Широко развёрнуты обороты гармонического и мелодического мажора и мажоро-минора, иногда с доминантовой окраской, а также мажор с низкими ступенями.  Так, тема (главная или побочная партия) концерта или симфонии может быть написана в мелодическом мажоре с низкой II ступенью. Характерен особый минорный IV7 с увеличенной секундой и уменьшенной квартой, преобразующий строго терцовую структуру в энгармоническую.  В других случаях для фактуры характерна пышность, монументальность, мощь звучания, многоплановость линий, колористические наслоения, многоэтажные удвоения аккордов. Лейттембровая основа – колокольность звучания многозвучных аккордов. Гармонические фигурации часто захватывают весь диапазон фортепиано или оркестра. Оркестровке присуща щедрость, изобилие красок. Хроматизация гармонии происходит за счёт многочисленных мелодико-гармонических и других модуляций, хроматических неаккордовых звуков. Сопряжение септаккордов различных тональностей в отклонениях часто минует тонические аккорды, концентрирует диссонирующие неустойчивые созвучия.  В гармонии немало суровых натурально-ладовых оборотов, диатонических ладов, особых ладогармонических ладообразований, пентатонических, уменьшенных и целотонных звукорядов, восточных ладов с увеличенной секундой или низкими ступенями в мажоре, терпких  хроматизмов, перечений, терцовых сдвигов-перемещений, переменно-ладовых попевок и многих других примет творческих связей с гармоническими богатствами композиторов Могучей кучки.  В творчестве С. И. Танеева гармония усложняется интенсивной полифонической фактурой, многочисленными имитациями, канонами, контрапунктами (в том числе сложными). Типично полифоническое введение жестких неаккордовых звуков с переченьем. Иногда аккордика трезвучий уступает место чисто полифоническому складу, насыщенному жёсткими секундовыми, септовыми, тритоновыми гармоническими интервалами и интонациями. Дифференциация мелодии и контрапункта достигает ещё большей напряженности. Сама гармония – более вязкая фактурно, насыщена неаккордовыми звуками и комплексами голосов.  И всё-таки, при всей развития гармонии в творчестве русских романтиков, при начальных попытках расшатывания тональности и сменой функционального развития колористическим, гармонический язык русских композиторов был проще, чем у европейских современников. Исключением становятся лишь некоторые композиторы, и то на некоторых этапах своего творчества.  Например, в творчестве А. Скрябина (композитора символиста и мистика, известного своими фобиями и страхом смерти) традиционно-функциональная гармония достигает предельной напряженности функциональных тяготений и хроматической насыщенности голосоведения. Особенно им излюблена альтерированная D, с повышенной и пониженной квинтой одновременно. Иногда она разрешается в свою тонику, иногда соединяется с *D* (альтерированной) новой далекой тональности, часто – тритоново-удаленной. Многочисленны альтерированные *S*.  В гармонии несомненна связь с шопеновской традицией (тонкие, изысканные мелодические фигурации и хроматизированные последования гармоний), с гармонией поздних европейских романтиков (резкие тональные сдвиги, диссонантность многозвучия и особые лады). Порывистая устремлённость мелодического рисунка подчеркивается полиритмией: триоли – квартоли. Полиритмические слои фактуры предельно насыщены в поздних сочинениях, приближаясь к микрополифонии композиторов конца XX века. Импульсивны пунктирные ритмы баса, верхнего голоса, ораторские квартовые возгласы в басу.  Характерна обострённая модуляционность внутри периодов. Сложные модуляции встречаются у позднего Скрябина именно в периоде. Вместе с тем, при усложнении содержания форма часто соответствует классическим формам. Хроматическая фигурация в средних голосах и в мелодии усиливает эмоциональную приподнятость, экспрессивность высказывания. Фактура многослойна, охватывает много регистров. В эпизодах экстатически подъёмного характера особенно часты альтерированные *D*, а также соединения альтерированных аккордов далёких тональностей. Здесь же обострённо звучат нонаккорд, септаккорд с секстой, квартовые созвучия с замененными или внедренными тонами, пунктирные импульсивные ритмы.  Секвенции – неточные и по тональному соотношению, и по мелодии. Полифоническая сопряженность голосоведения, обострённая автентичность расширенного мажоро-минора, активность противоположного движения мелодии и баса, фактурная трехслойность (мелодия – аккомпанемент – контрапункт) по существу связаны с симфонизмом европейского типа.  В творчестве позднего Скрябина резко меняется ладовая основа. Далёкие строи взаимодействуют через доминантовые созвучия, без тоники. Тональный центр становится неопределенным или непрерывно ускользающим, подчас возникает лишь в конце. Сложно-ладовая основа этих сочинений опирается на внутреннюю связь интервалов – тритона, терций, кварты. Тритоновое объединение ладото-нальностей становится нормой. Терцовая структура преобразуется в сложную – квартовую, полиинтервальную. Нонаккорды с пониженной квинтой, внедряющимися и замененными тонами выступают как самостоятельные созвучия, как эквивалент тоники.  Атональная свобода сочетается с детальной проработкой интервальной структуры созвучий и тематических попевок по вертикали и горизонтали. Преобладают многозвучные неустойчивые аккорды. Их напряжённость подчеркивается паузирующей ритмикой декламационного характера. Звучание оркестра многослойное, многокрасочное. Оно обогащено хроматическими, ритмическими, гармоническими фигурациями. Фактура полифонична, многолинейна. Мелодика изобилует хроматизмами. Энгармонические модуляции и мелодико-гармонические отклонения и модуляции в далекие строи становятся нормативными во многих эпизодах симфонических и фортепианных пьес. В поздних сочинениях отдельные диссонирующие интервалы определяют и строение аккордов, и мелодику, и тональный или тоновый план разделов формы. Динамическая напряженность развития целого отличает гармонию данного композитора.  **Гармония в творчестве европейских композиторов середины XIX - начала XX века**.  В творчестве композиторов конца XIX - начала XX века развиваются традиции романтической музыки, это поздне романтический стиль.  В оперной музыке XIX века гармония является важным средством характеристики. Народно-песенной, «чистой» ладово-диатонической гармонии контрастно противопоставлены фантастические драматические сцены, отмеченные хроматизмом и нестабильным звучанием. В оперном творчестве средства романтической гармонии используются наиболее широко. Намечаются черты вагнеровского хроматического стиля, яркая изобразительность фактурных фигураций, гармоний, тембров. А в фольклорно-песенных эпизодах преобладает прямолинейная автентичность с частым применением доминантсептаккорда в основной позиции, что присуще немецкой бытовой музыке.  Фактура – гомофонна, типичны жанровые ритмические фигурации сопровождения в ариях, дуэтах. В ансамблях вокальная полифония сочетается с гомофонно-гармонической фактурой аккомпанемента. Мажоро-минор с альтерированными аккордами, энгармоническими и мелодико-гармоническими модуляциями дифференцирован как ладогармонические краски, воплощающие конкретные ситуации.  Характерен гармонический мажор, реже мелодический. Неаполитанское секстовое движение возникает в вокальных дуэтах, перемежаясь со вспомогательными хроматизмами, тонкими ладовыми модуляциями. Появляются свежие натурально-ладовые краски. Драматургически эффектна вокально-оркестровая и музыкально-сценическая полифония. Сквозная модуляционность контролируется драматургически рельефным тональным планом.  Особое значение приобретает оркестровый план и тембровый колорит. В операх каждый персонаж имеет индивидуальную темброфактурную и ладогармоническую характеристику, углубляющую вокальный рисунок сольных и хоровых партий. Декламационность вокальных партий конкретизируется и усиливается индивидуальными гармоническими оборотами.  В опере «Кармен» Ж. Бизе поражает лапидарность, подчеркнутая простота, гармонии и формы. По существу, это первый мюзикл.  Национальный испанский колорит определил терпкую ладовость гармонии и без того усложненную поздними романтиками. Смелые тональные сдвиги на тритон, секунду, сопоставление тоник сметают традиционные нормы спокойного гармонического движения. Характерно движение нисходящих хроматизмов минора бытовой музыки с необычными нетерцовыми созвучиями и ладовой переменчивостью. Здесь лады с увеличенной секундой, доминантовые минорные неустойчивые лады, лады мажорного наклонения с пониженными ступенями, гибкие вокальные переходы от диатонического лада к модифицированному (мажор со всеми низкими ступенями, кроме I, IV, V).  Это вызывает изысканные мелодико-гармонические модуляции, терпкие альтерированные аккорды, резкие сдвиги в далекие строи. В жанр оперы вторгаются «простонародные» остинатные ритмы и тембры ударных, остинатные вариации в ариях, хорах. Вся опера песенно-плясовая, подчеркнуто-дробная, распадается на квадратные куплетные номера и отрезки. Предвосхищены жанры и мюзикла, и современной сквозной оперы.  **Гармония в творчестве европейских композиторов конца XIX - начала XX века**.  В творчестве итальянских композиторов начала ХХ века гармония ещё более детализируется, в соответствии с дробностью вокальной формы и драматургии. Гибкая, насыщенная септ-, нонаккордами музыка оказала влияние на импрессионистическую зыбкость деталей и на нервную вокальную мелодику французских авангардистов.  При весьма свежих и колоритных гармонических красках, стиль композиторов часто не отличается цельностью, содержит подчас банальности, мелодраматические кадансы.  Композиторы начинают обращаться к наследию прошлого, преломляя его в духе своего времени (неоклассицизм). Особенно часто в поле зрения неоклассиков попадало творчество И. С. Баха и венских классиков. Нередко имитируется звучание органа и принцип хоральности. Нередко хоральность, экстатичность и жанровая наивность мелоса и гармонии идут рука об руку, взаимодействуют. Под воздействием органного звучания фактура симфоний часто органная с густыми педалями, удвоениями, вокальной трактовкой духовых, со ступенчатыми смещениями динамики.  В основе – функциональный мажоро-минор, хроматизированный в мелодии и гармонии. Часты энгармонические, мелодико-гармонические модуляции, альтерированные аккорды. Возникают терпкие мелодические скачки на септиму, нону, тритон и другие. Многочисленны неаккордовые звуки, особенно хроматические. Часты диссонирующие обороты с малозаметным разрешением. Гармония содержит многочисленные энгармонические, мелодико-гармонические модуляции, в том числе в далёкие строи. Очень интенсивна полифоническая ткань. Нередко полифонический склад становится определяющим. Контрапункт нескольких голосов определяет вертикальную гармонию. Это контрапункт свободного инструментального стиля со многими хроматизмами в каждом голосе и диссонирующими сочетаниями. Часто возникают «мерцающие» ладовые модуляции.  Оркестровая фактура монументальна, драматургически контрастно сопоставляет тембровые группы, динамику, регистры, фигурации в неторопливом развертывании длительных тем и звуковых пластов.  Торжественный характер музыки нередко усиливается густым удвоением голосов, смешением тембров. С другой стороны, часты эпизоды диатонического народного песенно-танцевального склада. Здесь иные краски – диатонические лады, терцово-переменный диатонический лад, натуральный минор, пентатоника или малообъемные мелодические попевки, иногда терцовые последования в мелодии. В гармонии появляются побочные септ- и нонаккорды II, V и других ступеней, очень красочные, подобные григовским. Особо устойчив многотерцовый V9, иногда с секстой, последовательность V9 – II.  Тональный план усложняется внутри отдельных разделов, например, главной партии. Далекие модуляции встречаются чаще близких, в том числе сдвиги на полтона, фактурная ткань полифонизирована, возникают контрапункты, каноны. Это обостряет и гармонический язык. |
|  |

|  |
| --- |
|  |

|  |  |
| --- | --- |
|  | |
|  |

|  |  |
| --- | --- |
| Впервые после Баха поздние немецкие романтики обратились к полифоническому складу, что определило густую полифонизацию гармонической ткани. Гармония подчас не может быть отнесена к определенной функциональной последовательности. Однако во многих эпизодах вводится гомофонное изложение. Терцовое, секстовое движение преломляет австрийскую песенно-танцевальную жанровость.  В гармонии неаккордовые звуки часто становятся аккордовыми, образуя новые полифонические созвучия. Переченья, камбиаты, задержания и вспомогательные на занятый тон, параллельные ноны, септимы – эти и другие приемы смешанной фигурации максимально сопрягают полифонию в единой линеарно направленной фактуре.  Полные кадансы редки. Часты вторгающиеся и прерванные кадансы или слияния периодов, их модуляционное сопряжение. В полифонии впервые появляются необычные, свободные, вторгающиеся контрапункты. Возникает речитативно-декламационная инструментальная полимелодичная ткань, развивающаяся длительно и интенсивно – от линеарной мелодики и гармонии тем до гигантских сквозных линий, пронизывающих весь симфонический цикл. Характерно полифоническое включение контрапункти-рующего тематизма внутри периода, а часто на основе ладовых модуляций, полиладовости, политональности, резкой контрастности масштабов, тем, их дыхания, ритмики, интервального состава.  Оркестр немецких композиторов позднего романтизма делится не на три группы, а на отдельные оркестровые партии, как в камерном ансамбле. Это вызывает особую ансамблевую активность каждого голоса. Такая дифференциация на мелодические линии определяет и отсутствие удвоенных тембров. Отсюда и неограниченная свобода индивидуальных сочетаний инструментов, регистров, тембров, мотивов, фактур, гармонического развития, линеарной гармонии и полифонии. Введение новых контрапунктов до окончания построения создает линеарное слияние отдельных периодов. Оркестр грандиозный, а трактовка его полифоничная, ансамблевая, с чётким драматическим планом.  Предвосхищается микрополифония конца XX века. В каждой части симфонического цикла свой состав. Характерны облигатные инструменты (флейта, гобой, арфа и др.), которые развитой вспомогательной мелодией витиевато переплетают основную тему. Вокально-оркестровая многослойность намечает полиоркестровую полифонию тембровых групп. Подобная же полиоркестровая по сути полифония контрастных комплексов (некоторые из них сами по себе гомофонны) определяет и многолинейную, сложносоставную полифонию гомофонно-контрапунктических комплексов и слоев в чисто оркестровых симфониях.  Гармония и контрапункт в партитурах Г. Малера вновь становятся нераздельными, как это было в эпохи Средневековья, Ренессанса и Барокко вплоть до Баха. В творчестве многих композиторов XIX века развиваются народно-песенные истоки: польские, норвежские, австрийские, французские.  В творчестве чешских композиторов отчётливы элементы славянской музыки. Отсюда плагальные кадансы, натурально-ладовая гармония, терцово-переменный мажоро-минор, песенно-танцевальные ритмы, краткие остинатные попевки, имитация народных инструментов.  В творчестве норвежских композиторов воздействие народных песен проявляется во всем. Терцовые мелодические обороты определяют многозвучные септ- и нонаккорды в гармонии. Это диатонические, но диссонирующие аккорды, предвосхищающие гармонию импрессионистов. Септ- и нонаккорды берутся от любой ступени, часто на квинтовом тонико-доминантовом органном пункте. Общая функциональная направленность гармоний сочетается со свободой тонких ладовых красок и сдвигов. Нередко возникают обороты народных ладов, переменные функции, последовательности *D – S*, терцовый переменный лад, ладовые модуляции.  Выразительно разрешение мелодического вводного тона в *D* (ход в мелодии: I - VII -V). Обороты натурального минора, плагальные обороты, миксолидийские и другие нетрадиционные кадансы обогащают ладовость. Внедряющиеся неаккордовые звуки преобразуют терцовую структуру аккордики в квартово-секундовую. Ритмически и динамически сопряжены остро диссонирующие созвучия. Мажоро-минор со всеми альтерированными аккордами, со всем богатством модуляций определяет разноцветную палитру гармонии. В экспрессивных моментах появляются терпкие созвучия, в том числе уменьшенный октаккорд, предвосхищающий стиль джазовых композиторов.  Мелодико-гармонические модуляции с нонаккордами и побочными септаккордами часто достигают кульминации на неустойчивой гармонии. Гармонический и мелодический мажор в мелодии и гармонии вводится как особый экспрессивный лад. В пасторальных, фольклорных и сказочных пьесах звучат квинтовые басы, остинатные ритмы, пентатонические обороты, кадансы типа I - VI - I. Терцовые сдвиги типа *DD - S*, встречаются в остинатных фантастических эпизодах. Упорная остинатная повторность начального мелодико-гармонического квадрата предвосхищает вариацион-ную динамическую шкалу и тематическую статику авангардных композиторов-минималистов.  Сочетание фольклорных вкраплений (чередование и наложение народных ладов) и терцовые последования гармонии образуют в итоге красочный и даже экзотический колорит. Особенно часто применяется VI низкая, иногда III низкая в мажоре, а, следовательно, и отклонения в тональность VI низкой и III низкой. Отсюда и частые терцовые сдвиги, в которых колористическая красочность звучания преобладает над функциональной направленностью модуляции. Этот приём подобен различной световой расцветке рисунка. Направленность тонального плана также часто оказывается колористической, а не функциональной.  Даже при Т – D соотношении главной и побочной партии постепенная модуляция в близкую D нередко идет через многие более далекие тональности II и III степени родства. Образующиеся в таких случаях секундовые сдвиги и проходящие ладовые модуляции вуалируют доминантовую тональность. Чаще, чем у классиков встречается ложная реприза. Даже кода, задача которой является закрепление тонального центра, нередко модуляционно развита.  Широко применяются мелодико-гармонические модуляции и отклонения. Именно мелодическое движение с подчеркиванием хроматических оборотов в голосоведении здесь является «лазейкой» для модуляции. Энгармонические модуляции включаются реже, в более напряженные и подчеркнуто драматически моменты, или в момент редкого торжества.  В отклонениях и модуляциях шире привлекаются тональности II степени родства и более далекие. При сопоставлении тональностей используются тональности II степени (терцовые соотношения) и даже III далекие (в некоторых произведениях такой является тональность мажорной терции). Постепенно кристаллизуется малотерцовый круг тональностей, одноименных и параллельных, а также большетерцовый круг тональностей низких ступеней. Характерен для романтической гармонии мажор с триумфальным звучанием мажорных аккордов натуральных и низких ступеней, а также минор с низкой минорной VI ступенью.  С другой стороны, у романтиков впервые появляются обороты народных натуральных ладов. Это эолийские, лидийские, дорийские, фригийские, миксолидийские обороты в славянской музыке; минорные лады с увеличенной секундой в венгерской музыке; различные лады норвежской музыки. С элементами фольклора связаны переменные функции при соединении аккордов (тоникальность доминанты или побочной ступени), квинтовые органные пункты и ритмические фигурации, имитирующие народные инструменты.  В творчестве романтиков происходит интенсивная мелодизация голосоведения, насыщение каждого голоса гармонии самостоятельной выразительной линией с характерными хроматическими фигурациями – как напевными, так и пассажными. Интенсивнее становится мелодическая фигурация в любом голосе. Неаккордовые звуки часто акцентированы, не разрешены или устанавливаются на сильную долю. Разрешение их вуалируется или сочетается с возникновением новых неаккордовых звуков в другом голосе. Так возникают новые созвучия, постепенно ставшие нормативными: D7 с секстой; III6; уменьшенный септаккорд с верхним вспомогательным звуком к септиме, альтерированные аккорды D, в том числе D9; аккорды с увеличенной секстой, уменьшенной квинтой.  Особенно развитой становится у романтиков фактура. Для творчества некоторых композиторов характерна смешанная мелодическая фигурация – сочетание двух и более приёмов (задержание и камбиата и т. д.). Широко развито певучее движение средних голосов и баса. Характерна дуэтная полифония с аккордовым фоном, когда солирующий инструмент перекликается с аккордовым сопровождением. Фактурные голоса часто дифференцируются на основную мелодию, подголосок и гомофонный аккомпанемент. Для романтиков характерен полифонно-гомофонный склад, определивший разнообразные типы фактур. Интенсивная хроматизация мелодического и гармонического языка всё более усиливается с развитием романтического направления.  Примечательно значительное разнообразие индивидуальных фактурных характеристик. Более типичны необычные, тонкие фактурные рисунки. Часты ритмически смещенные мелодико-гармонические фигурации с подчеркиванием неаккордовых звуков, синкопированные, неустойчивые, в которых мелодическая линия часто сливается с фоновым движением. В программной музыке (написанной на литературный, обычно сказочный сюжет) поздних романтиков, а также в оперном творчестве, появляются совершенно особые темброво-фактурные приёмы характеристик, образов. Это может быть, к примеру, экстатически торжественная главная партия с ослепительной по колориту ритмической фигурацией струнных; в других случаях это феноменальная звукопись сказочных, мифических существ (обычно злых), когда зловещие мощные фанфары меди прорезают изобразительные пассажи струнных.  Для изображения явлений или картин природы (шелест леса, имитация свирели и грома, журчание ручья) используются тончайшие фигурации струнных, своеобразное нисхождение оркестровой фактуры, и многое другое.  Также в творчестве романтиков стремительно развиваются фактурные приёмы светотени в соотношении оркестровых групп, подчеркивающие контрасты тембров струнных, духовых и ударных, различные изобразительные эффекты инструментовки. Однозначно светлым тембром наделены, например, такие инструменты, как валторна, виолончель, флейта.  Разнообразные приёмы игры на струнных, утонченные *divisi* оркестровых групп, а также индивидуализация этих групп, когда каждая группа может выполнять свою функцию, совершенно разную, переменчивую даже в пределах одного произведения. Например, высокие струнные исполняют далеко не только мелодическую функцию, а низкие струнные – не только басовую; деревянные и медные духовые трактуются совершенно по-разному. Всё это усложняет фактуру, усиливает её красочность и характерность.  Огромное значение в звучании симфонического оркестра приобретает тембр. Композиторы пытаются выявить характерные свойства каждого конкретного инструмента и использовать эти характеристики для конкретизации образа. Именно в этот период торжественное, позитивное звучание трубы закрепляется как символ празднества, альтовый тембр струнных услышан как напряженно-скорбный, звучание гобоя найдено пустым и образующим эффект пространства, воздуха. Особое значение приобретает расположение и регистровое положение аккорда, его темброво-оркестровое звучание. Нередко использование деревянных духовых и арфы имеет исключительно колористическую цель. В период позднего романтизма открыт такой приём, как игра струнных в предельно высоком регистре (приём нередко сопровождается тремолированием) с множественным *divisi*, что создает эффект струящегося и светящегося звучания. Аккорды с пропущенными тонами создают ощущение пространства и света. Им контрастируют массивные многозвучия. Разрабатываются различные фактурные этажи в расположении инструментов (в связи с более свободным применением меди).  Именно в период романтизма оркестр максимально расширяется, основной двойной состав заменяется стабильным тройным иногда и большим, например, с усиленной группой духовых или ударных. Расширение отмечено введением хроматических медных инструментов, использованием всех видовых и родовых инструментов (например, в группе флейт обязательно звучит флейта пикколо; обычный гобой сопровождается английским рожком и т.п.).  В некоторых сочинениях поздних романтиков хроматизация гармонии достигает своего высшего этапа. В результате тональный центр вуалируется, размывается. Альтерированный аккорд одной тональности непосредственно соединяется с альтерированными аккордами далеких тональностей без тонических устоев. Появляются тонально-неопределенные аккорды: увеличенные трезвучия, цепь уменьшенных септаккордов или аккордов с увеличенной секстой. Возникают элементы искусственных сложных ладов (гамма тон-полутон; целотонные обороты).  Однако функциональная гармония и мажоро-минорная система всё ещё сохраняет свое значение ладовой основы гармонии. Обогащение гармонических средств и модуляционных приемов, а также хроматических голосов происходит в рамках мажоро-минорной системы. Романтическая музыка – это апофеоз мажоро-минорной мелодики и гармонии.  Слонимская Р.Н. Анализ гармонических стилей, М. 2001. | |
|  |

|  |  |
| --- | --- |
|  | |
|  |