**История гармонии**

**Становление, развитие и история гармонии**.Становление многоголосной гармонии (IX–XI века)  – важнейший этап эволюции музыкального мышления. Первичная форма многоголосия  – бурдон  (выдержанный тон, на фоне которого разворачивается мелодия) – представляет собой гармонию в рамках монодической музыки. В процессе своего развития многоголосная гармония включает всё более сложные созвучия  – от кварто-квинтовых до большесептово-тритоновых и полиаккордов (в XX – XXI веках).

Одновременно с эволюцией гармонии организуется ладовая система как совокупность музыкально-логических значений тонов и созвучий; одним из вершинных достижений этого процесса стала классическая тональность с её тональными гармоническими функциями (тоникой, субдоминантой и доминантой).

Гармоническая (ладовая) структура в европейской музыке является одним из основополагающих средств формообразования.

**Начальная история гармонии**. Первые шагигармонии в музыке – развёртывание свойств консонанса – диссонанса и форм лада в одноголосных (монодических) ладовых системах Древнего Китая, Индии, стран Ближнего Востока, Древней Греции и Рима и других культур. В период Античности музыку в системе общих наук относили к точной науке, близкой к математике. Музыку также изучали с позиции физики – природу акустического звучания, обертоны. Античная музыка представлена горизонтальными мелодическими линиями. Она развивалась в условиях тетрахордов, из которых впоследствии формируются церковные лады.

Эпоха Античности уже представлена в виде двухголосия, как правило, это мелодия солиста и аккомпанирующий инструмент (также исполняющий мелодическую линию, временами варьированную), которые в результате наложения своих партий создавали нечто вроде двухголосия. Единственным «многоголосным» инструментом у древних греков была арфа.

**Гармония в Средние века и в эпоху Возрождения**.В Средневековье господствовали 8 григорианских (церковных) ладов. Они представляли собой модальную систему, основанную на диатонике. Переход от одноголосия к многоголосию и зарождению полифонии происходил преимущественно церковной музыке Западной Европы. Переход был достаточно медленным и охватил VI – X века. Первые примеры полноценного и целенаправленного двухголосия в профессиональной музыкальной среде датируются примерно Х веком и носят название *органума* и *диафонии*.

В ранних формах многоголосия (средневековый органум X – XII века) выдвигается новый элемент музыки – автономное созвучие. Стоит понимать, что для средневековых слушателей двухголосное созвучие фактически приравнивалось к аккорду. В эпоху органума царил интервал кварты. В завершении Средневековья и во времена раннего Возрождения роль многоголосной гармонии выполняют квинта и квинтоктава – т.е. органум имел в своей основе григорианскую мелодию, которая сопровождалась параллельным голосом в совершенную кварту или квинту.

Затем утвердился интервал терции и соответственно, терцовое строение аккорда. Уже с XIII века гармония обогащается свободно применяемыми терцовыми созвучиями, которые в эпоху Возрождения стали господствующими. Происходит зарождение дисканта – т.е. ранняя форма трёхголосия. В гармоническом многоголосии складывается подобие каденций. В XIV веке появляется первое многоголосное произведение, в том числе и четырёхголосная месса.

Голоса движется ещё не аккордами, а попарно, ещё сохраняется интервальная концепция аккорда. Постепенно многоголосная ткань, несмотря на линеарное движение голосов, воспринимается гармонически цельно и даёт возможность вводить диссонансы на слабых долях.

В музыке до XVII века распространена модальная гармония, основанная на восьми (позже – двенадцати) церковных ладах с добавлением внутриладового хроматизма. В модальной гармонии форма строится без модуляции; внутреннее развитие музыки направляется системой каденций. Образец модальной гармонии эпохи Ренессанса – кансон Орландо ди Лассо «Се faux amour d’are» (миксолидийский G).

В XV столетие звучание музыки становится более мягким, что обусловлено более частым использованием консонансов, кварто-квинтовые гармонии остаются только в каденциях. Проявляются первые определённые функциональные закономерности, относительное формирование лада. Зарождается тональное мышление в этот, ещё дотональный, период. Параллельные совершенные консонансы (кварта, квинта, октава) уже запрещены. Звучание создаёт ощущение диатонического минора. Музыка в основном акапелльная. Выделяются определённые ключевые знаки. Имитационная техника ещё находится в рамках старинных ладов, но уже опирается на функции тоники и доминанты. В этот период создаются 38-голосные каноны, где 18 голосов реальных, а остальные дублируют основные. Происходит поляризация мажорных и минорных ладов.

К концу эпохи Возрождения помимо трезвучий в основном виде уже применяются секстаккорды как задержание, иногда квартсекстаккорды. Появляются задержания тонов к более устойчивым звукам аккорда – кварты к терции, септиме к сексте, ноны к приме (октаве).

В эпоху строгого стиля развивается хоровая музыка, которая затем сменяется инструментальной, пришедшей со свободным стилем. В XVI веке закрепляется жанр мадригала (существующий до этого уже несколько столетий, где впервые используется хроматизм. В церковной среде появляются инструменты – лютня и орган. С конца XVI века, от композитора Монтеверди происходит поворот к гомофонии (опера и инструментальная музыка). В сольной игре на первый план выходит гармония, происходит украшение мелодии, но с уходом от полифонических линий.

В начале XVII столетия – яркое выявление баса *continuo* или генерал-баса. В этом случае письменно фиксировался только бас, а остальные звуки были представлены в виде цифровки сверху. Наличие генерал-баса (цифрованного баса) стимулировало момент импровизации, и каждая игра по генерал-басу носила импровизаторский характер. Если до этого мелодия тяготела к линеарности, ползучести, то теперь она стала более свободной, индивидуальной, со скачками. В связи с использованием различных инструментов появляются различные виды фактур.

**Гармония Нового Времени** (XVII – XVIII века, барокко и классицизм) основывается на тональности как системе музыкального мышления особого типа. Возникшая в русле идей эпохи Возрождения, теперь она характеризуется функциональной централизованностью, строгой рациональной выверенностью и иерархией, разветвлённостью тональных функций. Каждая из 24 тональностей имеет свой, только ей присущий основной звукоряд и комплекс аккордов при доминирующем значении 3 фундаментальных функций – субдоминанты, доминанты, тоники (S, D, Т).

В фактуре появляется двухплановость – т.е. мелодия и фон к ней. Уже сознательно противопоставляются консонирующее и диссонирующее звучание. С середины XVII века сформировался весь гармонический словарь, каким впоследствии пользовались композиторы. В творчестве Баха даже иногда имеет место предвосхищение того, что будет у романтиков (например, модуляция через увеличенное трезвучие). Однако модуляцион-ное движение всё ещё не вполне осознанно.

Для композиторов важен протестантский хорал немецких лютеран. Особенно часто хорал используется И. С. Бахом. По национальному характеру хорал охватил различные черты – немецкие, итальянские и даже славянские. Важную роль в хорале играет одновременное соединение голосов, но с тяготением к полифоничности. Хорал занимает промежуточное положение между полифонией и гомофонией.

Так или иначе, начинается быстрое развитие гомофонии, хотя в музыкальной практике ещё широко сочетается полифоническая и гомофонная фактура. Лады старинной музыки отходят на второй план. Период Баха (первая половина XVIII века) вполне совпадает с раннеклассической гармонией. Однако в тоже время для барокко характерна индивидуальность стиля, и в некоторых жанрах (как фантазия) проявляется более свободный подход, обилие хроматики и сложных модуляций. Не случайно Баха считают отцом энгармонической модуляции (через разные аккорды – уменьшенный септаккорд, доминантсептаккорд, уменьшенное трезвучие).

Масштабные формы основываются на гармоническом феномене модуляции со строго централизованной системой отклонений. Центр, положение тоники оттеняется характеристическими диссонансами (D7, S6), которые и определяют тяготение к тонике. Хотя у Баха ещё заметны следы старинных ладов (фригийский лад в концерте для клавесина), в эпоху барокко уже утверждаются мажор и минор как два господствующих лада. Господствующими они являются и в наше время (особенно в массовой культуре), несмотря на чрезвычайное усложнение гармонии в XX веке и появление атональной музыки.

В этот период гармония становится оркестровой; до сих пор она была вокальной и гомофонной. Именно в XVII веке в музыке впервые наблюдается различие по национальным признакам – т.е. отличие композиторских стилей на разных территориях.

В музыке второй половины XVII века уже начинает ощущаться экспрессия аккордов как таковых. Фиксируются и приобретают постоянство некоторые взаимоотношения гармонии и формы: создаются упомянутые важнейшие предпосылки тональных планов (модуляция в тональность доминанты, мажорной параллели), своё типичное место занимают основные виды кадансов, вырабатываются признаки экспозиционного, разработочного, заключительного изложения гармонии. Запоминающиеся мелодико-гармонические последования повторяются, тем самым строится форма, а гармония получает до известной степени тематическое значение.

Складываются и оттачиваются гармонические средства и приёмы, охватывающие крупные разделы произведения или произведения в целом. Помимо секвенций (в т. ч. «золотой секвенции»), применение которых всё же было ещё ограниченным, к ним принадлежат органные пункты тоники и доминанты, *ostinato* в басу и других голосах, гармоническое варьирование.

**Гармония в русской музыке**.Предысторию гармонии в русской музыке составляют ладовые системы древних церковных распевов. С XVII века известны многоголосные записи «троестрочного пения». С XVII века в русской музыке утверждается тональная система гармонии (партесное пение), типологически родственная западноевропейской. Если в русской гармонии XVIII века (М. Березовский, Д. Бортнянский) национальный характер был несколько нивелирован, то в XIX веке выступает мощная тенденция к национальному своеобразию гармонии (М. Глинка и др.).

В целом используя общеевропейскую гармоническую систему, гармония русской музыки имеет характерные черты. Среди них – широкое использование плагальности (оборотов с субдоминантой), частое применение гармоний побочных ступеней, тенденция к свободе гармонической структуры. Эти и другие свойства русской гармонии в сочетании с оригинальной мелодикой и ритмикой во многом обусловливают своеобразный облик русской музыкальной культуры.

**Гармония XIX века**.Развитие гармонии от барокко до середины ХХ века протекало очень интенсивно. В области лада в целом произошла весьма значительная эволюция диатоники мажора и минора: стали широко применяться все септаккорды, начали использоваться нонаккорды и аккорды более высоких структур, активизировались переменные функции. Однако следует понимать, что ресурсы диатоники не исчерпаны и сегодня.

Ладовое богатство музыки у романтиков возросло благодаря объединению мажора и минора в одноимённые и параллельные мажоро-минор и миноро-мажор; возможности миноро-мажора до сих пор использованы сравнительно мало. В XIX веке на новой основе возродились старинные диатонические лады. Они внесли много свежего в профессиональную музыку, расширили возможности мажора и минора. Их расцвету способствовали ладовые влияния, исходящие от национальных народных культур (например, русской, украинской и др. народов России; польской, норвежской и т. д.). Со второй половины XIX века начали шире применяться сложные и яркие по колориту хроматические ладовые образования, стержнем которых были терцовые ряды мажорных или минорных трезвучий и целотонные последовательности.

Широко разработана была неустойчивая сфера ладотональности. Самые отдалённые аккорды стали рассматриваться как элементы тональной системы, подчинённые тонике. Тоника приобрела господство над отклонениями не только в близко родственные, но и в отдалённые тональности.

Огромен прогресс в области модуляции, в приёмах, связывания близких и далёких тональностей – постепенного и быстрого (внезапного). Модуляции соединяют разделы формы, музыкальные темы; в то же время модуляции и отклонения стали всё глубже проникать и внутрь разделов, в становление и развёртывание музыкальной темы. Модуляция производится уже не только посредством аккордов, но и через хроматизированные мелодические линии.

**Гармония XX-XXI веков**. **Общие законы гармонии XX-XXI веков**.

В первых десятилетиях ХХ века в рамках импрессионизма стала разрушаться тональность («расшатывание» лада – отход от тоники, изобилие сложных бифункциональных аккордов). Красочность и тембровое развитие стали преобладать над функциональным. Принижается значимость мелодии, периодически – полный отказ от данного средства.

Общие законы гармонии XX века: свобода в применении диссонанса и связанная с ней новая аккордика, автономность хроматики, то есть 12-ступенность тональной гармонии, свободная 12-тоновость; множественность гармонико-функциональных систем: диатоническая модальная гармония, хроматическая тональность, полимодальность, техника центрального созвучия, серийная гармония, сонорная гармония разных типов и гармония микрохроматики и т. д.

Кризис классической гармонии был очевиден уже на рубеже XIX-XX веков. Гармония постепенно стала утрачивать тональную связь, теряла свою доминирующую позицию. В такой ситуации некоторые композиторы обратились к полифонии (неоклассицизм). Другие на первый план вывели ритм, третьи обратились к индивидуальным структурам. В результате чётко выстроенная (благодаря гармонии) форма сменилась открытой формой в алеаторике, затем наступило слиянием тембра, фактуры и пространственности. В итоге композиторы пришли к полистилистике, как к наиболее эффективному способу построить произведение.

**Понятие и сущность гармонии**

**Значение термина в музыке**.Музыкально-научное понятие гармонии в философско-эстетическом аспекте разрабатывалось с глубокой древности (у греков – мифы о космическом хаосе и гармонии; философско-математическо-музыкальное учение о гармонии – у пифагорейцев в VI – IV века до н. э.). Учения о гармонии («гармоники») как учебники музыки (в греческом смысле) получили широкое распространение в древнем мире (труды Аристоксена, Птолемея, Аристида Квинтилиана и др.); в них излагалась, в частности, наука об интервалах, о ладовых звукорядах («гармониях»).

По мере развития многоголосной музыки гармония разделилась на «простую» (одноголосную) и «составную» (многоголосную). Дж. Царлино дал математическое обоснование большого и малого трезвучий; поделил все лады (одноголосные) на большетерцовые и малотерцовые. Ему же принадлежит знаменитая характеристика (ныне оценивающаяся как чрезмерно упрощённая) мажорного трезвучия как «весёлого» (*harmonia allegra*), а минорного как «грустного» (*harmonia mesta*). М. Мерсенн определил роль баса как фундамента гармонии, описал явление [обертонов](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%B1%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%BE%D0%BD) в составе музыкального звука. Иоганн Липпий впервые трактовал оба трезвучия как аккорды, описав «гармоническую триаду» (*trias harmonica*) как «истинный и триединый звучащий корень самой совершенной и полнейшей гармонии»; также впервые засвидетельствовал обращения аккордов.

Уже к началу эпохи барокко были составлены первые полноценные труды о гармонии как явлении. Ж. Ф. Рамо (1722) разработал новую науку о гармонии как системе аккордов (теория аккорда, основного тона, обращений, тональной связи, тональной каденции; образование тонального круга, система *S – T – D* и др.). Во многом его трактат определил тенденции тональной гармонии, основанной на терцовых созвучиях.

X. Риман (1893) обосновал функциональную теорию классической гармонии, дал глубокий анализ явлений тональной гармонии.

Б. Л. Яворский (1908), С. В. Протопопов (1930) осуществили научное описание ряда ладов, помимо мажора и минора. В ХХ столетии гармония уже изучается всесторонне, в том числе как наука и предмет.

В настоящее время термин «гармония» имеет весьма широкую область применения, как в искусстве, философии, эстетике, так и в суждениях о повседневной жизни. С древнегреческого «гармония» – это связь, порядок; лад, строй; слаженность, соразмерность. Иначе говоря, термином «гармония» определяется закономерность, неслучайность и внутренняя связанность элементов – стройность целого и согласованность частей. Гармоничной называется (в том числе и в обиходной речи) приятная для слуха и постигаемая разумом слаженность музыкальных звуков. Гармония как научная и учебно-практическая дисциплина изучает звуковысотную организацию музыки – как многоголосной, так и одноголосной.

Перечислим основные определения, связанные с данным термином:

1. Гармония – система отношений тонов в их одновременном звучании (Т. Бершадская);
2. Гармония есть организация многоголосной ткани, основанная на соотношении в ладу тонов по вертикали и горизонтали, и связях тонов между собой. Гармония в музыке имеет дело с качественными отношениями между разными звуками;
3. Гармония – приятная для слуха слаженность звуков в музыкальном произведении, то же, что «благозвучие»;
4. Гармония как музыкально-художественное средство, соответству-ющее немецкому *harmonik*;
5. Гармония – объединение звуков в созвучие и связное их последование (композиционно-техническое понятие);
6. Гармония – научная и учебная дисциплина, охватывающая одну из важнейших сторон техники композиции, изучающая созвучия и системы связей между ними (Ю. Холопов), т.е. аккорды и их соединение. Сущность музыкальной гармонии – образование благозвучия. Гармония – это техника благозвучия.
7. Термин гармония применяется и в следующем значении: как характеристика той стороны музыкального стиля (по отношению к эпохе, направлению, композитору), которая касается своеобразия аккордики, звуковысотной системы и т.д. Говорят, например, о гармонии барокко, гармонии венских классиков, гармонии позднего романтизма.

Таким образом, гармония является одновременным звучанием нескольких звуков, гармонирующих друг с другом, которые формируют аккорды.  В душе слушателей возникает либо чувство гармонии, либо диссонанса, что в любом случае оказывает определенное физиологическое и психологическое воздействие. Как известно, на протяжении своего развития гармония усложнялась и в итоге достигла преобладания диссонансов над консонансами (конец XIX, начало ХХ веков).

Преобладание диссонансов в современной музыке является выражением разлада, конфликтов, кризисов, которые приносят страдания современному человеку.  Подобная музыка, которую без сомнения можно назвать вредной, отличается частым диссонансом, отсутствием формы, нерегулярностью вкупе с агрессивностью ритмов. Она олицетворяет собой современный ум и его состояние стресса и напряжения, сочетает перевозбуждение с угнетающим влиянием. Это вредно отражается на психике.

**Объекты и категории гармонии**.Первичный объект гармонии  – музыкальные интервалы, художественное освоение которых составляет основной стержень исторического развития музыкального искусства. «Согласное» звучание звуков даёт первую категорию гармонии – консонанс, противопоставляемый диссонансу. Другой важнейшей категорией гармонии является звукоряд с определённым интервальным рядом в пределах звуковой системы – «*материальной* основы» всякой музыки. *Форма*, в которой воплощаются (реализуются, разворачиваются во времени и высотном «пространстве») звукоряд, определяет центральную категорию гармонии – лад.

Интервалы реализуются в последовании (во времени) и в одновременности (образуя созвучия – аккорды). Становление многоголосной гармонии (около X – XI веков) – важнейший этап эволюции музыкального мышления. В рамках лада реализуются связи и взаимоотношения всех звуков с отношением к тону-устою, а дифференциация звуковых значений – в системе ладовых функций.

Со временем в музыкальной гармонии разделяются одноголосные и многоголосные звуковысотные системы. В русском музыкознании термин «гармония» традиционно относят лишь к многоголосию, а одноголосные звуковысотные системы объявляют «ладовыми». Это различение условно, поскольку лад может быть и одноголосным и многоголосным, а гармония (например, мажорно-минорная тональная) может проявить себя в одноголосии.

Понятие гармонии применяется для характеристики логически организованной звуковысотной системы: типа лада (модальная гармония, тональная гармония), музыкального стиля (например, «гармония барокко»), индивидуально специфического воплощения звуковысотности («гармония Джезуальдо»), характерной аккордики (например, «рахманиновская гармония», «шубертовская гармония»).

Гармония объединяет *наиболее специфические* для музыки художественные элементы и отношения: звукоряды и интервальные системы, аккорды и ладовые функции и т. д. (тогда как, например, метр и ритм, присутствующие в музыке, свойственны также поэзии). Осознание благозвучности гармонически упорядоченных отношений звуков явилось величайшим завоеванием художественного мышления.

При этом восприятие того или иного аккорда как «гармонии» (то есть созвучия) или как набора несвязанных звуков зависит от музыкального опыта слушателя и его эстетических предпочтений. Так, неподготовленному слушателю гармония музыки XX – XXI веков (особенно в произведениях композиторов-авангардистов) может показаться хаотичным набором звуков, «какофонией», что вовсе не удивительно.

**Аккорд**. Примерно с первой трети XVIII века установилось определение, что аккорд есть созвучие из трёх или более различных тонов, располагающимся по терциям. Таким образом, к настоящему времени, *трезвучия – это* веками устоявшиеся консонансы, *носители музыкальной гармонии, символы традиционной европейской музыки, в том числе и культовой*. К месту будет высказывание В. Холоповой (музыковед, доктор искусствоведения, профессор и заслуженный деятель искусств России): «Трезвучия – это культурно непреходящие ценности».

Терцовая структура характеризуется как существенная закономерность в организации гармонической вертикали, как свойство, которое было присуще ей в основном до ХХ века. В последнее десятилетие XIX века было выдвинуто понятие аккордов свободной структуры, складывающихся из любых, как одинаковых, так и различных интервалов.

Свободные аккорды (согласно строгому определению – созвучия) рассматриваются, как пришедшие на смену аккордам терцового строения, как атрибут гармонии ХХ века. Согласно современному определению, аккорд есть всякое самостоятельное созвучие (независимо от его интервальной структуры), построенный по определённому логическому принципу.

Как известно, основные типы и виды аккордов до ХХ века (традиционные терцовые аккорды) – это трезвучия, септаккорды и нонаккорды. Редкие нетерцовые аккорды либо связаны с введением сексты от основного тона (вместо квинты или вместе с ней), либо энгармонически равным терцовым созвучием. Нетерцовые аккорды классико-романтической гармонии возникают на базе терцовых. Звуки, прибавляемые к терцовой основе аккорда, принято называть побочными тонами.

Аккорд есть исторически закрепившийся типизированный вид созвучия, опорный компонент и фактор всей системы гармонии. Роль аккорда как смысловой единицы в системе музыкального языка аналогична понятию слова в системе языка. Слово способно приобретать различные смысловые оттенки в зависимости от положения в контексте – аналогичной способностью в высшей степени отмечен и аккорд.

Созвучие – это одновременное сочетание минимум двух тонов. Рассматривается как комплекс тонов, порождающий лишь те или иные фонические эффекты. Например, «вертикальный разрез» полифонической ткани – это также созвучие. Таким образом, созвучием называют любой аккорд нетерцовой структуры; тогда как аккорд отмечен терцовой структурой.

**Выразительность гармонии** следует оценивать в свете общих выразительных возможностей музыки. Гармония, как сильнейшее музыкально-выразительное средство, обладает огромными возможностями. Во многих гармонических элементах заложены потенциальные возможности определённой выразительности. Однако реализация этих возможностей зависит от самых разных условий, поскольку предпосылками музыкальной выразительности обладают и другие компоненты музыкального языка, например, метроритм, тембр, характер исполнения и др. Их взаимодействие может либо усилить, либо ослабить потенциальные возможности гармонии.

Гармония находится в кругу других компонентов музыкального языка и взаимодействует с ними. Для нас уже привычны некоторые стереотипы такого взаимодействия. Например, смены метрически сильных долей такта, акцентов часто совпадают со сменами аккордов. При быстром темпе гармония меняется реже, чем при медленном. Тембр инструментов в низком регистре подчёркивает тёмный, а в высоком регистре – светлый гармонический колорит.

Наиболее важны взаимодействия гармонии и мелодии, которой принадлежит главенствующая роль в музыкальном произведении. Гармония становится самым проницательным «истолкователем» богатого содержания мелодии. По глубокому замечанию М. И. Глинки, гармония дорисовывает мелодическую мысль, досказывает то, что словно дремлет в мелодии и что она сама по себе «полным голосом» высказать не может. Скрытая в мелодии гармония выявляется гармонизацией – например, при обработке композиторами народных песен. Большая художественная ценность гармонического варьирования (как и варьирования, вообще) доказывается тем, что оно становится фактором обновления музыки. Гармоническое варьирование – один из важнейших специфических способов собственно-гармонического развития.

Итак, гармоническая выразительность специфична, хотя и зависит от слагаемых музыкального языка, прежде всего от мелодии. Определённая выразительность может быть присуща и отдельным созвучиям. Выразительность ряда аккордов является очень определённой и исторически устойчивой. Например, уменьшенный септаккорд применялся для передачи напряжённо-драматических переживаний. Экспрессия свойственна и простейшим аккордам. Например, в завершении некоторых произведений романтиков многократное повторение минорного тонического трезвучия (реже мажорного, особенно с терцовым тоном в мелодии) углубляет характер, присущий этому произведению.

 В выразительности гармонии совмещаются ладо-функциональные и колористические качества звучаний. Гармонический колорит (красочность) проявляется в звучаниях как таковых и в соотношении двух разных звучаний, например, двух мажорных трезвучий на расстоянии большой терции. Колорит гармонии нередко служит решению программно-изобразительных задач, особенно в период романтизма.

У ранних романтиков в разработке симфонии, изображающей природу (пасторальной) встречаются длительно выдерживаемые мажорные трезвучия. Их регулярная смена, преобладание мажорных тональностей, тоники которых расположены на всех звуках диатонического звукоряда основной тональности симфонии (*F-dur*), представляют собой весьма необычные для классицизма колористические приёмы, использованные для воплощения образов природы.

В начале знаменитой пьесы «Утро» (периода позднего романтизма) впечатление просветления достигается восходящим движением мажорных тональностей, тоники которых отстоят друг от друга сначала на большую терцию, затем на малую (*Е-dur, Gis-dur, H-dur*). С ощущением гармонического колорита иногда соединяются музыкально-цветовые представления.

Что наиболее важно, – гармония участвует в создании музыкальной формы. К числу формообразующих средств гармонии принадлежат:

а) аккорд, лейтгармония (основная гармония, периодически повторяющаяся), гармонический колорит, органный пункт;

б) гармоническая пульсация (ритм смены гармоний), гармоническое варьирование;

в) каденции, секвенции, модуляции, отклонения, тональные планы;

г) лад, функциональность (устойчивость и неустойчивость). Перечисленные средства применяются в музыке как гомофонного, так и полифонического склада.

Присущие ладовым гармоническим функциям (*T, S, D*) устойчивость и неустойчивость участвуют в создании всех музыкальных структур – от периода до сонатной формы, от небольшой инвенции до обширной фуги, от романса до оратории. В трёхчастных формах, встречающихся во многих произведениях, неустойчивость обычно свойственна средней части развивающего характера, а относительная устойчивость – крайним частям. Активной неустойчивостью отличаются разработки сонатных форм.

Чередование устойчивости и неустойчивости – источник не только движения, развития, но и цельности музыкальной формы. Каденции особенно явно участвуют в конструировании формы периода. Типичные гармонические взаимоотношения окончаний предложений, например взаимоотношения *D* и *T*, стали устойчивыми свойствами периода. А период, как известно – основа многих музыкальных форм. Каденции концентрируют функциональные, гармонические связи музыки.

Тональный план, т. е. функционально и колористически осмысленная последовательность тональностей, – необходимое условие существования музыкальных форм. Есть отобранные практикой тональные связи, получившие значение нормы в фуге, сложной трёхчастной форме и т. д. Воплощение тональных планов, в особенности крупных форм, основывается на способности композитора творчески использовать тональные связи между «отдалёнными» друг от друга тональностями. Известна следующая взаимосвязь: чем крупнее произведение, тем большее количество тональностей необходимо для его построения и развития (например, в получасовой симфонии могут использоваться около 5-6 тональности, где каждая последующая состоит с предыдущей в I степени родства, тогда как крайние тональности могут находиться на расстоянии терции.

Чтобы тональный план стал музыкальной реальностью, исполнитель и слушатель должны уметь сопоставлять музыку на больших «расстояниях». Услышать, осознать тональные соотношения в длительно звучащем произведении (крупная форма) позволяют, прежде всего, повторения музыкальных тем. Так вырисовывается главная тональность, другие важные тональности (например, параллельная), устанавливаются функциональные взаимодействия и соподчинения тональностей как функций высшего порядка (по аналогии с функциями в аккордовых последовательностях).

**Модуляция** – это переход из одной тональности в другую, смена тональностей, наглядный пример устойчивости и неустойчивости. В классических музыкальных формах необходимо разделить модуляции на два типа: модуляция внутритемная (или малая) и модуляция межтемная (большая).

Малая модуляция – это тональное движение внутри темы, что предусматривает каданс не к I ступени. Также это модуляция внутри середины простой 2- или 3-частной однотемной формы. Эти модуляции не смещают главной тональности и не устанавливают другой.

Большая модуляция – тональное движение при переходе от одной темы к другой. Это движение более высокое и сильное. Такая модуляция разрушает старый центр и устанавливает новый, с кругом подчинённых гармоний. По способу введения новой тональности модуляции делят на постепенные и внезапные.

В широком смысле слова модуляция – это любой уход из тональности. По Тюлину модуляции делятся на:

- совершенные – с закреплением второй тональности;

- несовершенные, с возвращением в основную тональность (отклонение).

По степени завершённости:

- модуляция-переход, проходящая от первой тональности ко второй;

- модуляция-сопоставление (кварто-квинтовые, терцовые, секундовый сдвиг).

Модуляция может выполняться на основе общности разного рода:

- мелодическая общность, на основе одного звука (тона). Это может быть прима аккорда, терция, квинта и даже септима;

- функционально-мелодическая, или мелодико-гармоническая (общий аккорд или звук аккорда);

- энгармоническая модуляция, на основе общего аккорда, по-разному трактованного, представленного разной функцией в разных тональностях.

Модуляция также выполняются на основе эллипсиса или на основе секвенций. Модуляция может быть хроматической и диатонической. Встречается она и в полифонии.

Отдельные приёмы модуляций пережили богатую эволюцию. Если из энгармонических модуляций вначале использовались основанные на энгармоническом равенстве уменьшенного септаккорда (Бах), а затем через энгармонически истолковываемый доминантсептаккорд, то позже в практику вошли более сложные энгармонические равенства аккордов, например, через сравнительно редкие увеличенные трезвучия.

Альтерация постепенно распространилась на все аккорды субдоминанты, доминанты и двойной доминанты, а также на аккорды остальных побочных доминант. С конца XIX века начала применяться IV пониженная ступень минора. Стала использоваться одновременная альтерация одного звука в разных направлениях (вдвойне альтерированные аккорды), а также одновременная альтерация двух разных звуков (дважды альтерированные аккорды).

В различных аккордах постепенно возрастает значение побочных тонов (иначе – внедрённых или заменённых звуков). В трезвучиях и их обращениях секста заменяет квинту или совмещается с ней. Затем в септаккордах кварты заменяют терции (септаккорд с задержанным тоном). По-прежнему источником аккордообразования были неаккордовые звуки, в особенности задержания. На образование аккордов продолжают влиять органные пункты – вследствие функционального несовпадения баса и остальных голосов.

В основополагающих понятиях консонанса и диссонанса есть две стороны – акустическая и ладовая. Ладовый подход к сущности и восприятию консонанса и диссонанса изменчив, и эволюционирует вместе с самой музыкой. Ближе к началу ХХ века в целом наблюдается тенденция к смягчению восприятия диссонантности созвучий при возрастании их напряжённости и разнообразия.

Восприятие диссонансов всегда зависит от контекста произведения: после напряжённых диссонансов менее напряжённые могут утратить для слушателя часть своей энергии. То есть, в контексте языка с простой гармонией сложные диссонансы будут восприниматься как чужеродный элемент; а на фоне общей гармонической сложности диссонансы воспринимаются более органично. Но независимо от изменений в оценке конкретных диссонансов и консонансов эти факторы должны сохраняться, т. к. иначе прекратится взаимодействие устойчивости и неустойчивости – необходимое условие существования лада и функциональности.

Наконец, к коренным понятиям гармонии принадлежат тяготение и разрешение. Музыканты ясно ощущают тяготения ладово-неустойчивых звуков мелодии, голосов аккордов, целых аккордовых комплексов и разрешение тяготений в устойчивые звучания.

**Гармония и форма**. Все аспекты действия гармонии, так или иначе, связаны с её формообразующей ролью и раскрывают проблему взаимоотношения гармонии и формы.

У классиков в конструировании формы – от мельчайших её элементов до соотношения крупных разделов и частей – всё подчинено логике гармонических отношений. Так, непосредственно с ладогармоническим тяготением связано «вопросно-ответное» соотношение мотивов во фразе, согласованность кадансов в периоде и т. п. Функциям высшего порядка подчинены тональные соотношения частей и разделов.

Для каждого из разделов формы (вступление, экспонирование, разработка, заключение) складывается своё типовое функциональное содержание и тональное движение. Так для экспонирования обычно характерно размеренное чередование функций, опора на устойчивые элементы лада. Для разработки и вообще развивающих разделов характерна частая модуляционность, незакреплённость тональностей, отсутствие кадансирующих оборотов.

Наибольшая роль при формообразовании принадлежит тональному движению и тональному соотношению частей и разделов. Тональность раскрывается в процессе её отрицания и восстановления. В формообразовании весьма важно не только само соотношение тональностей в разных разделах, но и тот путь, которым осуществлено тональное движение, т. е. модуляционный план. Контраст между устойчивым пребыванием в тональности и тональным движением (модуляцией) есть всеобщая гармоническая основа классико-романтических форм.

**Фонизм** (или *краска, звучность*) аккорда есть такой характер его выразительности, который зависит от его звучания самого по себе, как такового, а не от его отношения к тональному центру или мелодическому движению. Фонизм определяется внутренними свойствами созвучия – интервальной структурой, составом и общим количеством звуков, регистровыми условиями, инструментовкой и другими факторами.

Например, при смене мажорного трезвучия одноимённым минорным (или наоборот) создаётся яркий фонический контраст, при отсутствии контраста тонально-функционального.

Особенно часто прибегают к фоническим свойствам аккордов поздние романтики. Необычные сопоставления аккордов создают игру и переплетение звуковых красок, неожиданные оттенки.

С конца XVII – начала XVIII века, помимо трезвучий (аккордов), наблюдается фоническое осмысление тональностей. Тональности наделялись особым выразительно красочным смыслом. По традиции *F-dur* – пасторально-идиллический, *g-moll* – ламентозный (плачевный), *h-moll* – напряжённо-драматический и скорбный, *c-moll* – патетический, *D-dur* – сияющий, солнечный, *d-moll* – трагический, роковой.

Характер звучания, свойственный тому или иному созвучию, называют фонизмом данного созвучия. Здесь различают консонантность или диссонантность созвучия, лёгкость или острота, наполненность или прозрачность и другие конкретные свойства его звучания.

**Методика преподавания гармонии как предмета**.Гармония изучается среди теории музыки и формы, как комплекс теоретических наук. Гармония рассматривается параллельно с сольфеджио, где изучаются изученные обороты и шаблоны. Курс является практическим, где фортепиано необходимо обязательно для овладения гармонической базой.

Научная база для курса гармонии – классико-романтический язык (за исключением, пожалуй, позднего романтизма), где ещё сохраняются строгие правила.

Гармония изучается в соотношении с музыкальной формой (преимущественно это простые формы).

Изучение курса гармонии должно быть последовательным, постепенным, без скачков. Порядок изложения материала:

- объяснение;

- игра на фортепиано;

- письменные упражнения (гармонизация).

Два типа планирования уроков:

1. *Концентрический* – затрагивает на каждом уроке прошлую (не обязательно последнюю) или, чаще, последующую тему. Когда наступает непосредственно эта новая тема, рассматривать её следует уже детально.
2. *Систематический* – когда на одном уроке раскрывается полностью только одна тема. И лишь после её окончания педагог переходит к следующей теме. При этом материал распределяется от простого к сложному.

В системе образования генеральной является концентрическая планировка. Часто эти две планировки вступают во взаимодействие, в чистом виде они встречаются редко.

Для эффективности усвоения материала следует регулярно проверять домашнее задание учащихся, представленное задачами. После поверки задачи педагог должен прокомментировать учащемуся (в некоторых случаях – всей группе) самые типичные ошибки.

Как и каждый из музыкальных предметов, гармония должна приобщать учащихся к основной музыкальной деятельности. Педагоги должны проводить параллели с другими предметами, объяснять учащимся, как и где им пригодятся полученные навыки – например, при анализе и разборе своего произведения для дирижирования, вокального или инструментального исполнения. Необходимо показывать взаимосвязь музыкальных дисциплин, их важность. По возможности, темы объясняются не абстрактно, а с музыкальными примерами, что усиливает интерес учащихся и их способность к лучшему запоминанию материала.

***Разрешение септаккордов*** всех ступеней.

Септаккорд или его разрешение может перейти в любое трезвучие (или его обращение), за исключением трезвучий, входящих в состав септаккорда. Каждый тон септаккорда подчиняется строгому правилу разрешения (приме, терция – на секунду вверх; квинта, септима – вниз). Однако в некоторых случаях данные тоны могут разрешаться с исключением, кроме септимы, которая всегда движется вниз.

1. Каждый септаккорд может перейти в трезвучие квартой выше (или квинтой ниже) по принципу разрешения D7 в тонику или II7 в трезвучие V ступени. При этом доминантовые септаккорд, квинтсекстаккорд и терцквартаккорд переходят в трезвучие, а доминантовый секундаккорд – в секстаккорд.
2. Каждый септаккорд может перейти в трезвучие секундой выше по принципу разрешения вводного септаккорда VII7 в тонику.
3. Каждый септаккорд может перейти в трезвучие, лежащее терцией ниже, путём ведения квинты на ступень вверх, а септимы на ступень вниз (два общих тона остаются на месте).

**Заключение**

В заключение данной статьи предложим несколько выводов о важности, роли и назначении гармонии, об отношении композитора к данному музыкально-выразительному средству. Выводы будут представлены выдержками из труда философского толка Николая Метнера «Музыка и мода», который он написал в противовес деконструктивным тенденциям модернизма.

«… Хроматизм (явление, более позднее, чем диатоника) как уклонение от лада, оправдывается постольку, поскольку он таким же образом окружает лад, тяготеет к нему. Хроматизм, как окружение диатонического лада, является также одним из смыслов музыкального языка. Но хроматизм, изолировавшийся от лада, превращается в вязкое болото, не могущее быть основанием никакому музыкальному построению.

В согласовании звуков по вертикальной линии (гармоническом согласовании) участвует человек мыслящий и чувствующий, то есть внутренний музыкальный слух человека. Смысл интервалов определился по степени получаемого нами впечатления покоя, достижения цели. Так достигающие покоя консонансы стали центром притяжения нарушающих покой диссонансов. Взаимоотношение консонанса с диссонансом стало также основным смыслом музыкального языка. Диссонанс, как символ движения, то есть временного нарушения покоя, оправдывается и осмысливается только его тяготением к консонансу. Диссонанс же, изолировавшийся от консонанса, если и представляет собою движение, то только в направлении к хаосу музыкальной бессмыслицы.

Внутренний музыкальный слух человека не только сумел точно определить самую созвучность, то есть гармонию звуков, но дал ей абсолютно точное название. Слово аккорд обозначает согласованность, настроенность звуков. И потому все звуки, дающие нашему мысленному слуху впечатление случайных совпадений, не слагающихся в нашем музыкальном воображении в определенный гармонический образ, ни в коем случае не должны называться аккордами.

Прототипами же аккордов мы можем считать только основные построения как консонирующих трезвучий, так и диссонирующих септаккордов и нонаккордов, имеющих непосредственное тяготение к трезвучиям и тем оправдывающих свою сложность.

Любой шестизвучный (иногда пятизвучный) аккорд не разрешается в тонику (пусть даже в побочную) – он всего лишь переходит в побочную доминанту к любой тонике. Исходя из того, что он не определяет систему координат тональности, лучше совсем исключить его из этой системы. Кроме того – шестизвучие уже не проявляет почти никакой модуляционной гибкости. Другими словами: простота лада, кажущаяся бедность его семизвучия не только не помешала разнообразию и сложности построения на нём трезвучий и их горизонтального согласования между собой, но оказалась единственно прочной основой для этого.

Следует отметить, что именно поиски дальнейшего усложнения от шестизвучия и более привели к политональности, то есть оправданию любых сопоставлений уже в пределах хроматической гаммы. Но и этого композиторам модернизма оказалось недостаточно – они начали подкапываться под наш темперованный строй и заговорили о четвертитонной системе. Позднее гармония всё упорнее и упорнее стала заниматься искусственным выращиванием новых прототипов аккорда, которые всё более и более утрачивали связь не только с первичными образованиями гармонии, но вследствие самодовления утратили и всякую связь между собой».

«… Из трёх гармонирующих между собою звуков образовалось трезвучие, ставшее прототипом консонирующего аккорда. Только трезвучие может стать прототипом консонирующего аккорда, тогда как уже каждый четвертый новый звук, прибавленный к трезвучию, дает диссонирующий интервал, требующий оправдания, то есть разрешения в консонанс.

Построение консонирующих трезвучий по ступеням лада подразумевает такое же тяготение их к основному тоническому трезвучию, какое наблюдается и в одноголосии. Причём тяготеющие к тонике оба вводных тона оказались только в одном из консонирующих ладовых трезвучий – в доминантовом трезвучии V ступени. Таким образом, доминантовое трезвучие приобрело значение как бы определителя или координата тоники и тональности, которая наиболее всего даёт почувствовать тональный центр.

Кроме того: движение тональностей (одной в другую) нашло свою простейшую формулу в так называемом квинтовом круге. В этом круге каждая доминанта является в то же время тоникой новой, следующей по кругу тональности. Вследствие этого доминанта стала равно как символом непосредственного тяготения в тонику, так и символом движения, то есть временного удаления от неё. Наконец, взаимоотношение тоники и доминанты, как главных координатов тональности (как символов покоя и движения), образовало простейшую и основную форму завершений-каденций, которые определяют собою этапы (как бы дыхание) музыкальной формы. Вот почему тоника и доминанта являются одним из главных основных смыслов музыкального языка».

«… Модуляция, имеющая свою простейшую форму в квинтовом круге, имеет бесконечное разнообразие иных форм благодаря хроматизму, окружающему лад, и энгармонизму, который придает новое значение, новую функцию самым простым аккордам. Но модуляция является основным смыслом музыкального языка только в связи с тональностью, определяющей модуляцию (как уход или возвращение).

Уход и возвращение являются главной целевой функцией модуляции. Именно такая модуляция, в особенности на больших протяжениях формы, представляет собою наиболее важную и сложную задачу. Определённость цели (движение к новой тональности или возвращение к первоначальной) кажется большинству её доступностью, а между тем – это высшая простота, для достижения которой требуется сложность согласования.

Но порой композитором используется вторичная функция модуляции, освобождающая её от определенной цели. Такая модуляция, называемая проходящей, является как бы радугой, скользящей по различным тональностям, и имеет значение гармонической расцветки мелодии».

«… Постигая смыслы музыкального языка, пытаясь осознать общий закон музыкального согласования, мы можем признать дисциплину гармо-нии центральной среди других дисциплин музыки. Понятие «гармонии», так часто применяемое в жизни (в смысле согласования всякого множества в единство, тяготения всякой сложности к простоте), наиболее конкретно оправдывается классической музыкальной гармонией. Как музыкальная дисциплина, она согласует собою все другие элементы, все другие дисцип-лины музыки. Она является одновременно и фундаментом, и цементом в музыкальном построении. На её основных построениях согласуются все индивидуальные и коллективные стили музыкального искусства до наших дней. Главное воспитание слуха и ритма, начинается с гармонии.

Раскрывая перед нами основные смыслы музыки, гармония указывает нам путь неисчерпаемого согласования этих смыслов и постоянного обновления их. Но не следует забывать то, что гармония (как и вообще музыка), помимо вертикальной линии, имеет ещё и горизонтальную, и что законы её касаются, главным образом, взаимоотношения обеих линий, как мелодической, так и гармонической».

*Библиография:*

1. Бершадская Т. Лекции по гармонии. Л.: Музыка, 1985.
2. Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. М.: Музыка, 1981.
3. Дьячкова Л. Гармония в музыке ХХ века. М.: Музыка, 1994.
4. Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера. М., 1975.
5. Метнер Н. Музыка и мода. Париж, 1978.
6. Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма. С-Пб.: Композитор, 1998.
7. Слонимская Р. Анализ гармонических стилей. М., 2001.
8. Способин И. В. Лекции по курсу гармонии. М., 1969.
9. Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии. М., 1974.
10. Холопов Ю. Н. Гармония. Теоретический курс. –  М.: Музыка, 1988. (Переиздание: СПб.: Издательство «Лань», 2003
11. Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс. М., 2003, 2005.
12. Шестаков В.П. Гармония как эстетическая категория. Москва, 1973.
13. Этингер Μ. Α. Раннеклассическая гармония. М., 1979.