|  |
| --- |
| **ГАРМОНИЯ  XIX-XX ВЕКОВ**  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 обогащён одноименным мажором.  Однако после 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 подчёркнутая 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, разделённых 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 доминантой) 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 трёхслойность (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 ладо-тональностей 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.  Предпочтение отдаётся септаккордам и нонаккордам. Часто используются неразрешённые диссонансы и аккорды доминантовой группы, что даёт ощущение напряжения. Переход в другую тональность нередко за счёт гармонии. Тоника часто заменяется другими функциями, берущими на себя эту роль. Характерны каденции с обилием хроматики, особенно в оперном творчестве.  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. Далёкие 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.  **Гармонический язык импрессионистов**.  Родина импрессионизма – Франция. Само слово «импрессион» (впечатление) – французское. Музыке импрессионистов присуще воплощение тонких индивидуальных ощущений, а также мифологических образов. Подчеркнут интерес к экзотике, к психологическо-символической фантастике восточных фольклорных элементов. Их сближают портретные подзаголовки, поэтичная программность, картинность, тонкие изысканные краски, культ красивого, светлого, изящного, утончённого.  Сходные с импрессионизмом выразительные средства, но воплощающие суровые трагические образы, появились до импрессионистов в раннем русском романтизме. В творчестве французских импрессионистов господствует красочно-колористический принцип гармонии – как основы гармонического мышления. Функциональные тяготения – ослабленные, смягченные, плагальные. Они отступают на второй план или становятся неопределенными (параллельные последования септаккордов, секстаккордов, трезвучий, увеличенных трезвучий).  Часты полифункциональные наложения комплексов. Гармония тональна при отдельных тонально-неопределенных последовательностях. Часто тоника усложнена – тоническое трезвучие звучит с секстой, с секундой, иногда вместо трезвучия – кварта или квинта. Используются гармонии и ритмы джаза, тоника с секстой, цепь нонаккордов, секундовые имитации ударных, синкопированные ритмогармонии блюза.  Отдельные созвучия часто приобретают самостоятельную тоникальную устойчивость и характерность, упорно повторяясь. Таковы параллельные трезвучия, квартсекстаккорды, септаккорды, секундаккорды, нонаккорды, параллельные увеличенные трезвучия. Характерна нарочитая  жёсткость параллельных квинт, октав.  Упрощённость голосоведения компенсируется красочностью неожиданных тональных, ладовых, интервально-модуляционных смещений. Характерны полутоновые, терцовые, тритоновые сдвиги – чередование мажорных и минорных трезвучий. Обманчивая связь аккордов возникает на основе общих тонов, интервалов или секундового плавного голосоведения. С другой стороны, возможны резкие интервальные и регистровые разрывы между соседними аккордами, фоническое разъединение созвучий, комплексные скачки всех тонов.  Колоритны параллельные нонаккорды и септаккорды побочных ступеней. Нонаккорд приобретает значение устойчивого тонического созвучия. Подчеркиваются также увеличенные трезвучия, образуя атональные композиции. Ладовой основой наряду с мажоро-минорным ладом, становятся старинные, а также искусственные лады, в частности увеличенные. Ладотональность хроматизируется. На любой ступени – диатонической или альтерированной – может быть взят любой аккорд. Любой тон может быть взят после любого аккорда, любой предыдущей тональности. Это обогащает традиционную функциональную гармонию. Вместе с тем активность функциональных тяготений ослаблена.  Преобладают миниатюрные или статичные формы. Впрочем, встречаются и репризы с подобием развития – с вариантным нагнетанием фактуры. Фактура – гомофонная. Для неё характерна красочная многоплановость, имитация вихря, моря, колоколов, ритмы и звучания античных танцев в современном представлении. Различные мелодические, гармонические фигурации трактуются как тематизм. Изысканны ритмические, полиритмические, синкопированные фоновые фигурации. Часто педаль объединяет густую многоярусную звучность, включающую много регистров. На педали звучат и тихие, едва слышные, и ослепительно звонкие цепи созвучий.  Партитурам французских импрессионистов присуща многослойность ритмов, тембровых наслоений, фоновых фигурации. Медные, особенно валторны, активно участвуют в фоновых, ритмически колышущихся контрапунктах. Иногда введены политональность или неразрешенные альтерированные аккорды. В аккордах часто подчеркиваются отдельные интервалы. Иногда вместо аккордов звучат интервалы как самостоятельные созвучия.  Именно импрессионисты – первооткрыватели современной сложноладовой гармонии, развивающейся на обогащенной ладовой основе. Им присуща большая острота звучаний и ритма, динамичность, остро диссонирующие созвучия.  Секунда внедряется как неаккордовый дополнительный звук в различные аккорды. Имитация гитарных щипков выражается в сложных созвучиях с необычными «гитарными» обертонами – что сочетается с красочной фольклорной ладовостью и ритмикой. Натуральные лады народной музыки сопоставлены с нонаккордовой стилистикой начала XX века.  В целом композиторы стремились к поискам субъективно-камерной или экзотически-красочной гармонии, в которой усиливается тонкая детализация настроений, образов, картин, видений.  **Гармония в творчестве русских и зарубежных композиторов первой половины XX века.**  В области гармонии музыка XX века открыла новые средства выразительности в сферах расширенной тональности, сложного лада, полифонического образования гармонии, интервальной структуры созвучий, функциональных связей аккордов, голосоведения, фактуры. В XX веке возник огромный стилевой диапазон – от подчёркнутой однотональной диатоники, до сложноладовой расширенной тональности, линеарной гармонии и сугубо атонального гармонического стиля.  Большая септима есть тот стержень, который скрепляет всю гармоническую систему ХХ века, заняв место централизующей квинты в классической мажоро-минорной тональности. Тритон – важный регулятор хроматических соотношений, подобный октаве в диатонической тональности. Одновременно большая септима и тритон – напряжённые, острейшие, кричащие диссонансы экспрессивно прозвучали в музыке модернизма в образах зла (сцены кошмаров, убийства), начиная от советских композиторов, скорбных эпизодах, астральной лирике и причудливой фантастике немецких композиторов.  Отныне аккорд – это созвучие любой интервальной структуры – моноинтервальной (кластеры секунд, квартаккорды). В результате некоторые аккорды звучат как кластеры. Музыку на современной хроматической основе называют «новой простотой».  Для современной музыки характерно воплощение конфликтных образов и полярных эмоциональных состояний – от задорного юмора, лучезарного веселья до трагедийных, апокалиптических взрывов, от сокровенной лирики до зловещих образов наваждения, небытия, конца света, Страшного суда. Современные композиторы сохраняют в целом тональную основу музыки, но в гармонический язык каждого из них вносится много индивидуальных новых черт.  Атональное и сериальное направления также дали ряд крупных достижений в гармонии, которые, правда были скорее схематичны и схоластичные, нежели энергетически живые. Творчество отмечено преобладанием микрохроматики, где каждый звук представляет художественную ценность и интерес. Хроматический двенадцатиступенный лад-серия (явление более сложное, чем просто хроматическая гамма) даёт возможность создания новых выразительных гармонических, полифонических и сонорных образов, линий развития и созвучий. Четвертитоновая шкала интервалов дополняет эти возможности.  Остановимся на расширенной тональности, на новой сложноладовой гармонии в творчестве классиков XX века. Обогащается само понятие лада. Появляется многосоставный, сложный лад. Вокруг его тоники объединяются мелодические и гармонические обороты различных, часто далёких тональностей, а также натурально-ладовые обороты, построенные от тонического звука или от новой временной опоры, политональные и полиладовые приёмы. Таким образом, любой аккорд может быть взят после любого, а тональность обогащается, расширяется.  Расширенная тональность обогащается аккордами далёких строев, взятыми сопоставлением тоник. Иногда это мелодико-гармонические переходы без модулирующих аккордов. Мелодический звукоряд каждой тональности становится реально двенадцатиступенным. На любой ступени (диатонической, низкой, высокой) может быть построен любой аккорд. Этот аккорд может быть мажорным или минорным, консонирующим или диссонирующим, терцовым или нетерцовым. Каждая ступень раздваивается и на каждой из них строится любой аккорд. Гармонии далёких строёв выполняют функции побочных ступеней. Признаком основной тональности может являться тоника, подчёркнутая ритмически в кадансе.  Характерно взаимодействие всех видов гармонии: натурально-ладовой, функциональной и красочной (фонической). Терцовая структура аккордов дополняется или заменяется нетерцовой. Сами функции усложняются, обогащаются, становятся разнообразнее. Особо выделяются различные медианты и вводно-тоновые ступени, верхняя и нижняя. Характерно возникновение особых ладообразований, индивидуально присущих данному автору.  Русские композиторы первыми установили полиладовое расщепление любых ступеней в созвучиях и попевках, в том числе резкое расщепление терции, присущее фольклору. В неоклассических опусах возникают полидадовые мажоро-минорные созвучия – переченья, а также полифункциональные столкновения гомофонного или аккордового комплекса с диссонирующим басом (часто из другой тональности), широко развита политональность. Нетерцовые созвучия акцентно выделены.  В эпических темах типичен мажор с повышенными II – IV ступенями, а в драматических – полифонически разъятый минор с расщепленной терцией). Эти особые лады вводятся как краткие мелодические обороты, наряду с ними свободно берутся иные – и диатонические, и хроматизированные звукоряды. Часто вводятся натурально-ладовые обороты, переменные лады, полиладовые созвучия, комплексы и контрапункты. Выразительна модуляционная гармонизация диатонической мелодии и наоборот. Иногда возникает разновременная модуляция в мелодии и аккордике. Появляются необычные органные пункты, например вводнотоновые.  В периодах часто кадансы вводятся даже в другой тональности, взятой резким сопоставлением. Задорно звучат аккорды с внедряющимися или замененными ступенями. Это и трезвучия, и септаккорды, нонаккорды с гроздьями секунд вокруг основных тонов, с квартами и тритонами вместо терций. Таков был «модерн» 1910-х годов, некий музыкальный футуризм в гармонии, дошедший даже до наших дней. Огромное место в становлении музыкального языка XX века занимает и полифонический принцип возникновения гармонии. Возникают самые сложные и неожиданные созвучия, сопряжение любых диссонирующих последований, резкие переченья. Это окончательно отменяет понятие аккорда как созвучия непременно терцовой структуры.  Втрагических темах часто появляется фригийский лад с пониженной IV ступенью. Политональность обычно драматическая, конфликтная, такова полифоничность его гармонии. Часто полифонический склад – ведущий, а созвучия ему подчинены. Это новая полифония со свободным введением диссонирующих голосов. В отличие от обычных альтераций, диссонирующие тона мелодии обычно берутся скачком, часто скачком и разрешаются. Полифоническое же голосоведение – плавное, певучее. Наряду с терцовой структурой вводятся созвучия нетерцового строения.  В образах трагедийных – наваждения, войны – нередко появляются диссонирующие созвучия, с наслоениями секунд, многозвучными кластерами меди, а также атональные эпизоды, контрастирующие расширенно-тональным. Встречается и противоположный приём – сухая однотональная статика противостоит полноценной сложноладовости.  Диссонансы могут выступать как тонические аккорды. Диссонанс может быть не разрешенным, или постепенно, полифонически разрешаемым. Остинатность – одно из средств создания устойчивости диссонантных созвучий и последований. В тональных планах часто вводятся сдвиги на полутон, на тритон. Между главной и побочной партиями возникает соотношение малой секунды и любые другие.  Большая роль отдаётся тембру, в области которого наблюдается максимальный отход от нормы (введение в оркестровое звучание фольклорных инструментов, электрогитары). В целом присутствует плюрализм и многообразие, использование широкого спектра средств – от унисона (в том числе примитивизма) до гармонии высшего порядка – кластера.  Фактура в творчестве композиторов XX века предельно разнообразна – от прозрачного двухголосия и монодии до гетерофонной и канонической микрополифонии, многоэтажных гармоний – тембров, политональных наслоений. Возможны и унисоны, и аккорды с пропущенными тонами, колористические наслоения тонов и множественный контрапункт струнных или всего оркестра. Характерен множественный свободный контрапункт, в котором непрерывно включаются и выключаются отдельные голоса и целые линии. Полифонически вторгаются не только неожиданные контрапункты, но и новые темы.  С другой стороны, развивается и песенная подголосочность, певучая гетерофония. Целые творческие направления привержены строгой певучей диатонике, остинатному малообъёмному ладу. В творчестве модернизма диатоника не довлеет, а свободно перетекает в ладовую переменность, гибкую переливчатость ладовой и метроритмической речи, сложноладовость, вариантность мелоса и гармонического движения. Это очень сродни славянскому фольклору с его поливариантностью и полиладовостью мелодики в гетерофонии.  Русским композиторам более присущ линеарно-полифонический склад, напряженное развитие мелоса, длительное и активное движение голосов партитуры, постепенное достижение кульминации, а в аккордике – свободная полифонизация гармонии, хроматизирование тональности. Это расширяет традиции классиков и романтиков, вносит творческую новизну, необходимую для воплощения сложнейшей образности, противоречивого духовного мира современного человека, острейших конфликтов в их напряжённом развитии – всего, что составляет сегодняшнюю реальность жизни человека, а значит, и субстанцию академического искусства.  В ХХ веке также появляется понятие «колокольность» (имитация колокола в нижнем ярусе оркестра) и «колокольчиковость» (имитация вверху). Приём применяется преимущественно у фортепиано, но встречается и в оркестре, как у русских композиторов, так и у западноевропейских.  В целом для анализа, построения и восприятия произведений ХХ столетия необходима логика, владение логистикой, архитектоникой, т.к. композиторы опираются не на вдохновение (оно уже не является отправной точкой), а на логику.  *Библиография:*   1. Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. М.: Музыка, 1981. 2. Дьячкова Л. Гармония в музыке ХХ века. М.: Музыка, 1994. 3. Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма. С-Пб.: Композитор, 1998. 4. Слонимская Р. Анализ гармонических стилей. М., 2001. |