

Гармония в звуковысотной системе музыки как материальная категория

В статье доказывается материальность гармонии как единицы музыкального текста и оспаривается понимание ее как только общепhilosophической идеи порядка и соразмерности, поскольку любая идея воплощается только через материальные формы.

Ключевые слова: гармония, мелодия, идея, материя, фактура, структура.

Гармония (греч. *harmonia* — связь, согласие, соединение, порядок, стройность, слаженность) — термин, имеющий настолько широкое применение, что полное раскрытие его в узко специальном музыкально-теоретическом исследовании, каким является настоящая статья, не представляется целесообразным. В самом широком смысле понятие «гармония» применяется в самых различных областях. Мы говорим о гармонии в природе, гармонии цветовой гаммы в живописи, гармонии человеческих отношений, гармоничности одежды, интерьера, элементов здания и т. д. Укажем лишь на одну существенную черту: когда речь идет о гармонии, всегда имеется в виду возникновение отношений между различными элементами, образовавшими единое целое. Как характеристика отношений, понятие гармонии, несомненно, лежит на уровне абстрактно-логического представлений.

Однако в теории музыки, одновременно с осмыслением гармонии в философско-эстетическом аспекте, сложилось и другое, структурное понимание гармонии. Оно воплощает философскую суть термина в конкретно-материальной форме: в одновременном звучании нескольких тонов, которое воспринимается как данность именно в такой одновременности. Это второй смысл термина «гармония» — специфически музыкальный, исторически изменчивый и утвердившийся в современном понимании только с установлением многоголосия.

Пока теоретики обращались к музыке преимущественно одноголосной, соотношение разновысотных звуков оценивалось ими как таковое, безотносительно к форме реализации этих звуков — в последовательности или в одновременности. Соответственно понятие «гармония» применялось к соотношению высот как к акустическому явлению. Музыкально же эти акустические отношения претворялись только линейно в виде упорядоченной звукорядной шкалы. Положение изменилось с воцарением многоголосия. Музыкантам понадобился термин, который смог бы отразить этот новый, осознаваемый и требующий специального обозначения феномен — сочетание одновременно звучащих разных тонов как особый структурный элемент текста. Этот феномен как единица музыкальной ткани был назван гармонией. Название сочли подходящим, ибо одновременное сочетание разных звуков отражает одну из важнейших характеристик философского понятия: объединение разного, дающего новую целостность.

Г. Риман отмечал, что одно из наиболее ранних упоминаний о гармонии как о факте многоголосия встречается уже в IX веке. Так, один из крупнейших философов Средневековья Иоанн Скотт Эриугена в трактате «О разделении природы» писал: «Всякий отдельный голос человеческий, или органнный, или лирный не теряет отдельности своего качества, когда несколько их образуют единую гармонию, благодаря слиянию между собой и подобию»¹. Позднее, в XII веке, Джеральдо Камберийский, описывая народное многоголосие, говорил уже о гармонии созвучий².

Заметим, что в приведенных средневековых определениях гармония рассматривается как материальное явление — соединение нескольких материальных тонов в единое материальное целое. Это толкование сохраняется и в Новом времени вплоть до наших дней, отражая процессы, происходящие в художественной практике. Музыкальный текст — явление материальное и оперирует материальными единицами, звуками и созвучиями: «Сочетания музыкальных звуков подразделяют на: а) сочетания, звуки в которых следуют один за другим; б) сочетания, звуки в которых слышатся одновременно. Сочетания первого рода называют мелодией; сочетания второго рода — гармонией», — пишет П. И. Чайковский в своем «Руководстве к практическому изучению гармонии»³. Как видим,

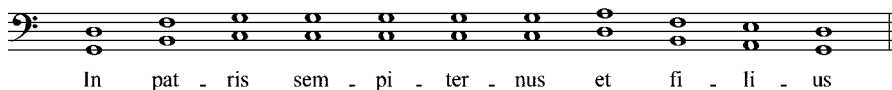
¹ Цит. по: Бершадская Т. С., Титова Е. В. Звуковысотная система музыки. Словарь ключевых терминов. СПб., 2013. С. 15.

² См. подробнее: Бершадская Т. С., Титова Е. В. Звуковысотная система музыки. Словарь ключевых терминов. СПб., 2013. С. 14–16.

³ Чайковский П. И. Руководство к практическому изучению гармонии. М.; Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2011. С. 13.

и здесь гармония представлена как материальный объект. Аналогичные определения гармонии и мелодии как двух разных векторов музыкальной ткани — вертикали и горизонтали — встречаем и у Э. Тоха, и у Г. Римана, и позднее у Ю. Тюлина⁴.

При попытке восстановить картину истории возникновения какого-либо явления или события, особенно давнего, тем более в случае отсутствия достаточного количества материала, исследователю поневоле приходится прибегать к воображению, чтобы объединить сведения, хранящиеся в документах, в единое логическое целое. Дадим же и мы волю воображению и представим себе историю возникновения в теории музыки понятия и термина «гармония» в современном понимании — как комплекса одновременно звучащих разных тонов. Представим себе, что однажды некий монах-тенор или альтино, которому полагалось петь монодийный напев грегорианского хора в октаву с басом, растерялся или простудился и случайно попал не в октаву, а в квинту, и с этого квинтового тона пропел весь напев (ил. 1)⁵.



Ил. 1. Примеры Гукбальда

Интервал оказался благозвучным, результат понравился. Таким образом, в практике возникло новое явление: двузвучия повели себя как единичные тоны, заняли их место как целостные звуковые единицы. Естественно, музыкантам-теоретикам захотелось терминологически закрепить

⁴ См. подробнее: Бершадская Т.С., Титова Е.В. Звуковысотная система музыки. С. 46–50.

⁵ Любопытно, что весьма сходный с описанным процесс можно наблюдать в записи фольклора XX века:



Ил. 2. «Комарочки не давали ночки спать». Из материалов студенческой фольклорной экспедиции Ленинградской консерватории (1974).

этот вновь сформировавшийся феномен как особый структурный элемент текста, единицу музыкальной ткани. Термин «гармония», повторим, сочли подходящим, ибо одновременное сочетание разных звуков, действующее как целое, отражает суть этого философского понятия. Так родился термин, неразрывно связавший понятие гармонии с многоголосьем в его материальном выражении и современном понимании: гармонией стали называть конкретное музыкальное явление — одновременное звучание нескольких разных звуков, воспринимаемое в их совместном действии.

В середине XX века появилась концепция гармонии, сводящая ее к сугубо абстрактно-логическому толкованию: гармония — стройность, красота, соразмерность, то есть сущность, которую можно отнести к любому явлению действительности, а применительно к музыке (гармония как высотная структура) — стирающая грань между такими понятиями как гармония и лад, гармония и тональность, гармония и форма, и т. п. На практике эта трактовка приводит авторов к непреодолимым противоречиям и смешению понятий.

Напомним, что гармонию в собственно музыкальной системе теории — как во времена античности и средневековья, так и современные — толковали как явление чисто материальное: соотношение материальных звуков конкретного звукоряда, одновременное сочетание звуков в материальном созвучии. Упоминание об абстрактном и даже мистическом (*misterieus*) отношении тонов к тонике впервые (если верить Л. Шевалье) встречается только у Ф. Бюссе (1839 год)⁶. Однако в тексте Бюссе нет слова «гармония», как, впрочем, и слова «лад» или «mode», хотя речь, видимо, идет о явлении (*subordination*), впоследствии обозначенном Б. Яворским как лад — понятие, до сих пор не получившее адекватного термина в западноевропейской теории. Лад — это, действительно, категория абстрактно-логическая. Но она не тождественна гармонии и представляет собой другой уровень и другой аспект звуковысотных отношений. Понимание гармонии как материальной субстанции позволяет установить две принципиально отличные структурные единицы музыкальной ткани: единичный тон (мелодическая горизонтальная единица) и комплекс одновременно звучащих нескольких тонов (гармоническая единица — вертикальный срез музыкальной ткани).

Последовательное сцепление тонов (напомним: звуки «следуют один за другим»⁷) образует мелодическую линию. Мелодия как структурное

⁶ Шевалье Л. История учений о гармонии. М., 1932. С. 141.

⁷ См. цитату из «Руководства...» П. И. Чайковского в сноске 3.

образование представляет собой монолинию, предполагающую закрепленный индивидуальный порядок последования составляющих ее тонов в определенных временных соотношениях⁸. Всякое изменение порядка следования или длительности звучания какого-либо из тонов исказит мелодию: это будет другая мелодия. Как следует из сказанного, одногласная мелодическая линия, тем более монодического типа, то есть не подразумевающая гармонической основы, стеснена в отношении преобразования своего рисунка, как в последовательности тонов, так и в длительности их звучания. «Продлить тон» — означает или тянуть его (а он неизбежно затухает) или повторять на одном месте, что создаст надоедливую монотонность.

Не то с гармонией. Гармоническая единица приносит дополнительные возможности музыкальной выразительности и формообразования. Одна и та же логическая единица может продлеваться или сокращаться во времени, создавая игру гармонического масштаба⁹. Так, в теме, заключающей первую часть «Авроры» Бетховена, гармонический масштаб «единицы» на протяжении начальных шестнадцати тактов изменяется в конечном счете в тридцать два раза: от одной восьмой до четырех тактов (32 восьмых). Покажем это на схеме, взяв за единицу восьмые:



Не менее яркая картина предстает в первых тактах Сонаты № 17 Бетховена. Доминантовый сектаккорд звучит семь четвертей в темпе Largo и с фермой. А дальше в темпе Allegro «забился» мотив восьмыми со сменной аккорда на каждую четверть. Подобных примеров можно найти множество.

⁸ См. подробнее: *Бершадская Т. С., Титова Е. В.* Звуковысотная система музыки. С. 46–50.

⁹ Гармонический масштаб — категория гармонического склада. Характеризует соотношение продолжительности звучания гармонических единиц. В мажоро-минорной системе продолжительность звучания аккорда означает одновременно продолжительность действия ладовой функции.

Гармоническая единица может представлять в разных конфигурациях, значительно более сложных, чем это может осуществить полифония. Полифония оперирует линиями, а гармонический склад действует комплексами разного интервального состава, разного количества тонов, разной плотности, сопоставляя разные регистры и т. п., то есть может подлежать активной фактурной работе. Гармоническая единица может действовать не только как конкретная форма, но и как идея того или иного созвучия, которое подразумевает конкретно-материальное содержание. Разные фактурные воплощения показывают разную роль гармонии и мелодии как организующих и выразительных факторов текста. В процессе фактурной работы силы мелодического тока и гармонического фонизма нередко пересекаются и действуют параллельно или поочередно. Рассмотрим три примера.

Обратимся к первой Прелюдии из первого тома ХТК И. С. Баха. Для формообразования этой прелюдии не может вызвать сомнения определяющее значение гармонического фактора. От формирования исходной темы (первые 4 такта), реализующей полный функциональный оборот мажорно-минорной классической системы, до общего тонально-гармонического плана, с отчетливым отделением первого раздела (подчеркнутая модуляция в тональность доминанты) и возвращением через субдоминантовые сферы в исходную тональность (подготовлена органом пунктом на доминанте) — все свидетельствует о главенстве в форме классической ладо-гармонической мажорно-минорной системы. Фактурно отчетливо отделяются друг от друга стройные терцовые аккорды как единицы ткани, подчеркивая ее гармоническую природу. И, тем не менее, тоны каждого из этих аккордов отказываются слиться в нашем слуховом сознании в безразличное к порядку их появления фоническое марево, что свидетельствует о важности мелодического начала. Будучи логическим целым, тематически они требуют определенной мелодической последовательности, соединяя энергию гармонии с интервальным напряжением мелодической связи тонов. Эта значимость мелодического перелива тонов внутри каждого аккорда оказалась настолько сильной, что, когда, более чем через сто лет, к шедевру Баха прикоснулся замечательный мелодист Шарль Гуно, вдохновленный именно гармонией, и на основе этой гармонии сочинивший прекрасную кантиленную мелодию (*Ave Maria*), он не позволил себе изменить ни одной ноты в ставшем якобы аккомпанементом оригинале Баха, и оставил звучать весь баховский текст вместе с сочиненной им мелодией.

Второй пример — 32 вариации для фортепиано Л. В. Бетховена. Вариации Бетховена представляют нам совершенно другую картину роли

исходного материала и его дальнейших преобразований. Для Бетховена инвариант — именно гармония как целостное образование. Мелодическая линия темы не только не сохраняется в вариациях полностью (кроме предпоследней), но порой от нее не остается ничего, кроме отдельных точек, свободно перемещаемых во времени и пространстве. Зато последовательность гармоний слышна постоянно (например, отчетливо отзывается на тему аккорд четвертой мажорной ступени), даже в тех случаях, когда из фактурного рисунка полные терцовые аккорды вообще исключены.

Третий пример — 24-й каприс Н. Паганини. Не менее интересна судьба гармонии и мелодии как внутри самого Каприса (известно, что он написан в форме вариаций), так и в исторической перспективе. Трудно перечислить все возникшие на основе этого Каприса вариации композиторов XIX и XX века. Здесь — полная противоположность ситуации с прелюдией Баха. Тема Каприса вообще лишена аккорда как фактурного образования. Она изложена в монолинейной фактуре, то есть однопольно, как мелодическая линия. И, тем не менее, ее гармоническая основа ощущается настолько определенно, что сам автор в первой же вариации исключает мелодический рисунок темы и представляет ее как ряд аккордов. При этом тема как основной инвариант немедленно узнается. Вариации Паганини послужили исходной точкой целому ряду сочинений на его шестнадцатитактную тему, и более чем за век своего существования ее гармония получила множество различных фактурных воплощений.

Музыкальная система — структура многоуровневая и многоаспектная (уровень материальный, уровень идеальный; гармония, мелодия; лад; тематизм и т. п.). И в разные периоды истории разные аспекты этой системы выходят на первый план как в интонационных движениях, так и в организации формы как целого. В эпоху монодии — грегорианского хорала и знаменного распева — наиболее действенной оказывается сила мелодических связей (подчеркиваю, не мелодия-кантилена, а именно мелодический тип связей, энергия перехода тона в тон, о чем писали Э. Курт и Ю. Н. Тюлин)¹⁰. Эта же сила, а именно мелодический тип связей (мелодическая энергия) продолжает оставаться главной и в эпоху полифонии, *Ars antiqua*, *Ars nova*, Строгого стиля; но, тем не менее, с появлением многоголосия фактор гармонии постепенно включается в действие. К тому времени, когда в западноевропейской музыке установился централизованный мажоро-минор, ладогармоническая система становится главной

¹⁰ Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха. М., 1931; Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. Изд. 3-е. М., 1966.

действенной и организующей силой не только грамматических систем, но и всей композиции.

Я полагаю, что теоретикам не следует допускать в своих суждениях смешения общего с частным, абстрактного с конкретным, материального с идеальным и т.п. Давайте договоримся, что великое философско-эстетическое понятие гармонии как сущности порядка, красоты и соразмерности, конечно же, может и должно быть отнесено к музыке, но лишь в той же плоскости, что и ко всем другим искусствам. А одновременно признаем и следующее: в музыке есть и другое, специфичное именно для нее и только в ней и существующее понимание гармонии, которое обозначает элемент ее материальной структуры. Музыка как физическое явление — субстанция материальная, и в ней действуют материальные единицы: тон — как основа основ; последовательность тонов (как принцип связи — мелодическая единица); одновременное звучание нескольких тонов (гармоническая единица, см.: Ю. Тюлин «Учение о гармонии») ¹¹. Творческой волей композитора эти материальные элементы вводятся в интонационно-художественную систему, и здесь действует уже другой уровень связей, абстрактно-логический — уровень ладовых отношений, воплощаемый, однако, все теми же материальными единицами, изучение поведения и жизни которых породило ряд специфически музыкальных наук, в том числе — науку о гармонии.

Литература

1. *Бершадская Т. С.* В ладах с гармонией, в гармонии с ладами. Очерки. СПб., 2011. 94 с.
2. *Бершадская Т. С., Титова Е. В.* Звуковысотная система музыки. Словарь ключевых терминов. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2013. 98 с.
3. *Курт Э.* Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха. М.: Государственное музыкальное издательство, 1931. 304 с.
4. *Тюлин Ю. Н.* Учение о гармонии. Изд. 3-е. М.: Музыка, 1966. 224 с.
5. *Чайковский П. И.* Руководство к практическому изучению гармонии. М.; Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2011. 157 с.
6. *Шевалье Л.* История учений о гармонии. М.: Государственное музыкальное издательство, 1932. 184 с.

¹¹ *Тюлин Ю. Н.* Учение о гармонии. С. 11–28.