



Е. Б. ТРЕМБОВЕЛЬСКИЙ

*Воронежская государственная академия искусств*



## ЧЕМУ УЧИТЬ СТУДЕНТОВ? СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ГАРМОНИИ: ДИСКУССИИ И РЕШЕНИЯ

УДК 781.4.087.5

**П**еред педагогом, приступающим к преподаванию курса гармонии, неизбежно возникает комплекс специфических и непростых вопросов. Как традиционный путь осмысления классикоромантической стилистики совместить с постижением современных музыкальных технологий? Какие из накопившихся и нередко противоречащих друг другу трактовок отдельных проблем вместе с сопутствующими понятиями, определениями и терминами положить в основу курса? Какие источники привлечь, а какие отбросить, что рекомендовать к обязательному использованию, а что – в качестве дополнительного материала? Одним словом, – чему и как учить студентов: постулировать ли отобранные заранее «бесспорные истины» или ввергнуть ученика в бушующий океан взаимоотрицающих суждений, дать ему свободу выбора ориентиров, или возможность расставить их самому как некие маяки, предотвращающие возможность заблудиться?

Однозначный и безоговорочно окончательный ответ на подобные вопросы едва ли возможен, ибо в любом из них есть своя правда, поэтому педагог и не может от них уйти. Каждому предстоит сделать свой выбор, сообразуясь со своими собственными знаниями, возможностями и методологическими подходами, наличием нотного и учебного материала, способностями и подготовленностью обучающихся и прочими подобными обстоятельствами.

Почти все перечисленные альтернативы предопределяются первым вопросом – о путях совмещения академической составляющей курса с той его наиболее динамичной и неустоявшейся частью, что посвящена изучению гармонических стилей XX – XXI столетий. Напрашивающимся и сравнительно простым решением проблемы является принятое во многих учебных заведениях (и высших, и средних) присовокупление к основному курсу дополнительной дисциплины «Современная гармония».

Как некий довесок, она призвана компенсировать неполноту традиционного курса путём включения (по его окончании или параллельно с ним) сведений об отличительных особенностях гармонии «новой музыки»<sup>1</sup>.

В других вариантах раздел «Современная гармония» может стать очередным звеном единой и продолжающейся логической линии. Этим отличается курс, целиком строящийся по историко-хронологическому принципу введения нового материала, скажем, от модальной системы Средневековья и Возрождения до современной сонорики и алеаторики. Его часто называют стилистическим, хотя таковым не может не быть и любой другой полноценный курс<sup>2</sup>. Однако и в подобной методологии тоже есть существенный изъян: при последовательном освоении эпох невозможно их одинаково полное и равновесное освещение. Особенно «страдают» те из них, что попадают на ранние этапы обучения из-за сравнительно малой пока осведомлённости студентов в сфере общих вопросов гармонии (последние неизбежно расплывутся по всему курсу). В этот период им едва ли «поддастся», к примеру, столь трудная и ответственная тема, как модальная система Средневековья: её сколько-нибудь глубокое и многостороннее постижение нуждается, как минимум, в предварительном знании некоторых вопросов лада (хотя бы тех, что отражают соотношение его модальной и тональной сторон в разных стилях) и фактуры (в частности, типов одноголосия и гетерофонии).

Оптимальному решению поставленных вопросов может способствовать ещё одна концепция. При учёте вышесказанного она возникает естественным образом и словно бы напрашивается сама собой. Согласно этой концепции, курс складывается из двух слоёв. Один из них более или менее соответствует традиционной дисциплине «Гармония», где даются базовые знания. Другой, – назовём его «Современ-

ные проблемы гармонии» – посвящается наиболее острым и спорным вопросам, которые имеются практически в каждой теме. Сразу поясним: «Современные проблемы гармонии» было бы ошибочно идентифицировать с «Проблемами современной гармонии» («Современной гармонией») – ведь «современные проблемы» возникают при новом осмыслении музыки любых стилей и эпох. С другой стороны, они обычно всё-таки связаны (прямо или опосредованно) с особенностями именно современного мышления, которое не только закладывает в предшествующие эпохи, но, по принципу обратной связи, создаёт новое видение (слышание) самих этих эпох. Возьмём характерный пример: политональность, будучи одним из предельных в XX веке этапов обострения полигармонических тенденций, позволила обнаружить явления такого же рода в музыке как близкого, так и отдалённого времени. С. Скребков, например, говорил о средневековой кварто-квинтовой политональности, Ю. Паисов – о политональности фольклорной, Ю. Тюлин выявлял соответствующие фрагменты у Баха и Бетховена, Т. Бершадская – у Глинки и Бородина. Автор этих строк, зафиксировав сходные явления в музыке различных эпох, счёл уместным ввести понятие «полиопорность» (см., в частности: [12]). Но повторим: побуждающим толчком к данному кругу «современных проблем», по сути оказавшихся «всеисторическими», стали вопросы гармонии в музыке последнего столетия.

Важнейшей особенностью всего двухслойного курса является особая и постоянно поддерживаемая направленность к постижению современной гармонии – тех её особенностей и областей, что представляют собой модификацию или воссоздание черт уже известных по прошлым эпохам и одновременно претендуют на некую специфичность и исключительность, рождаясь в отрицании и сокрушении этих черт. В столь существенной, хотя и частной методологической особенности курса сказалось то, что не будучи хронологическим, он наделяется качеством подлинного (не внешнего) историзма. Ему не присущи внеисторические (схоластические) трактовки тех норм и законов, которыми так «богата» школьная гармония и которые, в своей немалой части, были придуманы теоретиками, а не извлечены из музыки.

К слову, историзм, как известно, не сводится к хронологии (расположению материала по эпохам) и не предопределяется ею. Данному качеству должны отвечать, в первую очередь, именно теоретические темы. Ведь будучи сферой обобщений и систематики, наделяясь высоким уровнем проблемности и опираясь на логическое начало как на фундамент, истинно теоретический анализ явлений предполагает их рассмотрение сквозь призму исторической типологии и эволюции (этому может способствовать, кроме всего прочего, стилистически достоверный подбор музыкальных иллюстраций).

Предложенная концепция призвана увязать синхронический подход с диахроническим и предполагает прослеживание как сквозных линий исторического развития отдельных компонентов (фактуры, аккордики, лада, строя, тональности, полигармонии, хроматизма...), так и их совокупностей. Поэтому освещение любой конкретной темы, посвящённой одному из такого рода слагаемых, предполагает специально отведённое время на её изучение не только в обобщённо-теоретическом (логическом), но и в историко-стилевом разрезе. В конце же курса разрозненные сведения о той или иной эпохе должны сомкнуться в целостную картину. А чтобы отдельные ладогармонические стили не стали в сознании студента результатом механического суммирования элементов, черт и свойств, ряд занятий целесообразно посвятить рассмотрению их совместного функционирования в пределах этих стилей – на конкретных примерах и в контексте с эстетическими, художественными, выразительными и общекомпозиционными параметрами. В этом блоке тоже проявится общая направленность на осмысление проблем современной гармонии. Оговоримся лишь, что речь идёт не о количественном преобладании часов по современной гармонии (хотя и их не так уж мало), а именно о направленности курса. Такая возможность определяется выделением и фиксацией на всём его протяжении отмеченных выше сквозных линий развития гармонических элементов и их ладофункциональных связей, приёмов и способов изложения. Эти линии, как известно, меняют свой вид, прерываются или протекают латентно. Но они не исчезают и не умирают в принципе. Поэтому-то и оказывается возможным ещё задолго до сугубо «исторического блока», завершающего курс, отдельные занятия посвящать, к примеру, проблематике такого рода: «Расширение круга гармоний в послеклассической и современной музыке. Новые принципы организации вертикали в XX – начале XXI веков» (эта тема подытоживает теоретическое изучение гармонической вертикали). Или: «Новомодальные явления в послеклассической и современной музыке». (Данная тема вместе с предшествующей – «Старомодальная гармония Средневековья и Возрождения», идёт вслед за общетеоретическими – «Ладовые основы музыки» и «Модальные принципы ладовой организации»). А в завершение «тональных тем» предлагается изучить вопросы эволюции тональной системы по линии её расширения, хроматизации и децентрализации: «Новотональные явления в послеклассической и современной музыке».

Компоненты и методы организации старых систем продолжают своё существование и развитие не только внутри этих старых систем, но и в составе новых, когда они в них органично включаются. Поэтому постижение, к примеру, классиков или Баха не ограничивается часами, специально на них отведёнными. С другой стороны, на всём протяжении курса

как бы заранее предугадываются стиливые приметы будущей музыки, вплоть до современной. Таким образом, новая (как и старая) гармония не предстаёт неким автономным феноменом. Её свойства осмысливаются в качестве усиления, доразвития и трансформации тех или иных тенденций музыки прошлого, а то и их отрицания (это ведь тоже некая особая форма преемственности с прошлым и даже, пожалуй, зависимости от него). В самом же прошлом, как уже сказано, подчёркивается факт его пролонгации в будущее, для которого оно становится словно бы предтечей. Эта существенная методологическая установка реализуется органично и естественно, поскольку студент, педагог или исследователь и не могли бы изучать сегодня музыку прошлого, полностью отрехшись от имеющегося опыта восприятия новой музыки.

Прежде чем коснуться некоторых конкретных «современных проблем гармонии», подчеркнём, что перед их обсуждением в классе обычно рекомендуется самостоятельное изучение различных источников, которые могут «взаимооппонировать» друг другу и даже не согласовываться с позицией педагога (в других случаях, напротив, они, по рекомендации преподавателя, читаются *post factum*). Таким образом, уже в самом начале «пути» студенты включаются в сложный и противоречивый мир современной науки, да ещё и едва ли не в самой сложной области музыковедения, где по многим вопросам не выработана твёрдая точка зрения. Выделим хотя бы некоторые из тех, что непременно подлежат обсуждению.

Особенно важен вопрос об определении центрального компонента гармонии, каким является *лад*. Несколько десятков имеющихся дефиниций этого понятия не дают на него окончательного ответа. Среди них выделяются две обширные группы, одну из которых условно можно назвать функциональной, а вторую – звукорядной. Сторонники первой считают приоритетным для лада функциональное сопряжение звукоэлементов с ладовым центром и друг с другом, сторонники второй исходят из структуры звукоряда. Возникает особого рода терминологическая омонимия.

Те или иные предпочтения иной раз можно объяснить конкретными объектами изучения, особенностями которых подчас переносятся и на все другие объекты. Так, специалисты по современной музыке склонны выделять в ладу в качестве ведущего звукорядный компонент (непостоянный, мобильный, но всё-таки определённый и сравнительно легко выявляемый), поскольку ладовая функциональность в ней нередко с трудом поддаётся точным и однозначным характеристикам. Исследователи же стилей XVIII–XIX веков чаще других абсолютизируют функциональные сопряжения, которые здесь, как правило, отчётливы и ясны.

И без того непростой вопрос определения термина «лад» обостряется смежной и не менее актуальной проблемой тональности. Данное понятие оказывается нередко идентичным первой (функциональной) группе определений лада, что говорит, на сей раз, о терминологической синонимии. Синонимичными иногда могут оказаться также понятия лада и гармонии, например, в средневековой монодии гармония – это и есть лад (об этом ещё будет сказано в последнем разделе статьи).

Обсуждение на занятиях указанных проблем желательно вести к такому их решению, которое способно в той или иной степени примирить «конфликтующие» стороны. На наш взгляд, этому может способствовать двусторонняя трактовка лада в качестве звукосистемы, которая характеризуется как составом гармонических единиц – тонов, созвучий, попевок, оборотов (модальная сторона), так и их функциональными связями (тональная сторона). Такая трактовка открывает пути к решению и многих смежных вопросов:

- Как меняется в разных стиливых системах удельный вес тональной и модальной сторон лада и как они взаимодействуют друг с другом?
- Может ли лад быть представлен только одной стороной?
- Что такое лады модальные и лады тональные; всегда ли между ними существует чёткая граница?
- Относимы ли к сфере лада серийные техники?
- Есть ли лад в музыке, не имеющей определённого звукоряда, определённого центра (или и того, и другого)?

С приведённым комплексом актуальных вопросов соприкасается ещё один – о понятии «*роды интервальных систем*», заимствованном из древнегреческой музыкальной науки и перенесённом в современную теорию гармонии для выявления и классификации звукорядных (в сущности, тех же интервальных) структур. Но в нашей науке последних десятилетий область звукорядов и отношений между ними составляет сердцевину теории модальных ладов (точнее, модальности как одной из сторон лада). Не случайно Ю. Н. Холопов, указывая на определяющее действие в механизме ладообразования свойств звукоряда и выделяя по этому критерию основные типы ладовых систем (экмелику, пентатонику, диатонику, миксодиатонику, гемииолику, хроматику, микрохроматику, смешанные, особые), оговаривается, что «такое деление ладов совпадает в основных чертах с различием родов интервальных систем» [18, с. 37]. В этом легко можно убедиться, сравнив соответствующие параграфы третьей («Лад») и восьмой («Роды интервальных систем») глав его теоретического курса гармонии [18, с. 36 – 39, 116 – 144]. В данных параграфах описываются одни и те же (названные выше) звуковысотные структуры – но вначале как типы ладов,

а затем (подробнее) как типы родов. Эта новая встреча с терминами-синонимами может побудить к обсуждению вопроса о целесообразности предпринятой реанимации древнего понятия.

В числе острых «современных проблем» остаются и те, что связаны со сферами *диатоники* и *хроматики*. Отношения между этими двумя сферами – предмет давних дискуссий, многие из которых возникают опять же благодаря отсутствию окончательных дефиниций: «Если вопрос о том, что такое диатоника, запутан сейчас до предела возможного, то в связи с понятием хроматизма царит полная неразбериха» [11, с. 296]. Эти слова были сказаны несколько десятилетий тому назад, но проблема и сегодня до конца не решена. До сих пор не решён окончательно целый ряд вопросов: существуют ли ещё какие-либо диатоники, кроме той, что соответствует белоклавишному звукоряду? Правомерны ли понятия – диатоника условная, расширенная, двенадцатиступенная и т. п.? Всегда ли хроматизм связан с вариантностью ступеней? Известно, что С. Слонимский, М. Скорик, М. Ройтерштейн, П. Ренчицкий и другие сторонники положительных ответов на эти вопросы основным критерием диатоничности считают самостоятельность, равноправность и невариантность всех ступеней. Но по этому критерию понятием диатоники нужно было бы охватить, скажем, и гемииолику, и гемитонику, и темперированную микрохроматику, и составные миксодиатонические, мажоро-минорные и многие другие системы. Проблема в том, что структурные свойства звукорядов определяются в первую очередь их интервальным содержанием, неким потенциалом интонационных возможностей, а не самим по себе фактором самостоятельности ступеней. У диатоники, скажем, есть четыре минимально необходимых, атрибутивных и неотъемлемых свойства: возможность расположить по чистым квинтам составляющие её семь звуков, секундовые связи смежных ступеней, образование терций (консонансов) в результате сложения любых двух смежных секунд, октавность всех ступеней (то есть, наличие их «октавных дубликатов»). Вместе эти свойства представлены только в диатонике, хотя по отдельности они (кроме первого) могут характеризовать и другие звукоряды. Так и любая другая система имеет свой комплекс свойств, определяющих её интонационные ресурсы.

В музыкальных образцах любых стилей существенные свойства диатоники сохраняются. Поэтому неоспорен вопрос и о существовании тех якобы особых диатониках, которые в литературе определяются диссонантной и консонантной, условной и неполной, миксо- и полидиатоникой. Ведь качество сонантности, например, характеризует вертикаль, созвучия, а не саму диатонику, не звукоряд. Всякого рода смешения диатоник ведут за собой образование составных систем, практически всегда хроматических. А услов-

ной обычно называют диатонику изменённую, альтерационную, «деформированную», теряющую часть изначальных свойств, то есть, фактически, уже не диатонику. Пожалуй, лишь понятие «неполной диатоники», то есть системы, включающей менее семи тонов и состоящей только из диатонических интервалов, представляется достаточно корректным. Впрочем, последнее понятие также следует принимать с оговорками, поскольку пентатоника, например, является самостоятельной и поэтому «не неполной» разновидностью лада.

Интонационные ресурсы диатоники по-разному проявляются в различных стилях, находясь, к тому же, в тесной зависимости от окружающего её материала. Её звучание оказывается неодинаковым, скажем, в народной песне, сколии Сейкила, григорианской монодии, мадригале Палестрины, начальной теме Моцарта из Пятой фортепианной сонаты, третьей части квартета Бетховена op. 132, Пятнадцатой мазурке Шопена, хоре рясоносцев из «Хованщины» Мусоргского, мелодии главной партии из Девятой сонаты Прокофьева и седьмой пьесе из цикла «Musica ricercata» Лигети. Во всех этих непохожих образцах диатоника, можно сказать, равна самой себе. И именно это побуждает нас считать любые иные звукоряды недиатоническими. Но тогда с неизбежностью возникает новый вопрос: к какой категории следует относить эту массу недиатонических звукорядов? К хроматике? Ибо, согласно распространённой точке зрения, это и есть «область звуков, лежащих за пределами диатоники» [6, с. 34].

Однако некоторые исследователи не относят к сфере хроматики структуры, в которых ни одна ступень не раздваивается. Так, М. Ройтерштейн в статье «Хроматизм ли?» [8], анализируя структуры именно такого рода, отвечает на заглавный вопрос отрицательно. Позволим себе не согласиться с окончательным ответом автора статьи, представляющейся в остальном очень убедительной и интересной. На наш взгляд, ответ на вопрос о хроматичности рассматриваемых примеров должен быть положительным, во-первых, исходя из слухового восприятия соответствующих образцов, во-вторых, в связи с устоявшимся определением хроматизма как системы, включающей хотя бы одно звено из двух полутонов подряд. (В противном случае и додекафонию с её принципиальной самостоятельностью тонов пришлось бы считать нехроматической системой.) К слову, тот же автор в другой работе при объяснении «квадрата транспозиций» додекафонной серии писал именно о хроматическом звукоряде [9, с. 34].

Кроме того, существуют лады, организация которых не соответствует, строго говоря, ни диатонике, ни хроматике. Речь идёт об уменьшённых, гемииольных, целотоновом и некоторых других ладах, располагающихся где-то между этими двумя систе-

мами. В таком случае следует признать, что существуют звукосистемы, не идентифицирующиеся однозначно только с диатоникой или хроматикой: их тоны не располагаются подряд на квинтовом ряде и не складываются в двуполутоновые звенья. Гипотеза о существовании третьей группы ладовых явлений – одна из тех, которые нуждаются в разработке и ожидают будущих исследователей (быть может, и сегодняшних студентов).

Ещё одна проблема гармонии связана с понятием «ладовое развитие», которое, начиная с 30-х годов прошлого столетия, стало объектом научной полемики. В своём «Учении о гармонии» Ю. Тюлин, рассматривая лад только как систему апперцепционную, категорически утверждал: этот феномен «является логической абстракцией... Поэтому неправильно выражение "ладовое развитие" применительно к конкретному музыкальному произведению» [15, с. 80]. Данное теоретическое положение, выведенное, в основном, из анализа стабильного мажорно-минорного лада классической музыки, исследователем абсолютизировано и перенесено на иные эпохи. Противоположную точку зрения сформулировал Б. Асафьев: «Лад – не теоретическое обобщение ... познаётся как становление, и потому он испытывается во всех музыкальных произведениях [курсив мой. – Е. Т.]» [1, с. 229 – 230].

Обсуждая со студентами эти полусы мнений, желательнее помочь им выбрать для себя ориентир, который станет определяющим в самостоятельной работе – научной и практической. Подспорьем здесь может быть знакомство с трудами М. Тараканова, Ю. Кона, Н. Гуляницкой, Э. Алексеева и других авторов. В итоге, вероятнее всего, сформируется мнение о непреходящем значении асафьевского тезиса, который оправданно становится всё более актуальным. Связано это с усилением интереса к проблематике современной музыки, а также к доклассическим стилям и фольклору, отличающимся особенно большой мобильностью и непредсказуемостью. Признание целесообразности активного использования понятия «ладовое развитие» побуждает к изучению его конкретных приёмов и принципов [13, с. 189 – 372].

Современные проблемы гармонии, как уже отмечалось, в конечном счёте, становятся проблемами современной гармонии. Поэтому при знакомстве с приёмами новой музыки желательно, когда это возможно, раскрывать их давние источники, музыку же прошлого изучать не только саму по себе, но и в качестве своеобразной корневой системы будущих композиторских идей и технологий. Здесь далеко ещё не всё установлено и открыто, что с неизбежностью активизирует эвристический характер преподнесения материала, – поиск ответов в ходе занятий, а не получение их в готовом виде.

Исследование данной группы проблем следует начинать на примере классической гармонии,

изучение которой немисливо без основательного знания *теории функций*. Основы этой теории заложил, как известно, ещё Рамо, после чего, начиная с Х. Римана, она получила особенно интенсивное развитие, в основном, как учение о функциях тональных. С недавнего времени теория гармонических функций расширена за счёт включения понятий «модальные функции», «линейные функции», «колористические функции» и др. (см.: [18]). Целесообразность такого расширения и должна, по нашему мнению, стать предметом обсуждения. Конечно, элементы целого всегда выполняют те или иные функции. Но только высокий уровень системности предполагает сгруппирование этих элементов (по функциям) и строгую дифференциацию.

Напомним, что тональные функции проявляются во взаимодействии не только компонентов «тройной пропорции» – Т, S и D, но и вообще любых звукоэлементов, наделяемых качествами устоя и неустоя, тоники и нетоники, опорных и неопорных, разрешающих и тяготеющих тонов и аккордов. Учёт не только основных, но и переменных (местных) функций позволил исследователям отразить как макро-, так и микроаспекты восприятия ладотональных связей.

В то же время колористические функции не могут иметь сколько-нибудь точные и чёткие границы и определения ввиду зыбкости и бесконечной множественности оттенков фонизма и соответствующих средств их создания. Из них трудно вычленишь те, что в рамках какого-либо стиля сложатся в постоянно действующую систему связей и отношений. Предложенные критерии «основной звучности» (некоего «центрального элемента») и её «колебаний и видоизменений» (производных и контрастных) [18, с. 333] только подтверждают сказанное. Использовать могучий механизм теории функций вряд ли целесообразно и там, где они, напротив, предельно просты и очевидны. Так понятие «линейные функции» ничего, в сущности, не добавляет к учению о неаккордовых звуках и «неаккордовых аккордах» (а также о «немодусных тонах»), в пределах которого дифференциация элементов по функциям очевидна и элементарна.

Что касается так называемых модальных функций, то они являются, фактически, теми же тональными, только по-особому проявляющимися в образцах модальных ладов. Речь в данном случае идёт об опорных (финалис, реперкусса, местные «устои») и неопорных (транзитах: проходящих и вспомогательных) элементах, которые в модальных образцах (по сравнению с тональными) отличаются своей, несколько размытой функциональной окраской. Они не связаны острыми тяготениями, обнаруживаются ретроспективно и обычно не дублируются в других октавах. В этом заключается специфика тонально-функциональной стороны модальных ла-

дов, причём, не только старинных, поскольку ладовые принципы современной музыки нередко бывают в своей сущностной основе родственны именно отдалённым, а не исторически предшествующим эпохам. Подчеркнём еще раз, что вне зависимости от конкретной стилистики, вопрос здесь ставится не столько о модальных функциях, сколько о своеобразном проявлении тональных функций в ладах модального типа. То, что тональные функции выявляются нами не только в музыке новомодальной, но и в старомодальной («дотональной») лишь подтверждает сформулированный выше тезис: в любых ладах в той или иной пропорции бывают представлены две стороны – и модальная, и функциональная (тональная).

Намеченными ракурсами проблемы тема гармонической функциональности в музыке, конечно, не исчерпывается и поставленные вопросы не снимаются. На занятиях со студентами они должны стать объектом интересных диспутов и размышлений.

Тесно связано с проблемами функциональности изучение тональных систем XX века и, в частности, *политональности*, которая традиционно считается специфически современной техникой письма. В известном смысле, так оно и есть. Однако, по меньшей мере, два противоречащих казалось бы друг другу обстоятельства побуждают к уточнению данного положения. Первое из них определяется утверждением, согласно которому большинство приводимых в литературе примеров политональности из современной музыки на самом деле таковыми не являются [7, стб. 338]. Второе обстоятельство, напротив, связано с обнаружением явлений, родственных политональности, в древних образцах народного многоголосия [5] и в мотетах XIII–XIV веков [10, с. 57]. Думается, что данная проблема снимется сама собой, если вместо термина «политональность» (он отражает лишь узкий круг явлений) в соответствующих ситуациях использовать уже упомянутое выше понятие «полиопорности».

К моменту прохождения обсуждаемой темы студенты уже знают, что понятие «опора» не привязано жёстко к исторически локальной сфере тональности, подобно категориям «тоника» и «тяготение». Свободно применяясь для характеристики многих ладовых явлений современной и старинной музыки и не противореча чертам музыки классиков, это понятие становится объединяющим. Учитывая данное обстоятельство, студенты с помощью наводящих вопросов могут и сами прийти к выводу о целесообразности введения термина «полиопорность» со сравнительно широким кругом значений. Последний, кстати, не отменяет и понятия политональности, которое таким образом включается в сферу его действия. В свою очередь, «полиопорность» входит в качестве одной из частей в ещё более широкий круг явлений – «полиладовости», другая часть кото-

рой – «полимодальность». Обе части, будучи неотрывны друг от друга, образуют целостную систему (подробнее см.: [12]).

Немало полемически острых вопросов возникает и при изучении *фактуры*. И первые среди них – об определении и типологии. В «Лекциях по гармонии» Т. Бершадской, взгляды которой во многом вытекают из идей Ю. Тюлина, разграничиваются понятия «склад» и «фактура»: «склад» трактуется как принцип (логика) организации музыкальной ткани, «фактура» – как форма её изложения. Возможно, что подобное членение на нечто абстрактное и конкретное, общее и частное небезосновательно в чисто логическом аспекте. Но в своей каждодневной практике музыканты (в том числе теоретики) свободно взаимозаменяют такие определения, как «полифонический склад», «полифоническая фактура», «полифоническое изложение, письмо, ткань» и др. Отсюда и вопрос: не целесообразно ли считать их синонимами?<sup>3</sup>

Ещё более запутан вопрос о типологии фактур. Это объясняется, с одной стороны, многоаспектностью и многосоставностью самого явления, а с другой, – различием избираемых классификационных критериев. Например, для Т. Бершадской таким критерием является тип конструктивного элемента ткани [2, с. 11-19, 181-182], для З. Визеля – характер функционального соотношения голосов [3, с. 4-18]. Разные исходные установки породили и принципиально отличающиеся классификации, каждая из которых не исчерпывает всей картины явления и потому предопределяет возможность иных, более универсальных подходов.

Выберем три критерия: количество голосов, их внутренние качества и характер отношений между ними. По этим критериям студенты, направляемые педагогом, могут почти самостоятельно вывести не только основные типы фактур (одноголосие, гетерофония, многоголосие), но и иерархически многослойную систему их подвидов. Здесь потребуются, конечно, наводящие вопросы, а также пояснения некоторых понятий, прежде всего, гетерофонии, относительно которой существует особенно большой разброс мнений. Она трактуется то как поток неясных звуковых образований (Д. Житомирский) и наиболее примитивный многоголосный склад (Т. Бершадская), то, напротив, как ёмкое видовое понятие (А. Шнитке), объединяющее чуть ли не самый широкий круг явлений из разных музыкальных сфер, эпох и стилей: подголосочность, совмещение вариантов одного голоса, простые и сложные (диссонантные, многоэтажные) дублировки, органум, гимель, сонорику, сверхмногоголосие, микрополифонию и др.

Эта последняя точка зрения представляется перспективной. Ибо все перечисленные разновидности действительно составляют некую общность, что и позволяет охватить их единым понятием гетерофо-

нии и его парадоксальным определением – многоголосная монодия, разноголосие одноголосие [14]. В этом определении формульно зафиксирована её двойственная природа – многоголосный (разноголосный) вид и монодическая (принципиально одноголосная) сущность.

Обсуждение данных тем со студентами обязательно потребует решения и целого комплекса сопутствующих вопросов: о видах одноголосия, о сущности монодии, о взаимодействии лада и склада, о монодийности в многоголосии, о природе подголосочности, о фактуре и исполнительской интерпретации, об эволюции фактурного мышления и образовании новых видов музыкальной ткани, наконец – о концентрации практически всех фактур (как старых, так и новых) в музыке последнего столетия.

Последняя из современных проблем, требующих пояснения, связана с понятием гармонии, которое также должно не столько декларироваться, сколько быть предметом «порождения» и обсуждения. Начиная с Рамо и до недавнего времени, границы данного понятия устанавливались формулировкой: сфера созвучий (в первую очередь, аккордов) и их связей – по функциям, голосоведению и, отчасти, по метроритму и фонизму. Данное определение может быть приложимо ко многим явлениям, в том числе относящимся к современной музыке. Не случайно оно сохранялось, с теми или иными оттенками, в трудах И. Дубовского, И. Способина, Ю. Тюлина, В. Беркова, С. Григорьева и во многих «школьных» учебниках. Но музыкальная практика, педагогика и сама теория не стоят на месте, настоятельно требуя включения ряда дополнительных тем – скажем, монодии (в её старинных и новых формах) и таких видов современной ткани (сонористической, серийной, пуантилистической, «диагональной»), в которых не всегда можно вычленишь созвучия и, тем более, аккорды как структурно стабильные единицы.

Если же учесть и уже давно вошедшие в соответствующий курс разделы – о ладах (не только классических), о модальном (а не только тональном) развитии, о фактуре, полигармонии, строях – станет ясно, сколь значительно раздвинулись ныне пределы дисциплины «Гармония», а вместе с тем, и самого этого понятия. Не случайно многие исследователи и педагоги (прежде всего, специалисты по современной музыке), ещё в 60-70-е годы стали вводить его более широкие дефиниции. Среди них самой всеохватной и при этом предельно краткой оказалась одна из формулировок Ю. Холопова: «Гармония есть высотная структура» [17, с. 43 – 44].

Казалось бы, в многовековом восхождении к истине достигнута вершина – проблема исчерпана! Но уже через четыре года возникла совершенно иная точка зрения, принадлежащая Т. Бершадской, соглас-

но которой Ю. Холопов своим определением стёр грань между понятиями гармонии и лада, чем отодвинул музыкальную науку в далёкое прошлое, чуть ли не к временам древней Греции. Очевидно, стремясь к восстановлению этой грани, автор предложил относить к гармонии только те сферы музыкального интонирования, которые «выступают как реальная или подразумеваемая одновременность и сопряжены с вертикальным аспектом музыкальной ткани» [2, с. 9]. Однако в этом решении круг парадоксальным образом замкнулся, поскольку фактически был сделан «возвратный ход» к наиболее распространённому ограничению объекта гармонии многоголосной тканью (хотя бы подразумеваемой). Исследователь здесь вступил в противоречие с некоторыми аспектами своей же концепции курса, предусматривающей, помимо всего, изучение монодических ладов и монодического склада, для которого, по справедливой мысли автора, «нетипично наличие каких бы то ни было, даже подразумеваемых, вертикальных отношений» [2, с. 14].

Границ в строгом понимании между понятиями «гармонии» и «лада», по всей видимости, быть не может, так как зона лада находится внутри зоны гармонии, а не рядом с ней, и поэтому гармония охватывает всю область звуковысотных отношений, включая лад в качестве своего компонента. С другой стороны, в музыке встречается и полное сведение гармонии к ладу, например, в средневековой и некоторых образцах современной монодии. Да и в теории понятия «гармония» и «лад» трактуются подчас синонимично: в этих случаях второе понятие расширяется до размеров первого, или, наоборот, первое сужается до второго. Последнее произошло в одной из формулировок Н. Гуляницкой, согласно которой гармония определяется «составом гармонических ”единиц” (тонов, интервалов, аккордов) и их функциональными отношениями» [4, с. 18], то есть как раз двумя сторонами лада.

Рассмотрев несколько определений гармонии, полагаем, что самой универсальной из них является дефиниция Ю. Холопова, что, однако, не говорит о несостоятельности остальных. Так, традиционные определения (одно из них дано выше) адекватно отражают специфику музыки XVIII – XIX вв. или выдержанную в подобной стилистике. А при анализе средневековой монодии понятие гармонии, неизбежно идентифицирующееся в этих условиях с ладом, может и вовсе не привлекаться (хотя в своём широком значении, как звуковысотная структура, оно и в этом случае будет действовать подспудно).

В заключение ещё раз вернёмся к главному вопросу статьи: так чему же и как учить студентов? Давать им жёсткие и окончательные формулировки? Рекомендовать те или иные дефиниции к обязательному использованию? Иногда и это бывает полезно, особенно в той части курса, что

прямо соотносится с традиционно-академическими основами «Гармонии». Но всё же главная его цель определяется стремлением привить студентам интерес к самим проблемам – сложным и часто неодинаково и неоднозначно решаемым. Не забудем, что их возникновение определяется каждый раз всё более глубоким осмыслением всего массива музы-

ки и, в первую очередь, – процессов современного творчества. Осведомлённость студентов в части существующих трактовок основных вопросов гармонии может, в конечном счёте, обеспечить такое постижение ими этих процессов, которое будет адекватно постоянно расширяющимся возможностям науки.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Подобный подход отличает, к примеру, весьма содержательную программу по данной дисциплине профессора Астраханской консерватории Л. В. Саввиной (Ростов-на-Дону, 2004).

<sup>2</sup> Удачными и убедительными примерами воплощения хронологического принципа служат программы по гармонии

для исполнительских факультетов доцентов Московской консерватории М. Катунян и Е. Николаевой (Москва, 2002).

<sup>3</sup> Такой точки зрения придерживается, в частности, В. Холопова.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л., 1971.
2. Бершадская Т. Лекции по гармонии. – Л., 1978.
3. Визель З. О классификации типов фактуры (уточнение классификации и терминологии основных понятий фактуры) // Проблемы музыкальной фактуры / ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1982. – Вып. 59. – С. 4–18.
4. Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. – М., 1984.
5. Коптев О. О явлениях полиладовости, политональности и политональности в народном творчестве // Проблемы лада. – М., 1972. – С. 191–207.
6. Лебедев С. Учение о хроматике Маркетто из Падуи // Проблемы теории западноевропейской музыки (XII – VII вв.). – М., 1983. – С. 34–59.
7. Политональность // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. – М., 1973. – Т. 4. – Стб. 337–339.
8. Ройтерштейн М. Хроматизм ли? // Советская музыка. – 1969. – № 8.
9. Ройтерштейн М. Введение в анализ гармонии. – М., 1984.
10. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М., 1973.
11. Тараканов М. Проблемы лада и тональности в трёх книгах о Прокофьеве // Музыкальный современник. – М., 1973. – Вып. 1. – С. 292–325.
12. Трёмбовельский Е. Полипорность // Музыкальная академия. – 1994. – № 4. – С. 78–81.
13. Трёмбовельский Е. Стиль Мусоргского. Лад, гармония, склад. – М., 1999.
14. Трёмбовельский Е. Гетерофония: типология фактур – эволюция ткани // Музыкальная академия. – 2001. – № 4. – С. 165–175.
15. Тюлин Ю. Учение о гармонии. – М., 1966.
16. Холопова В. Фактура. – М., 1979.
17. Холопов Ю. Очерки современной гармонии. – М., 1974.
18. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. – М., 1988.

### Трёмбовельский Евгений Борисович

доктор искусствоведения, профессор,  
заведующий кафедрой теории музыки  
Воронежской государственной  
академии искусств

