



## ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящая книга представляет собой учебник, предназначенный для специальных курсов гармонии музыкальных вузов. Процесс познания гармонии идет двумя путями. Важнейшую часть обучения составляет *практическое* изучение гармонии (согласно принципу «подобное познается подобным») посредством художественного приобщения к ее творению в письменных работах и игре на фортепиано. Не менее важно *научно-теоретическое* освоение гармонии — в лекционной части курса, при чтении научной литературы, а также в практических анализах художественных образцов. Это и является задачей данного теоретического курса. Совокупность проблем, разрабатываемых в книге, в целом соответствует ныне действующей программе вузовского курса гармонии (в теоретической части) для историко-теоретической специальности. Кроме того, в учебник включен большой материал по истории гармонии (правда, не оформленный в самостоятельные разделы). Музыкально-стилевые закономерности, рассматриваемые в книге в качестве основных, базируются преимущественно на музыке XVIII–XIX вв. («золотой век» гармонии). Однако затрагиваются и более старые эпохи, а систематика позднеромантической гармонии предвосхищает многое и в музыке XX в.

Являясь теоретическим курсом, учебник одновременно представляет собой *научное исследование* фундаментальных проблем гармонии, теоретическое и историческое осмысление этого явления с современных позиций. В ряде работ предшествующих лет автору доводилось заниматься многими коренными вопросами гармонии XX в., прежде всего — отечественной музыки. Продолжение этой линии, расширяющее концепцию гармонии как единого целого, требует основательного освещения наиболее существенных законов гармонии, проявившихся уже в предшествующий период. Главная задача данного исследования — дать на современном научном уровне по возможности исчерпывающее изложение основополагающих теоретических проблем гармонии, в конечном счете вводящее в музыку XX в. так же естественно, как и само искусство прошлого перешло к нашему времени.

С *концепционной стороны* система взглядов автора, хотя и связана генетически с учением о гармонии И. В. Способина (также в какой-то мере Ю. Н. Тюлина и Б. Л. Яворского), в действительности же исходит из философско-исторического анализа современной ситуации искусства.

Теоретическое изучение того, что лежит в основе гармонии, обнаруживает глубоко скрытые корни и движущие силы музыки, ее «логос», а также ценности столь значительные, что они остаются непоколебимыми даже при самых жестоких музыкально-интонационных катаклизмах.\* Историческое прошлое мы анализируем как логически глубокие слои нашего настоящего. В этом единстве логического и исторического заключена действенная сила, позволяющая трактовать старые проблемы гармонии — консонанс и диссонанс, лад, аккорд, неаккордовые звуки, органнй пункт, голосоведение — как исторически детерминированные и тем самым по сей день теоретически актуальные.

После основательной критической проверки применения на практике функциональной европейской гармонии наиболее ценной оказалась, естественно, *функциональная теория* (вобравшая лучшие достижения европейской теории музыки — Ж.-Ф. Рамо, М. Хауптмана, С. Зехтера). Правда, в своем оригинальном виде, у Х. Римана, функциональная теория содержит и неприемлемые стороны (прежде всего это дуалистическая трактовка мажора и минора); к тому же она ориентирована только на стиль венских классиков; для нас же особый интерес представляет функциональная гармония того периода, который непосредственно вводит Новую музыку нашего столетия, — исторического перелома конца XIX — начала XX в. Поэтому для развертывания функциональной теории гармонии в наше время необходима критика и радикальная реорганизация римановской концепции.

Неприемлемы в научном отношении ни ограничение собственно функциональной трактовки (T, S, D) только тремя аккордами (остальные трактуются как обозначаемые римскими цифрами «ступени», более или менее «сходные» с главными — I, IV и V), ни идея «смешанных» функций (например, III ступень = DT), ни подмена функций ступенями (хотя бы это и вуалировалось функциональными символами).

Какой бы «трудной» ни выглядела функциональная теория гармонии, она единственная является объяснением замечательного феномена европейской *тональности* (XVIII–XIX вв.). Этот феномен в науке о музыке занимает по значимости такое же место, как в самой музыке — творчество Моцарта, Бетховена, Шопена, Чайковского. Соответственно и верная теория функций есть сердцевина, логический центр науки о гармонии.

С точки зрения *научного метода*, особенно важно провести принципиальное различие между работой собственно теоретической и практической, эмпирической. В науке истина теории должна быть показана «во весь рост», в свою полную величину, простирающуюся от эстетики художественного явления (соответственно также техники композиции), от каллистики, философии, социологии, мировоззренческих категорий через представления психологии восприятия, через физиологию музыкального ощущения, физику реального звучания (акустику, «природу») вплоть до бесстрастной красоты числовых отношений. Автор не считает, что «во всяком учении столько науки, сколько в нем математики», однако ясно, что в ряде аспектов науки о гармонии (в особенности на низшем, элемен-

\* Более подробно об этом см.: *Холопов Ю. Н.* Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982.

тарном уровне) оперирование числовыми структурами закономерно и необходимо приводит в естественный язык научной теории музыки.

К научному методу относится и *способ изложения* теоретического материала. Для подлинной науки о гармонии неприемлема подмена теоретического объяснения бытовыми и прочими внемузыкальными аналогиями и уподоблениями; само изложение должно быть специализированным, хотя, разумеется, материал целесообразно подавать в максимально простом и доступном виде, где многое дообъясняется в непосредственном контакте с музыкой, нотными примерами (ибо *слуховое* усвоение теории — важнейшая часть ее метода как способа познания музыки). Стремление к полноте изложения целого потребовало оптимального ограничения в учебнике объема текста, приходящегося на ту или иную проблему. Ввиду большого количества проблем классико-романтической гармонии (и некоторых общих) пришлось отказываться от широты охвата их содержания и тем более от отвлечений в какие-либо смежные области. По той же причине автор вынужден был сильно сократить изложение точек зрения различных теоретиков (чтобы курс «гармонии» не превратился в курс «музыкально-теоретических систем», среди которых, кстати, преобладающее значение принадлежит теориям лада и гармонии).

Для теории гармонии необходима также полная ясность в *конкретном определении гармонии* в произведении — функций каждого аккорда и каждого звука, притом сплошь на всем протяжении пьесы, а не в отдельных оборотах. Наука наша требует даже конкретного обозначения гармонии под нотами приводимых примеров. Такая фиксация с полной ясностью показывает теорию гармонии в *практическом действии*. Только при этом условии можно говорить об анализе гармонии. Вполне конкретным было определение гармонии музыкального произведения в трудах теоретиков, заложивших основы гармонической науки, таких как Рамо, Римаан. Образцом может служить метод изложения в книге последнего «Все фортепианные сонаты Л. ван Бетховена. Эстетический и формально-технический анализ с историческими замечками» (1918–1919). Анализ гармонии и формы составляет там естественное музыкальное целое. Для того чтобы «сплошное» поаккордовое обозначение гармонии было возможно, анализирующему нужно не только ясное знание ее системы, но также и выработанный аппарат ее фиксации — специальный и своеобразный язык анализа. Не следует думать, что обязательность умения точно определять функции тонов и аккордов есть нечто «школьное», «для учеников». Любое серьезное научное исследование гармонии немислимо без такого слышания. Особенно важно это по отношению к гармонии XX в., с ее плюрализмом систем. Но фундаментом современного знания является система классической гармонии и более всего — позднеромантической, достаточно подробно освещаемой в настоящем труде.

Если во времена Баха зависимость типа гармонии от местоположения части в форме выражалась сравнительно слабо, то начиная с венских классиков она проявляется чрезвычайно активно и многообразно (например, гармония развернутого вступления подчас подчиняется иным законам, чем в сонатной главной партии). Отсюда исключительная важность рассмотрения гармонии, прежде всего, в виде сплоченной *целостной структуры*, в контексте музыкальной формы.

Отдельные гармонии-аккорды в таком контексте значат нечто иное, чем сами по себе, и, только встроенные в формы-структуры, они проявляют свою сущность.

Все вышесказанное определяет *структуру* учебника.

Первая часть посвящается ряду важнейших *категорий гармонии*: самому понятию гармонии, ее реализации в звучании (градация консонансов и диссонансов), основным структурным понятиям гармонии во временном развертывании (по горизонтали — лад) и в одновременности (по вертикали — аккорд), факторам движения во временном развертывании (линейные неустои; в гармонии — неаккордовые звуки), возникновению феномена многоголосной гармонии (первичный гармонический устой — органнй пункт), действию линейных неустоев в многоголосной ткани (голосоведению).

Вторая часть книги излагает теорию *гармонических структур*, начиная от элементарных интервальных сеток (родов интервальных систем) через характеристику двух основных типов ладовых структур (лады модаального типа и гармоническая тональность) к центральной проблеме науки о гармонии — теории функций. Синтетическое рассмотрение действия гармонии в музыкальном целом представлено в последней главе «Гармония и формообразование».

Из числа работ автора, вышедших в последнее время, несколько относятся к проблематике этой книги и могут рассматриваться как дополнение к некоторым ее разделам:

- ◆ Гармонический анализ: В 3 ч. Часть 1. М., 1996.
- ◆ Гармонический анализ. Методическая разработка // Проблемы преподавания гармонии в музыкальном училище. Ростов-на-Дону: РГК, 1997 (в соавт. с В. С. Ценовой).
- ◆ Канун Новой музыки. О гармонии позднего Римского-Корсакова // Николай Андреевич Римский-Корсаков. Научные труды МГК. Сб. 30. М., 2000.
- ◆ Структурные уровни гармонии // *Musica theórica-6* [на правах рукописи]. М.: МГК, 2000.
- ◆ Ступени и функции, или как правильно определять гармонию // Гармония: проблемы науки и методики. Вып. 1. Ростов-на-Дону: РГК, 2002.
- ◆ Гармония. Практический курс: Учебник для специальных курсов консерваторий: В 2 ч. Ч. 1: Гармония эпохи барокко. Гармония эпохи венских классиков. Гармония эпохи романтизма. М., 2003 [в печати].

В заключение автор считает своим приятным долгом выразить благодарность всем, читавшим и рецензировавшим рукопись, за высказанные замечания и пожелания — И. А. Акбарову, А. И. Амбразасу, Т. В. Барановой, Т. С. Бершадской, С. П. Галицкой, С. С. Гончаренко, А. Н. Мясоедову, Е. В. Назайкинскому, В. М. Цендровскому; всем, принявшим участие в обсуждении работы, — сотрудникам кафедр теории музыки в Вильнюсской, Горьковской, Санкт-Петербургской, Московской, Новосибирской и Ташкентской консерваториях, а также коллеге из Польши М. Низюрскому. Автор благодарит В. С. Ценову, принявшую участие в выпуске второго издания книги.

Февраль 2003 г.

# **ЧАСТЬ ПЕРВАЯ**

# ГЛАВА 1

## ГАРМОНИЯ



### 1. ЗНАЧЕНИЕ ТЕРМИНА В МУЗЫКЕ

Понятие гармонии выходит далеко за пределы музыки и имеет широкое, можно сказать, общекультурное значение. Для объяснения сущности самого предмета гармонии необходимо поэтому, помимо определения музыкальных его значений, соприкосновение и с другими — внемузыкальными.

В музыке понятие «гармония» применяется в нескольких различных значениях. Главнейшие из них приведены ниже.

1. Гармония — приятная для слуха слаженность звуков в музыкальном произведении; то же, что «благозвучие» (музыкально-эстетическое понятие).

2. Гармония — объединение звуков в созвучия и связанное их последование (композиционно-техническое понятие; гармония как художественное средство музыки; понятие соответствует немецкому Harmonik).

3. Гармония — научная и учебно-практическая дисциплина, охватывающая одну из важнейших сторон техники композиции, изучающая созвучия и системы связей между ними.

Помимо названных, наиболее важных, термин «гармония» употребляется также и в других значениях:

1. Как характеристика той стороны музыкального стиля (по отношению к определенной художественной эпохе, художественному направлению, композитору, даже отдельному сочинению), которая касается своеобразия аккордики, звуковысотной системы, тональных функций и т. д. Говорят, например, о гармонии барокко, гармонии венских классиков, гармонии позднего Скрябина; о гармонии в первой кантате Веберна.

2. В том же смысле, что «аккорд»; говорят, например, о гармонии в широком расположении (имея в виду аккорды в широком расположении).

3. Иногда понятие гармонии относят лишь к мажорно-минорной системе.\*

\* Многозначность термина «гармония» не должна, однако, приводить к путанице понятий. Иногда применение слова «гармония» связано с некоторой условностью (вполне возможной, например, в жанре популярной литературы о музыке). Так, в

## 2. ЭТИМОЛОГИЯ

Сущность многих понятий, исторически развивавшихся на протяжении столетий, раскрывается в происхождении самих обозначающих их слов. Так обстоит дело и со словом «гармония».

Слово «гармония» восходит к древнему индоевропейскому корню «ар» (*ar* или *har*), указывающему на «соединение» или «связь» чего-либо с чем-либо. Отсюда греческое слово *ἀρμονία* («гармония»), от которого непосредственно происходит и наша «гармония». Греческий глагол «хармодзо» (*ἀρμόξω*), или «хармотто» (*ἀρμόττω*) среди многих значений включает следующие: пригонять, скреплять; прилаживать; слагать, сочинять; настраивать, вносить стройность; обучать, брать в жены; плотно облегать, быть впору; подходить, годиться.

Значения слова «гармония» (*ἀρμονία*), приведенные в Древнегреческо-русском словаре: связь, скрепление; скрепа; соглашение, договор; установление, порядок; душевный склад; лад (музыкальный); слаженность, соразмерность; стройность, гармония.\*

Первоначально слово «гармония» применялось в общеязыковом бытовом значении (без специального научного, философского, эстетического смысла). Так было еще в IX–VIII вв. до н. э., в эпоху Гомера. В «Илиаде» «гармония» — это период мирной жизни, согласие, соглашение; в «Одиссее» встречается «гармония» в смысле «скрепа», «гвоздь». Философское и эстетическое значение слово «гармония» приобрело в учении пифагорейцев (VI–IV вв. до н. э.). Другие греческие мыслители — и во времена пифагорейцев, и в последующие века — закрепили и углубили комплекс смыслов термина «гармония» (Гераклит, Эмпедокл, Платон и другие).

## 3. ГАРМОНИЯ. МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

Понятие *музыкальной гармонии* находится в тесной связи с другими, общекультурными аспектами значения этого термина. Среди важнейших аспектов значения, в первую очередь, следует выделить *общейфилософское* и *общеестетическое*.

Выработке философского понятия гармонии предшествовали некоторые мифологические представления. Главнейшие из них — миф о Хаосе и миф о Гармонии.

Древнегреческий поэт Гесиод (VIII–VII вв. до н. э.) в своей поэме «Теогония» описывает происхождение богов и вселенной. *Хаос* («зияющий») — это изначальное, неупорядоченное, бесформенное состояние

---

паре «мелодия и гармония» под гармонией подразумевается либо «сопровождение», «аккомпанемент» (то есть правильно будет сказать: «мелодия и аккомпанемент»), либо «аккорд», «аккордика», «гармоническая вертикаль» (соответственно, правильно: «мелодия и аккордика»). В специальной научной литературе подобное словопотребление было бы ошибочным. Аналогичным образом в паре «гармония–полифония» под «гармонией» часто понимается гомофония.

\* См.: *Дворецкий И. Х.* Древнегреческо-русский словарь. Т. 1. М., 1958.

мирового вещества, зияющая черная бездна, персонифицированная в мифологическое существо, некое мировое чудовище небытия.\* Противоположностью хаосу как бескачественности, неопределенности, бессвязности, распыленности был *космос*. Термин «космос» (столь популярный в наше время как обозначение внеземного пространства) как антоним хаосу имел комплекс значений, близких гармонии: упорядоченность, порядок; устройство; мера; строй; правовой порядок; мировой порядок, мироздание; небосвод, а также: украшение, наряд и — в переносном смысле — украшение, краса. Разница между хаосом и космосом — в наличии или отсутствии упорядоченности, слаженности, стройности. Иначе говоря, космос — это «гармонизированный» хаос, а Гесиодова теогония — процесс внесения гармонии в мироздание. Многозначительна эстетическая сущность такого перехода от хаоса к космосу, зафиксированная в слове «косметос» (*κοσμητός*): 1) приведенный в порядок, 2) красиво устроенный. Упорядочивание выступает как внесение красоты, тождественной гармонии.\*\*

Глубокого смысла полны и мифы о Гармонии (у греков известны три цикла сказаний). Беотийский миф рассказывает о богине Гармонии — дочери Ареса и Афродиты. Зевс дал ей в мужья Кадма. Свадебное ожерелье Гармонии, переходя из рук в руки, всюду приносило несчастья. Главная символика мифа заключена в объяснении природы гармонии как единства противоположностей. Объединение противоположностей является изначальным качеством Гармонии, мать которой — богиня красоты и любви, а отец — бог войны и раздора. В символическом мифе можно увидеть ядро будущей диалектики понятия гармонии.

Античный миф о гармонии родствен сказаниям других народов о браке земли и неба, в которых также подчеркивается, что все сущее — мир — образовалось от соединения противоположных начал.

#### **4. ФИЛОСОФСКИЙ АСПЕКТ. ГАРМОНИЯ МИРА**

Донаучные, мифологические попытки осмысления гармонии вселенной послужили почвой для создания ранних философских учений о гармонии. Первой и самой значительной здесь явилась концепция гармонии пифагорейской школы. Пифагорейцы выдвинули положение о том, что все мироздание основывается на гармонии. Гармония есть то, без чего мир распался бы. Она составляет внутреннюю природу вещей. Самому Пифагору приписывается то, что мироздание, вселенная названы термином «космос» с целью подчерк-

---

\* Порождением Хаоса были Широкогрудая Гея (земля), Тартар (преисподняя), Никта (ночь), Эреб (мрак). Брак Эреба и Никты приносит «мировое яйцо», из которого появляется Эрос (бог любви). От начальных богов в конечном счете возникают все остальные боги, герои (полубоги), люди, небо, Земля и все сущее в мире. Всевышним повелителем становится олимпиец Зевс.

\*\* Ср. также «космесис» (*κοσμησις*): 1) благоустроенность, упорядоченность, слаженность, гармоничность; 2) устройство, украшение, орнамент; украшение, наряд. Косметика — искусство украшения.

нуть высший «порядок» и высшую «красу» мира. Пифагореец Филолай (вторая половина V в. до н. э.) утверждал, что мир возник на основе гармонии: «Все произошло по необходимости и в согласии с гармонией». При этом гармония понималась как согласование и единство противоположностей. Пифагорейская наука о гармонии входила в состав философской концепции числа, сочетавшей в себе идеалистическую методологию со стихийно-материалистическими элементами и диалектическими представлениями. Философия числа послужила базой для учения о музыкальной гармонии и первой научной теории музыки. Трактовка всего космоса как гармонически устроенного и притом музыкально звучащего тела — своего рода вселенского музыкального инструмента — увенчалась учением о «музыке сфер», издаваемой небесными сферами в их бесконечном движении. Грандиозная картина пифагорейской гармонии мира, музыки макрокосма, демонстрировалась на примере музыкального микрокосма, где начальные священные четыре числа (1–2–3–4) обнаруживают прекрасную и вечную гармонию, поддерживая лад песни, музыки отношениями консонансов (2 : 1, 3 : 2, 4 : 3) так же, как божественные числа и образуемая ими гармония поддерживают все мироздание.

Возникшая в таком виде философия гармонии содержала стихийно-материалистическую идею отражения в реальной действительности гармонии вообще и в музыкальной гармонии в частности: музыкальная гармония рассматривалась как часть всеобщей, мировой гармонии, ее микрокосмическое проявление, проекция на отношения музыкального лада. А идея о том, что «гармония вообще возникает из противоположностей, ибо гармония есть соединение разнообразной смеси и согласие разнообразного» (пифагорейский фрагмент В 10), есть, несомненно, диалектическое положение о гармонии как единстве противоположностей.

Философский аспект гармонии впоследствии неоднократно разрабатывался в музыкальной науке — у Боэция (начало VI в. н. э.), Дж. Царлино (XVI в.), Й. Кеплера (начало XVII в.), М. Мерсенна (XVII в.), Х. Кайзера (XX в.) и др. Изложение идей философии гармонии содержится в трудах А. Ф. Лосева, В. П. Шестакова.

## 5. ГАРМОНИЯ И КРАСОТА

В общеэстетическом аспекте понятие «гармония» принадлежит к числу основополагающих, конкретизируясь в ряде близких ему понятий и выступая нередко как своего рода синоним художественной красоты. Близкие эстетические понятия могут считаться атрибутами единого результирующего их качества — гармонии. Это — мера, пропорциональность (соразмерность), симметрия. Являясь коренными эстетическими категориями, они составляют необходимые условия для того, чтобы целое стало гармоничным, стало гармонией. Так, наличие *мер* указывает на *возможность согласования*

элементов целого друг с другом, а также на *избегание* таких крайностей и противоположностей, которые в состоянии нарушить гармоничное слияние частей в органичную цельность. Пропорциональность как *соразмерность* целого через определенное соотношение составных частей реализует гармоничность эстетически-целостной формы. Симметрия выполняет сходную «гармонизирующую» роль в конкретно-функциональной *системе соответствий* определенных частей друг другу. Таким образом, важнейшие эстетические категории — это, по существу, частные реализации и поэтому частные синонимы общей категории гармонии. Когда произведение искусства воплощает значительную идею, формально-художественные категории передают подлинную красоту — необходимый атрибут прекрасного в искусстве. Гармония элементов — условие красоты художественного целого.

## 6. ГАРМОНИЯ В МУЗЫКЕ

Музыкальная гармония по сути своей есть проекция общего понятия гармонии на область *звукорядных отношений*, которая включает наиболее специфичные для музыки (то есть отличающие ее от других видов искусств) художественные средства.\* Поэтому гармония в музыке имеет дело с качественными отношениями между звуками по высоте. Сущность же музыкальной гармонии — *упорядочивание* звукорядных отношений, образование благозвучия. Можно сказать иначе: гармония — это *техника (искусство) благозвучия*. Подобное упорядочивание касается, естественно, не только отношений между звуковыми высотами в одновременности (гармоническая вертикаль), но также и в их последовании (гармоническая горизонталь).

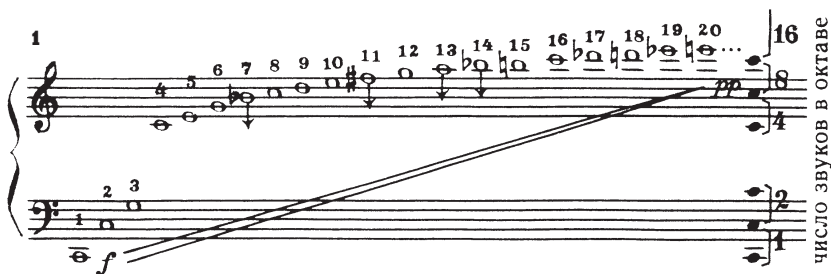
Конкретным первичным объектом гармонии является, таким образом, размеренное звукорядное отношение, то есть *музыкальный интервал*. Соответственно, в науке о гармонии при исследовании природных свойств интервалов, связанном с *точной* характеристикой их качественного своеобразия и их выразительности, используются *числа*, числовые показатели интервалов (в числах колебаний — 1 : 2 — октава, 2 : 3 — квинта, 3 : 4 — кварта, 4 : 5 — натуральная большая терция, 5 : 6 — малая терция и т. д.).

Гармонически устроенное звучащее тело дает *радужный спектр интервалов*, числовая упорядоченность которых позволяет всем им сливаться в единый музыкальный звук, как бы содержащий в себе ядро всей музыкальной гармонии. Такой спектр называется *натуральным звукорядом* (чем подчеркивается природный характер музыкальной гармонии), или *гармоническим рядом* (пример 1).

Гармонически-«согласное» звучание тонов образует важнейшую для музыки категорию, в каком-то смысле тождественную самой

---

\* Такие художественные средства музыки, как, например, ритм и метр, свойственны и поэзии; структурное членение также не является специфичным для музыки и т. д.



Помеченные стрелкой (↓) тоны звучат ниже темперированных.

гармонии, — *консонанс*. Контраст звуко сочетаний с различной степенью «слияния» тонов (прежде всего консонансов и — если слияние минимально — диссонансов) есть одно из проявлений диалектической сущности музыкальной гармонии. Другое проявление музыкальной гармонии — проникнутость всех звуков пропорциональным отношением к единому центральному тону, что выражается специфически музыкальной категорией *лада*. Благодаря системности, соотношенности всех тонов друг с другом достигается важнейший эстетический эффект гармонии — единство в многообразии. Различное значение тонов лада в этом многообразии отношений воплощается в еще одной важнейшей категории — *ладовых функциях*.

Проекция основных категорий общего понятия гармонии на звуковысотную систему музыки порождает, таким образом, основные специфические явления музыкальной гармонии.

Тем не менее не следует отождествлять музыкальную гармонию со всеми проявлениями общеэстетического (а тем более общепhilософского) понятия гармонии в области музыки (ведь «гармонические» свойства характерны и для области ритмики, и для выработки музыкальной ткани, и для организации музыкальной формы в целом). Предмет нашей науки — не всеобщая гармония мира, а *звуковысотная структура музыки* (притом предмет, лишь отчасти затрагивающий ладотональную сторону мелодии, полифонии, не вбирая их в себя целиком). Наименование «гармония» для названной стороны музыки и соответствующей музыкально-научной и практической дисциплины (традиция, идущая от пифагорейцев!) в этом смысле несколько условно.

## 7. ИСТОРИЧЕСКАЯ ИЗМЕНЧИВОСТЬ ПОНЯТИЯ ГАРМОНИИ

Традиционное для нас понятие гармонии (и соответствующая трактовка важнейшей композиционно-технической дисциплины) как науки об аккордах в мажорно-минорной тональной системе сложилось в основном к началу XVIII в. Однако понятие гармонии в музыке насчитывает примерно 2500 лет.

К древним пифагорейцам восходит и название нашей науки: греческое слово «гармоника» (ἀρμονική, буквально «гармоническое», подразумевается τέχνη — умение, искусство, наука); учение о музыкальной гармонии (также — теория музыки) было первоначально учением о ладе (ἀρμονία еще точнее можно перевести славянским словом «лад»), то есть об актуальных для греков монодических ладах-звукорядах. Нашего понятия об «аккордах и их связях» в древности быть, конечно, не могло.

И далее, понятие «гармония», сохраняя свой основной «логос», смысловой костяк (иначе речь шла бы о разных понятиях, а не об эволюции одного), последовательно наделялось тем значением, которое в каждую данную эпоху было актуально в отношении самых употребительных звуковысотных структур. Так, по мере усиления многоголосного склада, развития полифонического письма единое прежде понятие гармонии (лад как мелодический звукоряд) раскололось на два — «гармонию простую» (armonica simplex) и «гармонию составную» (armonica multiplex), то есть к прежней «горизонтальной» гармонии прибавилась еще и «вертикальная» гармония одновременных созвучий (как об этом говорится у английского теоретика начала XIV в. Одингтона; см. CS I, 212<sup>b\*</sup>). Когда аккорд был осознан как центр звуковысотной системы и основной предмет гармонии (в мажорно-минорной системе XVII–XIX вв.), понятие гармонии естественно перешло на строение аккордов и законы их последования. Таким образом, понятие гармонии исторически закрепилося за *многоголосным складом*, обозначая его звуковысотную структуру. Это и является для нас исходным представлением о гармонии. Музыка XX в. выработала несколько иное понятие о гармонии, с чем связаны немалые трудности в ее теоретическом осознании и что соответственно составляет одну из важнейших специальных проблем современного учения о гармонии.

---

\* Принятое в научной литературе обозначение собрания музыкальных трактатов на латинском языке, изданных Э. де Кузмакёром (*Coussemaker E. de. Scriptorum de musica medii aevi. T. I–IV. Paris, 1864–1876; факсимильное переиздание — Hildesheim, 1963).*

## Литература

1. История эстетики. Т. 1. М., 1962. (Памятники мировой эстетической мысли).
2. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Т. 1. М., 1963.
3. Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий. М., 1965.
4. Лосев А. Ф., Шрагин Б. А. Гармония // *Философская энциклопедия*. Т. 1. М., 1960.
5. Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии. М., 1974.
6. Шестаков В. П. Гармония как эстетическая категория. М., 1974.

## ГЛАВА 2

# КОНСОНАНС И ДИССОНАНС

### 1. ЭТИМОЛОГИЯ



Слова «консонанс» и «диссонанс» латинского происхождения. В свою очередь, латинские *consonantia* (согласованность, совпадение; «созвучие», гармония) и *dissonantia* (нестройность, несогласованность; «раззвучие», разноголосица) суть лексическая калька с точно соответствующих им греческих слов *συμφωνία* («симфония», то есть «созвучие», согласие, стройное звучание; также музыка, пение) и *διαφωνία* («диафония», то есть разногласие, расхождение, звучание не в лад). Латинская приставка «*con*» («*com*») указывает на совместность, соединенность, сочлененность, а «*dis*» — наоборот, на разделение, разъединение, расчленение. Глагол же «*sono*» значит звучать, издавать звук, петь («гласить»); *sonans* (и *sonantis*) значит (полно) звучный, гудящий; гласный (как термин грамматики).

Как видно, значение слова «консонанс» близко, родственно «гармонии», отличаясь как бы большей звуковой конкретностью, тесно связываясь с материальным звучанием, звуком. («Диссонанс» мыслится как необходимое коррелятивное противопонятие.)

### 2. СУЩНОСТЬ КОНСОНИРОВАНИЯ И ДИССОНИРОВАНИЯ

Музыкальным бытием гармонии является ее звуковая реализация, воплощаемая в звуковысотных отношениях. Исходное, элементарное высотное отношение, своего рода «гармонический атом», есть *интервал*. Богатство и многообразие гармонических отношений выражаются в наличии и сложном взаимодействии многих разнокачественных интервалов. Качество гармонического слияния, «согласия», по-разному представлено в различных интервалах. Та или иная степень слитности, «согласности» в созвучии двух музыкальных тонов составляет сущность консонирования и диссонирования и образует, в свою очередь, коренную предпосылку для прочих важнейших явлений гармонии в музыке, в частности для консонантности и диссонантности аккордов. Отсюда определения консонанса и диссонанса.

*Консонанс* есть звучание тонов, сливающихся друг с другом; спокойное, ненапряженное созвучие.

*Диссонанс* — звучание тонов, как бы «не сливающихся» друг с другом; диссонансу свойственна напряженность экспрессии.

Взятые как критерии разделения созвучий на консонансы и диссонансы, слуховые впечатления «слитности» и «неслитности» звучания, «напряженности» и «спокойствия» могут дать лишь относительные указания, а не абсолютно-определенные. Точно они разграничивают лишь более слитные и менее слитные звучания, а не однозначно прочерченную «линию водораздела» между тем и другим. Поэтому в разные эпохи четкая граница между консонансом и диссонансом устанавливалась в разных местах. Так, у древних греков консонансами были только кварта, квинта, октава и их октавные расширения; все терции и сексты были диссонансами. В XIII в. произошел перелом, и с XIV в. граница была передвинута: терции и сексты заняли свое место среди консонансов. В XX в. происходит следующая перемена, и прежние диссонансы (септимы, секунды и тритон) сколь угодно часто применяются совершенно свободно, как раньше могли использоваться только консонансы.\*

Выступая как первичные носители гармонии в саморазличии ее форм, отношения консонанса и диссонанса воплощаются в звуковысотном материале музыки и развертывают спектр природных его свойств — с постепенным переходом от абсолютного слияния (унисона) к все более сложным и менее слитным отношениям, в перспективе уходящим в бесконечность (подобно пропорционированному числовому ряду).

Вместе с тем, если говорить о самой сути феномена музыки, градация отношений созвучия отражается в основных аспектах его музыкального воплощения, начиная от абстрактных (внематериальных) отношений чисел и кончая тонкостями психологии эстетического восприятия (простирающегося вплоть до социальных, национальных, историко-культурных различий). Отсюда ряд важнейших *аспектов рассмотрения* проблемы консонанса и диссонанса — математический, физический, музыкально-физиологический, музыкально-психологический.

### **3. МАТЕМАТИЧЕСКИЙ И ФИЗИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ**

Числовые отношения показывают строго определенную картину спектра созвучий. Критерием различия между консонансом и диссонансом является простота или сложность отношений: чем проще отношения, тем консонантнее, чем сложнее — тем диссонантнее. Условная, традиционная для нас граница простоты или сложности

\* В книге «Введение в современное музыкальное мышление» (1946) А. С. Оголевец писал: «Современное музыкальное мышление окончательно покончило с предрассудком о якобы диссонантности большой секунды», а тот музыкант, который воспринимает как консонансы только терции, остановившись перед барьером малой секунды, «не делает большой ошибки, если признает себя поздно родившимся или же мало музыкальным с точки зрения требований современного музыкального мышления» (с. 256).

проходит между «шестеркой» (еще консонанс) и «семеркой» (уже диссонанс) (см. пример 1).

Числовые пропорции можно выражать двоеко: 1) через отношения длин струн (меньшая величина — более высокий звук) и 2) через отношения чисел колебаний (наоборот, меньшая величина — более низкий звук). В таблицах 1 и 2 применен первый способ.

Внутри группы консонансов есть очевидная качественная дифференциация. Квинта и кварта («тройки») внутренне близки друг другу и совместно противопоставляются двум другим подгруппам (унисон–октава и терции–сексты). Так же объединяются в подгруппу обе терции («пятерки»). Сходны унисон и октава («единицы»), хотя эта подгруппа не вполне аналогична следующим двум.

Среди диссонансов часть относится к неупотребительным, вследствие резкого противоречия с основными консонантными интервалами ладовой системы. Хотя они обладают всеми свойствами чисел-диссонансов, целесообразно рассматривать их отдельно от употребительных (пример 2).

Т а б л и ц а 1

Консонансы	
1 : 1 унисон 2 : 1 октава (Интервалы однокачественных звуковисот)	
3 : 2 квинта 4 : 3 кварта (Общее качество обеспечивается «тройкой»)	
5 : 4 большая терция 8 : 5 малая секста 5 : 3 большая секста 6 : 5 малая терция (Общее качество обеспечивается «пятеркой»)	

Ср. с таблицей натурального звукоряда, пример 1.

Т а б л и ц а 2

Диссонансы	
употребительные	неупотребительные
9 : 5 малая септима	7 : 4 (натуральная) малая септима*
9 : 8 (большой) целый тон	8 : 7 (натуральный) целый тон
10 : 9 (малый) целый тон	7 : 5 (натуральный) тритон (уменьшенная квинта)
16 : 9 малая септима	
15 : 8 большая септима	10 : 7 (натуральный) тритон (увеличенная кварта)
16 : 15 малая секунда	
45 : 32 тритон (увеличенная кварта)	
64 : 45 тритон (уменьшенная квинта)**	

\* Чтобы конкретнее представить себе величину этого интервала, целесообразно выразить ее в центах (цент — 1/100 темперированного полутона; в октаве 1200 центов). Натуральная септима  $b = 968,8$  цента, то есть между темперированным  $a = 900$  центов и  $b = 1000$  центов. См. Приложение 3.

\*\* На наше восприятие темперированного тритона проецируется прообраз тритона натурального и упрощает эти сложные отношения. Сходно обстоит дело и с натуральной малой септимой.

2 **консонансы** [Неупотребит. интервалы]

18  
 1:1 1:2 2:3 3:4 3:5 4:5 5:6 5:8 4:7 5:7 7:8 7:10  
 ② = 2 ③ ⑤ ⑦

**диссонансы**

5:9 8:9 9:10 9:16 8:15 15:16  
 ⑨ ⑮

Не представленные отношения:

$4 = 2 = 1$ ;  $6 = 3 \cdot 2 = 3 \cdot 1 = 3$ ;  $8 = 4 = 2 = 1$ ;  
 $10 = 5 \cdot 2 = 5 \cdot 1 = 5$ ;  $11 =$   
 $=$  неупотребит.;  $12 = 3 \cdot 4 = 3 \cdot 2 = 3 \cdot 1 = 3$ ;  $13 =$   
 $=$  неупотребит.;  $14 = 7 \cdot 2 = 7 \cdot 1 = 7$ ;  $16 = 8 = 4 = 2 = 1$ .

Физический аспект представляет собой проекцию математического (числового) на показатели колебаний звучащего тела (акустические соотношения). Акустически сущность разницы между консонансом и диссонансом выражается в различной длине периодов регулярно повторяющихся групп колебаний (то есть групп одинаковой структуры).

Так, например, при октавном соотношении длин звучащей части струны (2 : 1) длина периода — наименьшая:

- ◆ частоты верхнего звука:
- ◆ частоты нижнего звука:
- ◆ периоды:

При квинтовом (3 : 2) — несколько больше:

- ◆ верхний звук:
- ◆ нижний звук:
- ◆ периоды:

При диссонантном интервале эти соотношения колебаний более сложны, чем при любом из консонантных. Кроме того, акустическое звучание консонансов (по теории Г. Гельмгольца) либо вовсе не дает биений, либо они слышны слабо, а диссонансы производят сильные биения. К физическому аспекту относятся и различия между интервалами с точки зрения взаимодействия тонов с обертонами. Так, обнаруживается различие между терциями, с одной стороны, и секстами — с другой, при взаимодействии с самым сильным из обертонов после повторяющегося основной тон второго — с третьим (дуодецимой). Звук *g* (3-й тон натурального звукоряда от *c*) дает консонанс децимы и с *e*, и с *es* (терции к *c*), но образует весьма сильный

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)