

ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ

К 80-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ЮРИЯ НИКОЛАЕВИЧА ХОЛОПОВА

167

Мы продолжаем начатую в прошлом номере журнала серию публикаций неизданных работ Ю. Н. Холопова. Статья «Как начинать гармонический анализ» написана в 1995 году¹. По словам автора, данная методическая разработка является дополнением к его крупным трудам, посвященным методике гармонического анализа старинной и современной музыки: «Очерки современной гармонии» (1974) и «Задания по гармонии» (1983); помимо этих, указанных в статье самим Холоповым, изданий необходимо упомянуть также его двухтомный учебник «Гармония. Практический курс» (2003) и пособие в трех частях «Гармонический анализ» (1996, 2001, 2009).

В публикуемой статье Холопов акцентирует внимание на принципиально важных моментах. Первоочередная установка – отказ от «приспособления» явлений доклассической и современной музыки к априорно известной системе классико-романтической гармонии. Гармония должна изучаться в ее исторической эволюции; при этом в сферу гармонии входят и модальные лады, и разные формы тональности, и техники композиции XX века.

Холопов на основе концепции центрального элемента (ЦЭ) предлагает универсальный алгоритм гармонического анализа, выраженный краткой формулой: «элементы – их структура – связи – система». Степень индивидуальности каждого из компонентов может быть различна: от типизированности в венско-классической гармонии до единичности в музыке XX века. Высотную систему, особенно в современной музыке, необходимо осмысливать как «индивидуальный модус гармонии» (ИМ), – такова основная идея Холопова.

Во второй части статьи приводится целый ряд «образцовых» примеров ЦЭ и их проявления в музыке выдающихся композиторов XX века, начиная от Дебюсси и заканчивая Денисовым. Добавим, что холоповские схемы², отображающие «индивидуальные модусы гармонии», уже сами по себе являются ценным методическим пособием.

Иван Старостин

¹ В списке трудов Ю. Н. Холопова, опубликованном в издании: «Magistro Georgio septuaginta» (М.: Композитор, 2002), этот материал значится в под номером 890. Печатается по машинописному тексту из архива Ю. Н. Холопова.

² Рукописные примеры-схемы к статье не были подготовлены автором к печати; они сохранились в виде черновых эскизов, содержащих полный нотный текст и аналитические знаки (см. факсимиле в Приложении, с. 174). Благодарим М. М. Иглицкого за тщательно выполненную работу по расшифровке нотных примеров, сверке текста с источниками и нотному набору.

Юрий Холопов

КАК НАЧИНАТЬ ГАРМОНИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ?

1. — Что значит «как начинать?» — спросит иной читатель. Известно, как: какая форма и главная тональность? Период однотональный или модулирующий?

Верно, конечно. Но только с точки зрения методологии гармонического анализа так его начинать можно лишь³ в отношении той музыки, система гармонии которой априорно известна. То есть в отношении классической гармонии, в большой мере также и романтической. Но не музыки, скажем, Веберна, Стравинского, Денисова, между прочим также и — по другую сторону — Шютца, Монтеверди, Дюфаи, грегорианской⁴ *Gloria* или знаменной⁵ мелодии «Бог Господь» I гласа. Кто-нибудь может возразить, что у Дюфаи, например, не гармония, а полифония; в западной и русской монодии нет не только гармонии, но и полифонии, причем в западной, может быть, есть (церковный) лад (а может быть, и нет, а есть «модус»; почему «модус», а не его перевод на русский язык — «лад», неизвестно), но в русской монодии о ладе как высотной системе предпочитают не говорить, подменяя ладовый анализ палеографией. Что же касается Веберна, Стравинского, Булеза, Губайдулиной, Шнитке, Штокхаузена, Берно, Ноно, то у них, дескать, неизвестно, есть ли вообще гармония или нет.

Холопов Юрий Николаевич (1932–2003) — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, заслуженный деятель искусств РФ, лауреат Государственной премии России

2. На все это есть один ответ. «Гармония» — не значит классико-романтическая гармония, которой будто бы в фуге И. С. Баха тогда уже (по Курту) и нет. Такое понятие гармонии в XX веке устарело и неприемлемо. Гармония есть звуковысотная структура музыки. Там, где образуется система звуковысотных связей, там есть и гармония. Конечно, это прямо и непосредственно касается многоголосной музыки. Но полностью применимо и к любому одноголосию (даже и к пуантилизму), с той поправкой, что гармония там называется «лад», и от последнего не следует ожидать закономерностей тонального лада мажорно-минорной системы.

Однако «лад» — такая же естественная составная часть понятия гармонии [вообще], как и традиционного учения о гармонии XVIII–XIX веков, в котором всегда фигурировали звукоряды мажора и минора (вспомним всегда стоящие модальные ключевые знаки — два диеза, пять бемолей), системы внутритонального и межтонального родства (близость при разнице в 1 ключевой знак, отдаленность при разнице в 5–6). Да и само слово «гармония» первоначально относилось именно к звукоряду, гамме, к модальности, от времен пифагорейцев. Еще у Шекспира встречается блистательное подтверждение правомерности понятия «гармонии — лада — звукоряда — гаммы»:

— Я гамма, я полна
Гармонии святой.

(«Укрощение строптивой»).

И далее упоминаются модальные функции *A-re, B[бекap]-mi, C-fa-ut, D-sol-re, E-la-mi* (конечно, без этого слова). И весь вопрос, таким образом, лишь в том, чтобы уметь анализировать «святую гармонию» монодической музыки, ее функциональную (то есть смысловую) систему, а не отмахиваться от нее под предлогом ее непохожести на лад и гармонию в начальном «Бригадном» учебнике гармонии.

3. Современный гармонический (ладовый, модальный, серийный, сонорный и т. д.) анализ исходит из общего принципа гармонии XX века (сформулирован в книге автора «Очерки современной гармонии», М., 1974):

— образование системы высотных отношений на основе целесообразно избранного центрального элемента.

«Система отношений», если она, как обычно в XX веке, не является всеобщей, а сочиняется в расчете на данное произведение, образует особого рода лад, действующий только в нем, и он может называться «индивидуальный модус», аббревиатура ИМ.

Если же «система отношений» — в древних ладах, то модальный анализ исходит из представления об основополагающих, определенным образом структурированных звукорядах:

— греческий фригийский октохорд и «Застольная Сейкила»,

— западные 8 (12) ладов-тонов в григорианике и в основе модальной гармонии средневековья и Ренессанса,

³ В оригинале — «только». — *Ред.*

⁴ Ю. Н. Холопов всегда придерживался написания этого понятия через «е», от латинского *Gregorius*. — *Ред.*

⁵ В машинописном оригинале: «знаменитом» (распространенная ошибка машинисток при наборе музыковедческих текстов. — *Ред.*)

— русский гекзаих, система трех пар обиходных (или знаменных, русских) ладов — большого обиходного (с плагальным вариантом), малого обиходного (с плагальным вариантом) и укосненного (с плагальным вариантом).

4. Здесь мы касаемся только гармонического анализа ИМ XX века, лишь упомянув о единстве аналитического метода по отношению к любой музыке. Повторив теперь вопрос «как начинать гармонический анализ?», дадим на него обоснованный ответ:

— не начинайте с попытки втиснуть данную гармонию в известную (по Бригадному учебнику?) функциональную систему; особенно опасно это, когда кое-что все же получается;

— начинайте с изучения ИМ, то есть с того, какие гармонические элементы (вертикальные, горизонтальные, диагональные) представлены, как они функционируют, какую систему образуют.

В общем теоретическом смысле изучение ИМ предполагает (в наиболее удобной очередности⁶) исследование того,

- каковы элементы (сокр.: Э),
- какова структура элементов (Ст),
- каковы связи элементов между собой (Св),
- какова система гармонии (Си).

Таким образом, только в конце мы получаем то, что при анализе Моцарта или Чайковского знаем заранее (какие лады, какие функции, какие техники). Порядок действий не обязательно должен быть строго последовательным: Э — Ст — Св — Си, а регулироваться тем, как скоро идет дело. Но для проверки всегда нелишне проверить, всё ли учтено. Если обнаруживается, что какой-нибудь пункт пропущен, то надо его доисследовать.

5. Конкретно: как начинать?

Возьмем подход к заведомо несходным ИМ. При первом знакомстве с гармонией начинаем перечислять Э, «через запятую»:

1 К. Дебюсси, Прелюдия №1 из I тетради

Музыкальная запись фрагмента из Прелюдии №1 К. Дебюсси. Под нотами указаны гармонические элементы: B , T , $\text{F}^{2,2}$, T^6 . Над нотами в первом такте: «увелич. трезв. Н - Cis». В последнем такте: «хром. проход».

2 К. Дебюсси, Прелюдия №2 из I тетради

Музыкальная запись фрагмента из Прелюдии №2 К. Дебюсси. Под нотами указаны гармонические элементы: $\text{B}^{2,2}$, $\text{B}^{2,4}$, $\text{B}^{10. - 2.}$, $\text{E}_s^{\text{pent.}}$, B . Над нотами в первом такте: «целотон (Sib = центр. тон)». В последнем такте: «контр. элемент».

⁶ В машинописном оригинале: «удобном последовании». — *Ред.*

3

К. Дебюсси, Прелюдия №3 из I тетради

закл. каданс ?

B dom **B dom**

остановка на атаке к «материнской тонике» es (?Es?)

24 прелюдии Дебюсси не расположены по 24 тональностям, как у Шопена или Скрябина. Вот первые три прелюдии в «одной и той же» тональности Си-бемоль. Но все три имеют разный состав элементов. Соответственно, образуется три разных ИМ. И то, что они «в одной тональности», еще надо расслышать и увидеть. Кажется, что они в разных тональностях, ибо их ИМ различны.

4

С. Прокофьев, «Мимолетности», №1

ДКЭ акк.-модель

мал. септ. терц. септ.

e aeol

5

С. Прокофьев, «Мимолетности», №2

основной комплекс осн. субакк. производный лад «Материнский лад» — C-dur

осн. тон = f? (d=секста)

ц. тон **Lab** [C-dur]

6

С. Прокофьев, «Мимолетности», №3

третон h - F осн. аккорд

полутоны **E diss.** **E dom.** [a-moll]

Как видно, не только у разных композиторов, но и между пьесами одного цикла элементы ИМ могут резко отличаться по составу и свойствам. Поэтому их отыскание и систематика являются первейшей задачей анализа вместо ничего не говорящего обозначения иногда даже уже и не существующих тональностей: B-dur, f-moll. (Однажды по радио объявили: «Скрябин, Шестая соната G-dur»...)

7

И. Стравинский, «Петрушка», I картина⁷

33⁸ 44 46⁴ 46^{5,6} =D₅ - T₁
=T - D

C D⁷ - F^{7?}
D^{6?}
D 9/7 5 : 8/6 4 : 7/5 3 : T(8/6) T⁶ - D¹¹ - D¹¹

a [... ...]

8

Д. Шостакович, Соната для фортепиано №2, II ч.

полиаккорд

9

И. Стравинский, «Черный концерт»

полутон (нет g)
Звукоряд (нет g)

B T₂ всп. T₂ ДКЭ полутона

В банальной на первый взгляд диатонике примера 7 реализуется новаторская идея «панфункциональности». Диссонантная диатоника с терцовыми многозвучиями (по 6–7 звуков) обнаруживает новые свойства: и тоника, и доминанта состоят теперь практически из одних и тех же звуков, что открывает необозримые перспективы новой композиции, взрывоопасно развивающейся за счет модальности, ритма и полифонии. Перечень элементов ИМ «через запятую» бесцеремонно ниспровергает поверхностную идею «1000 и 1 стиля» Стравинского: названные принципы композиции — одни

⁷ В оригинале (см. факсимиле на с. 175) обозначение тональности a-moll и значок функции Dr, обведенные вместе овальной рамкой, очевидно, дописаны позже (другими чернилами) и не связаны друг с другом «по горизонтали»: скорее всего, это заметка-напоминание о необходимости дополнить запись в чистовом варианте.

«Dr» — еще один «потенциально равновозможный» в данных ладовых условиях вариант интерпретации функции аккорда в C-dur исходя из его звукового состава (за основной тон принимается e — как выше, соответственно, c и g).

Далее автор указывает на такую же «равновозможность» интерпретации функций и в системе отчетливо слышимого здесь второго тонального центра, a-moll. — Ред.

и те же в «Петрушке» (на русском материале) и в Черном концерте (на джазовом материале, пример 9). Язык гармонии Стравинского исходит не из традиционной аккордовой тональности (как известно, он ее «похоронил»), а из интервальных структур и определенных звукорядов.

10

А. Веберн, «Тёмное сердце» op. 23 №18

Example 10 shows three staves (a, b, v) of music. Staff 'a' is a single melodic line with various intervals. Staff 'b' shows chords with intervals marked with lines connecting notes across staves. Staff 'v' shows a bass line with chords. The music is in a complex, non-traditional harmonic style.

11

Э. Денисов, «Знаки на белом» (1974)

Example 11 shows three staves (a, б, B) of music. Staff 'a' has a melodic line with intervals marked as 8va and 15ma. Staff 'б' shows chords with intervals marked. Staff 'B' shows a bass line with intervals marked. The music is in a complex, non-traditional harmonic style.

В примере 10 элементы ИМ сперва просто набираются (10б). Зато далее они начинают повторяться целым блоком, притом с сохранением последовательности их чередования — примеры 10а, 10в. В последнем примере сначала набираются полутоны, горизонтально и вертикально. Контрастные элементы, аккорды, при проверке по горизонтали, оказывается, соотносятся так, что каждый звук аккорда переходит в высоты следующего ходом точно на полутон: пример 11в.

6. Как видим, начало анализа современной гармонии дает нам путь к выявлению комплекса элементов, который, как правило, оказывается индивидуализированным.

Дальнейший анализ переходит к изучению свойств элементов, от чего зависят и связи между ними, и построение всего гармонического целого. На этих вопросах автору уже приходилось останавливаться. Укажу разделы печатных работ: 1. «Очерки современной гармонии», М., 1974. С. 43–45, 46–49, 151–160, 161–281; «Задания по гармонии», М., 1983. С. 155–158. Настоящая статья является приложением к указанным разработкам и имеет целью конкретную рекомендацию: куда надо прежде всего смотреть, если предстоит гармонический анализ.

[1995]

⁸ Мы сочли необходимым изменить расположение материала в примере для большей наглядности. В связи с изменением последовательности элементов изменена и последовательность обозначений: оригинальному примеру 10б соответствует 10а, оригинальному 10а — 10б. — *Ред.*

