

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РСФСР
ЛЕНИНГРАДСКАЯ ОРДЕНА ЛЕНИНА ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ имени Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Факультет повышения квалификации

Кафедра теории музыки

ФУНКЦИИ ГАРМОНИИ В МУЗЫКАЛЬНОЙ СИСТЕМЕ

Выпуск II

ГАРМОНИЯ КАК ФАКТОР РЕПРЕЗЕНТАЦИИ И РАЗВИТИЯ

**МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА
ДЛЯ СЛУШАТЕЛЕЙ ФПК**

ЛЕНИНГРАД
1990

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РСФСР

ЛЕНИНГРАДСКАЯ ОРДЕНА ЛЕНИНА ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ ИМЕНИ Н.А.РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Факультет повышения квалификации

Кафедра теории музыки

ФУНКЦИИ ГАРМОНИИ В МУЗЫКАЛЬНОЙ СИСТЕМЕ

Выпуск II

ГАРМОНИЯ КАК ФАКТОР РЕПРЕЗЕНТАЦИИ И РАЗВИТИЯ

Методическая разработка для слушателей ФПК

Ленинград

1990

Методическая разработка утверждена кафедрой теории музыки и редакционно-издательским советом Ленинградской государственной консерватории имени Н.А.Римского-Корсакова и рекомендована к опубликованию.

Автор-составитель - профессор Т.С.Бершадская

Предлагаемая методическая разработка содержит два раздела работы, являющиеся продолжением опубликованного в 1989 году пособия под названием: "Функции гармонии в музыкальной системе". Если в "Функциях гармонии" давались общие положения проблемы, то здесь эти положения раскрываются на конкретном материале в двух из различных возможных аспектов: гармония как репрезентатор и как фактор р а з в и т и я .

Метод анализа, применяемый в данных разделах работы - в первом - к музыке Венских классиков, во втором - к музыке Мусоргского и Римского-Корсакова может быть экстраполирован на любой другой материал. Положения разработки могут быть использованы в курсах гармонии, анализа музыкальных произведений, музыкальной литературы, истории музыки.

х х
 х

В первом выпуске "Функций гармонии в музыкальной системе" была дана общая перспектива действительных сил гармонии в музыкальном тексте. Гармония рассматривалась как фактор, организующий логические структуры музыкального языка (этот аспект ее действительности был назван системообразующим); как фактор формообразования, способствующий становлению музыкальной формы и определяющий место данного музыкального материала в общей композиции произведения; как фактор (средство) выразительности, содействующий созданию определенного характера музыки и в этом плане участвующий в темпообразовании; наконец, гармония рассматривалась как фактор р е п р е з е н т а - ц и и , то есть в функции, способствующей у з н а в а - н и ю - узнаванию темы, узнаванию жанра, узнаванию стиля,

эпохального или индивидуального авторского (оба уровня, естественно, тесно связаны один с другим). Именно в этом репрезентантном аспекте разворачивается содержание двух предлагаемых очерков. Очерк I - "Теморепрезентирующая и теморазвивающая функции гармонии в музыке Венских классиков" рассматривает роль гармонии в создании индивидуальных черт темы и ее развития. Очерк II - "Гармония М.Мусоргского и редакции Н.Римского-Корсакова" фиксирует внимание на аспекте индивидуально авторского стиля. В нем на примере сравнения двух "разноавторских" редакций одного и того же текста показывается, как различные интонационно-слуховых установок двух величайших композиторов одной эпохи, одной страны, одного народа, одного творческого направления стимулирует формирование принципиально различных гармонических и ладовых систем, и как, в обратной связи, эти разные системы становятся репрезентаторами разных творческих почерков, разных авторских стилей. Кроме того, в очерке сделана попытка показать, как самое яркое и смелое новаторство музыкального языка может в одном случае быть "завершителем" эпохальной системы, а в другом - вырваться за пределы этой системы, устремляясь в системы будущего.

РАЗДЕЛ I

ТЕМОРЕПРЕЗЕНТИРУЮЩИЕ И ТЕМОРАЗВИВАЮЩИЕ ФУНКЦИИ ГАРМОНИИ В МУЗЫКЕ ВЕНСКИХ КЛАССИКОВ

Гайди, Моцарт, Бетховен... Такие разные, неповторимо индивидуальные! Гайди - здорово жизнелюбивое и одновременно мудро философское восприятие природы и человеческого бытия. Моцарт - жизнерадостность и драматичность, свет и горечь, и все сквозь призму лирического, "через себя", через свое "я" пропущенное воплощение жизненных коллизий (отсюда - всеми признаваемая нить от Моцарта к романтизму). Бетховен - Титан борьбы и противостояний. Не только с окружающей действительностью, с жизненными обстоятельствами. Нет, прежде всего - с самим собой, со своими слабостями, со всем тем, что противо-

РАЗДЕЛ П

ГАРМОНИЯ М. МУСОРГСКОГО И РЕДАКЦИИ Н. РИМСКОГО -КОРСАКОВА (к проблеме: гармония как репрезентатор индивидуаль- но-авторского стиля)

Модест Петрович Мусоргский и Николай Андреевич Римский-Корсаков... Два современника, во многом - по эстетическим установкам объединявшей их Могучей кучки - друг другу близкие, даже, как известно, некоторое время жившие и творившие под одной крышей, в непосредственном, ежечасном общении друг с другом. Почему же так по-разному слышат они гармонию, по-разному гармонически освещается для них один и тот же мелодический оборот? Думается, что их известные, подчас глубокие, подчас принципиальные расхождения ярче всего отразились в различии их гармонического мышления, ощущения и слышании ими гармонии в ее соотношении с мелодией, ее роли в этом соотношении. Это различие особенно наглядно обнаруживается при сопоставлении аналогичных участков текста в "разноавторских" редакциях. Мусоргский и Римский-Корсаков совершенно по-разному слышат гармоническое содержание одной и той же мелодии, нередко по-разному освещается для них и ладовый смысл тонов. И в этом различии отчетливо вырисовывается дальнеперспективность мышления Мусоргского. Римский-Корсаков, при всех своих новациях, - композитор XIX века. В творчестве М. Мусоргского видится множество нитей, протягивающихся от него к нашему времени, вплоть до конкретно языковых аналогий.

В чем же видится близость ладогармонической системы Мусоргского системе XX века, что роднит эти системы? Для уяснения этого вопроса выскажем несколько общих соображений. В теоретической оценке существенных черт и движущих сил появления новой системы XX века отчетливо выделились два направления. Одно направление первопричиной видит эмансипацию диссонанса, то есть изменение элемента системы. Другое усматривает новое XX века в новых силах и новых формах сцепления элементов, то есть в новых типах функциональности и, следовательно, в новых типах ладовой организации. Эмансипация диссонанса входит в эту новую систему как один из характерных, но ни в коем случае не

Примеры к оперку I

№ 1a Allegro assai

В. Моцарт. Симфония
g-moll

Musical score for Example 1a, Mozart's Symphony in G minor, first movement. It shows a piano introduction with a treble clef staff containing a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of chords. Dynamics include piano (p) and accents.

№ 1b Allegro

Л. Бетховен. СОНАТА №1

Musical score for Example 1b, Beethoven's Sonata No. 1, first movement. It features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a steady accompaniment. Dynamics include piano (p).

№ 2 Adagio

Л. Бетховен. СОНАТА №3.

Musical score for Example 2, Beethoven's Sonata No. 3, first movement. It shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a steady accompaniment. Dynamics include piano (p).

№ 3. Largo, con gran espressione

Л. Бетховен. СОНАТА №4.

Musical score for Example 3, Beethoven's Sonata No. 4, first movement. It features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a steady accompaniment. Dynamics include piano (p) and sforzando (sf).