**ГАРМОНИЯ В РУССКОЙ МУЗЫКЕ**

**Бельская Галина Павловна, *преподаватель ГПОУ ТО «Новомосковский музыкальный колледж имени М.И. Глинки»***

Ранние этапы ладогармонического мышления в русской музыке XVI-XVII столетий – существенное звено в истории формирования национальной музыкальной школы: в нем с самого начала обозначились те черты, которые обусловили самобытность развития «русской» гармонии в недрах общеевропейской тонально-гармонической системы. Этот период формирования национальных основ гармонического стиля определялся взаимодействием мелодических ладовых факторов, вытекающих из интонационной природы русского мелоса и преобладающих на ранних стадиях развития, с гармоническими, свойственными общеевропейской гармонической системе.

Основой мелодики старинной русской профессиональной музыки был так называемый знаменный распев – система мелодий, которые использовались в церковной певческой практике и были записаны особыми знаками – «знаменами». В процессе становления отечественной профессиональной культуры была создана система русского осмогласия – разделение всех мелодий знаменного распева на восемь «гласов». Каждый глас представлял собой особое ладомелодическое образование. Ладозвукорядной основой мелодики старинной русской музыки был единый для всех напевов, так называемый обиходный звукоряд. Он состоял из квартовых тетрахордов и в полном объеме включал 12 ступеней. Обиходный звукоряд складывался из четырех согласий: «простого», «мрачного», «светлого» и «тресветлого». Разработка теории ладовой структуры знаменных мелодий принадлежит известному новгородскому «мастеру пения» первой половины XVII столетия Ивану Акимовичу Шайдурову.

В истории русского певческого многоголосия XVI-XVII столетий можно выделить три отличающихся друг от друга стиля. Многоголосие «старого стиля» существовало задолго до XVI века. До нас дошли хоровые партитуры в крюковой и пятилинейной нотации. Многоголосие этого стиля называлось строчным (пение по строкам). Склад его – подголосочно-полифонический: все голоса выполняют мелодическую функцию, проводя основную тему или ее варианты. Ведущий голос – средний, именуемый «путь»; голос, лежащий выше, называли «верх», лежащий ниже – «низ». Для образцов этого стиля в большей степени характерна квартово-квинтовая аккордовая основа, нежели терцовая. В партитурах мастеров XVII столетия обнаруживаются диссонантные звучности, параллельные линии унисонов нередко «расщепляются» на терцовое «ленточное» двухголосие, используются дублировки и параллельное движение трезвучий и секстаккордов. «Новым стилем» русского старинного хорового многоголосия явилось партесное пение (пение по партиям), сложившееся ко второй половине XVII столетия. Это было четырехголосие смешанного хорового состава (голоса мужчин и голоса мальчиков делились на высокие и низкие). Для фактуры партесного пения был характерен гармонический склад, сохранивший в голосоведении некоторые приемы традиционной для русского искусства подголосочности. Носителем основной мелодии являлся тенор. Бас стал опорой гармонии; в его партии сосредоточивались фундаментальные основные тона гармонических созвучий, в соединении которых наряду с поступенным движением возникали кварто-квинтовые и терцовые скачки. Альт приобрел значение терцового подголоска к тенору, его «вторы». Верхний голос четырехголосия – дискант – обладал наименьшей мелодической значимостью. Он восполнял отсутствующие в верхних партиях гармонические звуки, удваивая основной тон аккорда. Сочетание двух видов голосоведения (подголосочного и гармонического) является характерной особенностью русского обиходного многоголосия XVII и XVIII веков. В образцах этого стиля проявляется параллельная переменность. В развитии теории русского партесного многоголосия большое значение имели труды Николая Дилецкого. Получив музыкальное образование в Виленской музыкальной академии, он создал первый русский «трактат» о музыке «Идеа грамматики мусикийской»; в нем содержались и основы учения о гармонии. «Новейшим » многоголосным стилем русской хоровой музыки был концертный стиль партесного пения, сформировавшийся в конце XVII века, «русское барокко» - многохорная имитационная и неимитационная полифония. Зародившись в культовой музыке, концертный стиль стал основой светского хорового искусства XVIII века. В партесных концертах преобладает мажорное звучание. Наряду с трезвучиями трех главных ступеней используются звучания минорных аккордов VI и II ступеней. Особенностью является ладофункциональная устойчивость, обусловленная значительной ролью тоники. Развивающим приемом в партесном многоголосии является секвенцирование. Основные виды секвенций в мажоре – диатонические либо хроматические с преимущественно нисходящим движением по ступеням звукоряда или по квинтовому кругу с чередованием мажорных и минорных тональностей.

Новый исторический этап в развитии русской музыкальной культуры связан с творчеством Д. С. Бортнянского. На смену партесному концерту пришел так называемый «екатерининский», в эпоху утверждения и расцвета которого сложился хоровой концерт Бортнянского. Классицистская новизна гармонического языка нового стиля, в первую очередь, определилась в фактуре. Сложная хоровая фактура партесного концерта, с огромным количеством голосов (до 48), мелодически развитых и перекрещивающихся, с цветистыми подголосками, со свободным удвоением голосов в восьми- и двенадцатизвучных аккордовых комплексах, с обилием параллелизмов и перечений, сменилась классическим четырехголосным гармоническим изложением. Бортнянский опирается на гомофонно-гармоническую фактуру европейского типа. Гармоническая ткань его концертов насыщена полифоническими элементами, включающими имитации, « гармонические контрапункты», отвеиные ходы в средних голосах. Бортнянский сохраняет принцип терцовой вторы, делает его достоянием любой пары голосов и использует как имитационный прием. Показательны и квинтовые, иногда и октавные параллелизмы, нарушающие строго классическое голосоведение. Квинтовые параллелизмы встречаются в основном в заключительных каденциях. Синтез народных и классических приемов голосоведения, обогащенных полифоническими элементами, приводит к развитому голосоведению. Именно здесь рождается традиция русской «поющей гармонии». Ладогармоническая сторона хоровых тем Бортнянского опирается на развитую мажорно-минорную гармоническую систему с четко выраженным принципом централизации. Гармонические последовательности включают в себя автентические, плагальные, полные и прерванные обороты. Гармонические средства скромны: преобладают трезвучия, используются доминантсептаккорд и его обращения, в качестве каденционного аккорда довольно распространен II65. Обращает на себя внимание особая выразительность нонаккордов – это один из самых ранних образцов применения данной гармонии. Среди выразительных средств – «золотые секвенции», в составе которых трезвучия и септаккорды, использование мелодической и гармонической фигурации. Скромная роль отводится хроматизму. Используется модуляционный хроматизм. Альтерационный хроматизм проявляется в использовании секстаккорда II низкой ступени, аккордов альтерированной субдоминанты. Мажоро-минорная хроматика представлена трезвучием VI низкой ступени.

С творчеством основоположника русской музыкальной классики М.И.Глинки в искусство пришло новое содержание; это требовало новых средств музыкальной выразительности. Среди всех средств музыкальной выразительности, определяющих творческий почерк Глинки, гармония – одно из важнейших. Находки Глинки в этой области дали мощный толчок к развитию русской гармонии в творчестве последующих композиторов. Гармония у Глинки выступает как важнейший фактор формообразования. Классичность музыкального мышления композитора проявляется в четкости примененных им композиционных структур, тяготеющих к квадратности, его строго выдержанной системе каденционных соподчинений, в завершенности и уравновешенности тональных планов произведений, в специфических приемах выделения кульминации, кодовых завершений. Глинкой был впервые освоен новый метод развития в музыке – вариации на удержанную мелодию («глинкинские вариации»), где формирующая роль гармонии проявляется особенно наглядно.

В ладовой структуре его музыки отчетливо прослеживаются нормы западно-европейского тонально-гармонического мышления. Основой многих произведений является мажор и минор гармонический, особенность трактовки которых связана с голосоведением. Национальное русское своеобразие гармонии Глинки придают такие средства, как, особая роль унисона, октавного изложения, многоголосие подголосочного характера, терцовые вторы, соединение аккордов на основе общих тонов, прием постепенного включения и выключения количества голосов. Наряду с традиционными мажором и минором встречаются и особые диатонические лады: натуральный минор, миксолидийский. Национальный колорит связан с ладовой переменностью ( «Камаринская», «Славься», «Персидский хор»). К числу специфических ладов Глинки можно отнести дважды гармонический мажор и мажор со II низкой ступенью. Формируется и мажоро-минор одноименный. Впервые Глинка использует целотоновую гамму для создания зоны ладотональной неопределенности. В аккордике композитора преобладают трезвучия и их обращения. Широко используются секстаккорды II и VII ступеней. К числу излюбленных гармоний относятся увеличенное трезвучие и его секстаккорд, трезвучие VI низкой ступени. В целом, гармония Глинки явилась основой формирования русской композиторской школы и получила развитие в творчестве кучкистов, Чайковского.

Кучкисты своим творчеством ознаменовали важный этап в развитии русской классической музыки. В сфере гармонического языка они довели ладотональную организацию до расширенной тональности, оригинальнейшей хроматики и сложнейшей модальной организации. Они усилили значение фонизма. Колористичность для них – существенная черта стиля. Гармоническое мышление Бородина обогатило русскую и мировую классическую гармонию введением таких средств, как аккорды нетерцового строения (с квартой, секундой), «богатырские унисоны» (1симфония, «Князь Игорь»), параллельные уменьшенные квартсекстаккорды и цепи тритонов в басу, хроматический бас (восточные интонации). К самобытнейшим чертам стиля композитора относится обращение к мажорной пентатонике, натуральному минору, что связано с русской протяжной песней.