

ВАРИАЦИЯ НА ТЕМУ АККОРД

Что называется аккордом? Ответы на этот вопрос даются разные, непохожие друг на друга. Они складываются в своеобразный, зафиксированный музыковедением, цикл вариаций на тему АККОРД. В предлагаемой статье к этому циклу добавлена еще одна вариация.

Общеизвестна указанная П.И. Чайковским некорректность предложенной Н.А. Римским-Корсаковым дефиниции АККОРД. П.И. Чайковский подметил, что внешний признак аккорда — его терцовое строение — не раскрывает сущности этой единицы музыкального процесса. Композитор указал на то, что существуют внешние и сущностные признаки явления, и внешних признаков недостаточно для научного определения. Не всякий человек, носящий рясу, — священник; надевший мундир певчего Придворной капеллы — еще не певец; носящий кортик — не обязательно морской офицер. Возможен маскарад: в театре (на сцене) и ряса, и кортик, и мундир скрывают под собой актера (лицедея). В жизни под рясой может скрываться и преступник (недавно в СМИ было сообщение о вооруженном собирателе денег «для монастыря»). Но П.И. Чайковский говорил о неточности определения, а не о том, что названный внешний признак неверный или необязательный. Сущность священника в том, что он проводник Духа Святого, в том, что он — посредник между Богом и паствой. Однако ряса и епитрахиль — необходимые атрибуты священнического убранства, без которых невозможно вести литургию и исповедь. Аналогично и с аккордом: терцовость — его внешность, его «наряд».

В возникшем контексте полезно посмотреть на определение аккорда, данное самим П.И. Чайковским в «Руководстве к практическому изучению гармонии», вышедшему в свет в 1871 году, за полтора десятилетия до публикации учебника Н.А. Римского-Корсакова. «Единовременное сочетание из трех, четырех или пяти звуков, расположенных на расстоянии терции друг от друга, называются аккордами», — значит в первой части «Руководства» [8, с. 10]. В этом определении тоже обозначено лишь количество тонов и терцовая структура созвучия. Однако П.И. Чайковский сознательно воспользовался им, специально подчеркивая мысль об уклонении от теоретической направленности своего труда: «Любите-

ли теоретических изысканий и музыкально-философских умствований не найдут в моей книге пищи для своей любознательности... Она не углубляется в сущность и причину музыкально-гармонических явлений...». Он пишет, что «излагает в возможной последовательности, выведенные путем эмпирическим, указания для начинающих музыкантов, ищущих руководителя в своих поисках к сочинению». Из контекста ясно, что П.И. Чайковский не считал свое определение аккорда научно обоснованным и верным. Но из этого не следует, что композитор терцовое строение считал необязательным, маловажным, неверным или ограничивающим точное понимание сущности аккорда признаком. Он справедливо указывал, что терцовости, как, вероятно, и всякого другого внешнего структурно-логического принципа, недостаточно для определения сущности аккорда. В пометах, оставленных на полях учебника Н.А. Римского-Корсакова, он выписывает «абсурдаккорд» терцового строения (ми — соль-бемоль — си — ре-диез — фа-бемоль) и ставит вопрос: «Что такое?». Значит, подлинный аккорд должен быть не только увиденным (расположенным по терциям) в нотном тексте, но и услышанным как аккорд. И дело не только в терцовом фонизме, так как существуют малые, большие и даже уменьшенные терции, по звучанию совпадающие с большой секундой (как известно, фонизм секунд и терций различен принципиально), а в каком-то ином качестве, которое позволяет определенное сочетание звуков слышать, а потому и считать аккордом.

В части второй «Руководства» П.И. Чайковский пишет, что «кроме самостоятельных гармонических сочетаний звуков в музыке встречаются такие явления, которые не составляют аккордов, то есть систематически построенных друг на друге тонов, а происходят вследствие мелодического движения голосов, не изменяющего сущности гармонии. Эти мелодические уклонения голосов от аккорда происходят или вследствие разновременного вступления их, и тогда происходят задержания или предъемы, или же вследствие чуждых аккорду звуков, проникающих в гармонию, и тогда происходят проходящие и вспомогательные тоны» [8, с. 94]. Указания на «уклонения» от аккорда подтверждают мысль композитора о том, что аккорд имеет четкую терцовую (так обозначено в определении) структуру, от которой и происходят «уклонения».

Так в чем же сущность аккорда, если число вошедших в него тонов и расположение их по терциям — структурный принцип строения — не раскрывает существа этой единицы музыкальной системы? Появилось ли решение проблемы, обозначенной П.И. Чайковским в XIX веке, но объективно существовавшей в неназванном виде с тех пор, как была предпринята первая попытка дать определение аккорду? В связи с поставленными вопросами целесообразно узнать то, как определяли аккорд наши соотечественники и зарубежные музыканты в период после замечаний, высказанных П.И. Чайковским.

С анализом, направленным на характеристику смысла, связанного с понятием аккорд в отечественной музыкально-теоретической литературе XIX столетия, любознательный читатель может познакомиться, обратившись к диссертационной работе Е.С. Дерунец «Русское учение о гармонии второй половины XIX — начала XX века: базовые понятия и термины» [2]. Современные (XX век) европейско-американские представления об аккорде отражены в трудах Н.С. Гуляницкой. В России советского и постсоветского времени проблема аккорда разрабатывалась или затрагивалась в исследованиях и учебниках Ю.Н. Тюлина, Л.А. Мазеля, Ю.Н. Холопова, Т.С. Бершадской, Н.С. Гуляницкой, Л.С. Дьячковой и других авторов. Уместно воспользоваться результатами этих трудов и проанализировать представленные в соответствующих публикациях дефиниции, рассматривая их сквозь призму обозначенного П.И. Чайковским требования к определению аккорда.

Как бы итоговым, предложенным в последнее время и принятым многими музыкантами, является определение Ю.Н. Холопова, опубликованное в книге «Гармония. Теоретический курс»: «Аккорд есть всякое самостоятельное созвучие, построенное по определенному логическому принципу» [7, с. 48]. Указание на количество тонов, непременно используемое в традиционном определении аккорда (не менее трех звуков), автором опущено. Но это не значит, что Ю.Н. Холопов к аккордам относит и гармонические интервалы (двузвучия). Просто это указание излишне, так как определенный логический принцип может проявиться в созвучиях, имеющих в своем составе не менее трех тонов. Если определение Ю.Н. Холопова сравнить с тем, которое приведено в учебнике Н.А. Римского-Корсакова и по поводу которого П.И. Чайковский высказал свои замечания, то придется признать, что в новом представлении об аккорде расширены

границы конструктивного принципа, лежащего в основе аккорда: терцовый принцип заменен «определенным логическим принципом». Это сделано для того, чтобы дефиниция аккорда «охватывала» (покрывала) все «самостоятельные» созвучия, используемые в современной музыке (возникшие в результате развертывания додекафонных серий или квартовые, полиструктурные и т.п.). Однако к «определенным логическим принципам» относится и терцовый, о котором П.И. Чайковский высказался как о внешнем, не раскрывающем сущности явления, именуемого термином «аккорд». Следовательно, дефиниция аккорда, данная Ю.Н. Холоповым, не удовлетворяет требованию, обозначенному П.И. Чайковским: она не раскрывает сущности аккорда. Ю.Н. Холопов в рассуждениях, помещенных в книгу, поддержал справедливость критики, адресованной Н.А. Римскому-Корсакову, но тут же продемонстрировал, что логического (то есть конструктивного) принципа для него самого достаточно.

Если посмотреть на дефиниции аккорда, предложенные иностранными теоретиками и композиторами XX века, то обнаружится, что в них отсутствуют даже указания на определенные логические или конструктивные принципы и остались только замечания о количестве тонов и одновременности их звучания. Н.С. Гуляницкая, исследовавшая современные зарубежные учения о гармонии, в книге, специально направленной на репрезентацию новейших явлений музыкального языка, приводит ряд определений, принадлежащих иностранным коллегам [1, с. 26]: «Аккорд — это комбинация из трех и более тонов, звучащих одновременно» (А. Форт); «Два или более интервала, звучащие одновременно, образуют то, что обычно понимают как аккорд» (Персикетти); «Комбинация из двух и более интервалов образует аккорд» (У. Пистон). Очевидно, что перечисленные в приведенных определениях признаки аккорда внешние и не вскрывают его сущности. Более того, отказ от определенного конструктивного принципа устраняет разницу между аккордом и неаккордовым созвучием. Снимается значение аккорда как специфического и самостоятельного созвучия. Для П. Хиндемита аккорд — любое созвучие, состоящее не менее чем из трех тонов. Структура созвучий может быть любой: терцовой, квартовой, секундовой, симметричной, «интервально-модельной» (1:2; 1:3; 1:5; 4:3; 4:5; 3:6 и т.д.). В основе определения — только количество звуков, затем прибавляется структура (любой логический принцип).

В учебном пособии Л.С. Дьячковой по современной гармонии аккорд представлен как «структурно замкнутая, высотно дифференцированная, звуковысотная одновременность» [3, с. 17]. Если учесть, что установление структурной замкнутости (то есть проявление структурно-логического принципа) невозможно без высотной дифференциации, то опять-таки остаются главными признаками аккорда структура созвучия и одновременность звучания, не раскрывающие его сущности, о которой озаботился П.И. Чайковский.

Из современных определений аккорда наиболее полной или богатой по обозначенным признакам является дефиниция, предложенная Н.С. Гуляницкой в цитированном выше пособии «Введение в современную гармонию». На странице 26 автор пишет: «Аккорд — это элемент (1) целостной высотно-гармонической системы (выступающий как определенная подсистема), который обладает дискретностью (2), иерархичностью (3), линейностью (4) — свойствами, конкретно реализующимися в фактурно-отчлененных гармонических формациях (1) (созвучиях не менее трех (5) звуков) различной структуры (6) и функционального назначения (7)». В этом определении обнаруживаются (названы) не два и не три признака, как в разобранных выше характеристиках аккорда, а целых семь (они пронумерованы цифрами, проставленными мною в скобках процитированного текста). Целесообразно посмотреть, насколько эти признаки раскрывают сущность объекта, именуемого аккордом.

Аккорд — «элемент целостной системы (подсистема)», отчлененный (по Ю.Н. Холопову — самостоятельный) и реализованный в созвучиях не менее трех звуков. Количество звуков — внешний признак, недостаточный для выявления сущности аккорда. Включенность в систему (как элемент или подсистема); это, пожалуй, сущности аккорда тоже не раскрывает, так как кластер, гармонический интервал, сонорное поле — тоже элементы современной звуковысотной системы, а отличие в количестве тонов и в структуре созвучия признаны П.И. Чайковским недостаточными. Свойства «дискретность, иерархичность, линейность (континуальность — в теории систем)» — характеризуют многочисленные разнообразные системы. Например, любая кафедра института может быть рассмотрена (описана) как система: дискретность — самостоятельно действующие члены коллектива; иерархичность — разделение по должностям и званиям (заведующий, профессора, доценты, докто-

ра, кандидаты и т.д.); линейность (континуальность, связность) — взаимодействие сотрудников в малых группах, при рецензировании научных работ, при избраниях на должности и проч., и проч.. Сущность такого объединения, каким является кафедра, перечнем названных признаков не раскрыта. Характеризуя любую систему, по причине всеобщности, они не имеют отношения и к сущности аккорда (через них выявить скрытую природу отдельного явления или элемента системы невозможно).

Осталось рассмотреть две последние характеристики аккорда, данные в определении Н.С. Гуляницкой. Аккорд — формация (элемент, подсистема) «различной структуры и функционального назначения». Каковы эти назначения? В книге нет специального параграфа и даже абзаца, характеризующего их. Но можно воспользоваться описаниями П. Хиндемита, данными им к известной классификационной таблице разноструктурных «аккордов» (кавычки поставлены потому, что далеко не все из приведенных созвучий следует именовать аккордами; это аккорды в представлении и в теории П. Хиндемита). По поводу аккордов I группы (в ней расположены мажорное и минорное трезвучия и их обращения) композитор замечает, что «это самые благородные из всех созвучий»; III группу составили «аккорды», о которых сказано: «они — малоблагородная и грубая порода»; в IV группе собралась «дикивинная шайка колючих, пестрых, жестких созвучий» (они служат для передачи экспрессии, «суматохи, возбуждения, потрясения»). Функциональные назначения разноструктурных аккордов композитором отмечены точно. К ним относятся: 1) выразительные функции (для выражения благородного, возвышенного, экспрессивного или грубого, примитивного и т.д.); они же трансформируются в эстетические функции; 2) драматургические функции (регулировка гармонических напряжений, остроты звучаний в развивающейся форме); 3) динамические функции; 4) колористические функции (фонизм); 5) условно, «новоладовые» функции (устой — неустой). Список функциональных назначений можно расширить, и значительно. Но при этом следует уяснить, что между терминами «функциональное назначение аккорда» и «функциональное значение аккорда» существует принципиальная разница. Функция аккорда — это его значение в той или иной ситуации. Множественное число «функции» свидетельствует о разных значениях одного и того же созвучия. Значение и назначение, хотя это и одно-

коренные слова, относятся к разным оценкам «деятельности» созвучия: назначение понимается в русском языке как «поставлен на значение», поставлен «значить», «означать». Момент «поставления» и само значение (функция) имеют смысловой зазор, при котором поставленным на значение («функциональное назначение») может быть тот, кто соответствующего значения не имеет (не обладает им). Как отмечалось выше, значение священника заключается в том, что он посредник между Богом и паствой: через него, после посвящения, после рукоположения, действует Дух Святы; он (священник) помогает общую молитву прихода направлять к Всевышнему. Назначение священника, в отличие от значения (функции), может быть разным: он может быть игуменом, настоятелем храма, иереем и т. д. Назначение на место иерея может получить секретный сотрудник — сексот, у которого «из под рясы видны лампасы» (такое бывало в годы сталинизма, об этом говорили прихожане храмов, а некоторые из них после беседы с таким исповедником лишались свободы, попадали «в места не столь отдаленные»). Проводник Духа Свята и сексот — значения несходные и несовместимые: или — или... В священника посвящают, а не назначают. Однако от разных направляющих как один, так и другой могут получить направление на одну работу — скажем, на исповедование. Аналогично и с созвучием: оно может быть аккордом, а может не быть им, но по чьему-либо разумению (по мнению композитора или теоретика-комментатора, например) может получить назначение выполнять функцию аккорда. И вправду, в рассматриваемом определении аккорда, помещенном в пособии Н.С. Гуляницкой, нет речи о функции аккорда, и это естественно, так как разные функции может иметь один аккорд (созвучие одного структурного типа), а в анализируемой дефиниции обозначены разноструктурные образования. В народной и академической традиционной музыке аккорд всегда один (это терцовое созвучие) и у него, в зависимости от его высотного положения, есть разные функции (он выполняет разные функции). Более того, он образует систему функций одной единицы, и в этой системе могут появляться группы близких по функциональному признаку аккордов. В том же случае, когда созвучия разноструктурные, неясно, о разных значениях которого из них должна идти речь. Да и разные по строению, они не могут выступать в значении друг друга: полиструктурное созвучие не может выполнить функцию кластера или терцового аккорда. Все они различны по напряжению, фонизму, ладовому при-

знаку устойчивости или тяготения, по количеству образовавших их тонов. Кроме того, если считать, что все они аккорды, то исчезнет оппозиция «аккорд — неаккорд», и понятие аккорд утратит смысл особенного созвучия, выходящего из общего ряда.

Раньше всех и ближе всех подошел к определению сущности аккорда Ю.Н. Тюлин. Он связал аккорд с ладом: «аккорд есть логически дифференцированное созвучие, являющееся определенным представителем присущей нам ладогармонической системы» [6, с. 28]. Аккорд — ладовое созвучие и представитель ладогармонической системы, отраженной в звукоряде. Из этого следует, что лад и его звукоряд возникают прежде аккорда. Кажется естественным утверждение, что сначала в музыке сложилось одноголосие, в котором проявились ладовые отношения между тонами, а затем возникло многоголосие (вероятно, сначала двухголосие, возможно, в гетерофонной фактуре) с системой ладовых созвучий (с ладовой интерваликой), развившейся и приведшей к образованию аккордики. Если посмотреть на процесс существования и развития музыки сквозь призму дошедших до нас теоретических систем, образовавших своеобразную пирамиду из памятников теоретической мысли, если обратиться только к профессиональной ветви музыкального искусства, то обозначенная схема с постепенным накоплением голосов в музыкальной ткани искусства разных эпох может кому-то представиться верной. Ведь теорией музыки — стараниями ученых, музыкальных теоретиков и писателей — прежде всего осознавался строительный материал музыки — звукоряды и лады. «Ученая» музыка находилась в прямом взаимодействии с этим осознанием. Оттого и возникло суждение, что сначала было одноголосие. Однако кроме профессионального («ученого») существовало народное искусство, и процессы, происходившие в нем, влияли на развитие музыки не в меньшей степени, чем не связанные с фольклором теоретические трактаты о музыке. И в древнем искусстве ныне уже цивилизованных этносов, и в музыке современных туземцев существовало и существует не только монодийное пение и игра на инструментах, но одновременно жило и живо по сей день пусть «варварское», чуждое нам, но многоголосие. В связи с этим обращают на себя внимание факты коллективного музицирования, освещенные в этнографических источниках. По словам Н.Н. Миклухо-Маклая, известного географа и этнографа, изучавшего на Новой Гвинее

жизнь и быт папуасов, игра на многочисленных разнокалиберных «ай» (духовые инструменты аборигенов, охарактеризованные в отчетах ученого) производила «ужасную какофонию». Для нас важно, что здесь указывается на изначальное существование одновременного «многозвучия», а не одноголосия. Трудно представить, чтобы туземцы руководствовались требованием октавного унисона и строго воспроизводили одну мелодическую линию. Аналогичные ситуации возникали и при коллективном труде, когда тяжелые работы нужно было организовывать хоровым пением: требование унисона и здесь представляется невозможным. Значит, ладовая дифференциация тонов проходила не в условиях одноголосного пения, а в коллективном «многозвучии». Другими словами, созвучие заявило о своей ладовой природе не позже отдельного тона. Из этого следует тот вывод, что созвучие могло возникнуть прежде осознания того, какую ладовую систему оно представляет или в какой звукоряд вписывается. Наши далекие пращуры «работали» со звуками разной высоты (объективный фактор), используя их в одновременном и поочередном звучании. Следовательно, существовали условия для переживания и осознания созвучности (слитности, гармоничности), и они появились не позже предпосылок для чувствования и понимания ладовых дифференциаций звуков, взятых поочередно. Значит, нельзя сказать, что сначала возник лад и его звукоряд, а позже внутри него сложился представляющий его аккорд как особое «логически дифференцированное созвучие» лада. Трудно возражать против того обстоятельства, что отбирались созвучия из самых разных комбинаций по нормам, впоследствии получившим как «вкусовые», эстетические, математические, акустические, так и психофизиологические объяснения. По поводу выбора и закрепления в практике народного пения пригодных, по мнению певцов, созвучий интересное наблюдение сделано Т.С. Бершадской (оно приведено в ее «Лекциях по гармонии»). Исследователь отмечает, что при ансамблевом пении в первых мелострофах русских песен могут быть «сбои», но от найденных по слуху в последующих «куплетах» терцовых каденций народные певцы не отступают до завершения песни. Важен не только факт терцового строения в завершающих созвучиях, но и «техника» поиска и утверждения созвучий: сначала «сбои», а затем «неотступность». Подобным образом находились не только гармонические интервалы, но и трезвучия: интервалы по слуху дост-

раивались до трезвучий, а трезвучия превращались в септаккорды и даже нонаккорды. И не важно, что найденные по слуху, они не имели теоретического объяснения в той среде, где возникли. Достаточно того, что они удовлетворяли эстетическое чувство, так как тоны естественно «сливались» в гармоничном благозвучии.

О факте подстраивания гармонирующих тонов свидетельствуют требования самих исполнителей песен, предъявляемые друг другу: «Я с Марфой петь не буду, — она слишком узорчато поет; к ней не подладишься». Как видно, не самостоятельная, красивая и выразительная, мелодическая линия заботит певицу, а согласование напева и вторы — их гармонирование. И это понятно: в основе музыкального мышления лежит не представление о независимой мелодии, а осознание мелодико-гармонической неразрывности, осознание обоюдозависимости мелодии и гармонии [4, с. 46-59]. Поэтому звуки образующихся в песнях созвучий должны быть охарактеризованы не только как гармонирующие, но и как взаимозаменяемые в процессе импровизации, как однофункциональные и слитные. Термины «гармонирование», «взаимозаменяемость», «однофункциональность», «созвучность», «слитность» могли не существовать в народной среде, им могли соответствовать другие, отражающие качества звуков, объединенных в особенное, гармоничное созвучие, но свойства согласованности и взаимозаменяемости тонов не могло не переживаться и осознаваться. И, конечно, это особое созвучие, состоящее из таких тонов, возникло прежде, чем образовалась (выстроилась) найденная в практике система его разных функций.

Подобные созвучия способствовали становлению и развитию лада, смещаясь вверх или вниз от начального своего положения. В сумме звуки, входящие в сместившиеся на разную высоту созвучия, складывались в более или менее сложные и полные звукоряды, которые отражали ладовые отношения между звуками. По звуковому составу эти звукоряды напоминали полные или малообъемные лады народных песен. При этом неразумно настаивать на том, что смещение (транспозиция) гармоничных созвучий, образованных взаимозаменяющимися тонами (интервалов, трезвучий, септаккордов), фиксировалось карандашом и на нотном стане (ведь устная традиция). Более того, народные музыканты не формулировали (не обозначали) и задание «транспонировать аккорд». Поэтому не как реализация задачи о транспозиции, а как результат определенной

слуховой деятельности — «подстраивания», «подлаживания» к разновысотным тонам мелодической попевки — возникало это смещение терцового созвучия (аккорда) на новую (иную) высоту.

Здесь же уместно сказать, что при ансамблевом пении могли возникать ситуации, когда одна часть певцов в определенное (нужное) время, обозначенное ритмом гармонических смен, не делала необходимого смещения звуков, образуя пролонгированные тоны, а другая часть выполняла его. Возникали «квазикластерные» грозди из звуков всего звукоряда. Но они сменялись «вычищенными» аккордами или унисонами, так как без этого противопоставления песня не могла существовать, ибо получалась бы толчея на одном «кляксовом» созвучии. В случае же чередования «кластеров» и «чистых» аккордов (интервалов, унисонов) возникало некое подобие органному пункту или так называемым педалям. При этом терцовые ориентации в «созвучиях-кластерах» не исчезали.

Однако неверным было бы суждение, что только аккорд выполняет ладообразующую функцию. Целесообразнее понять, что мелодическая попевка (народнопесенная фигура), содержащая в себе латентную гармоническую интервалику, вместе с выявляемыми в «подлаживании» по слуху, подстраиваемыми к таким попевкам созвучиями (гармоническими интервалами и аккордами) участвуют в процессе ладообразования на равных основаниях. И можно сказать, что аккорд завершает этот процесс, наиболее полно его представляет.

В экспериментальной по природе практике народного творчества при смещениях на разные высоты созвучий, сложенных из взаимозаменяемых звуков и подобных по причине общей терцовой структуры (взаимозаменяемость слышна только при терцовом строении аккордов), возникли звукорядные конструкции и соответствующие им лады, прижившиеся в разных фольклорных культурах. Системы, образованные двумя соседними, удаленными на большую секунду трезвучиями (мажорным и минорным), часто встречаются в русских народных песнях. Это мажор без седьмой ступени и минор без шестой ступени. При исполнении песен трезвучия могут достраиваться до септаккордов (септима в процессе распевания-импровизации «подлаживается», по выражению певцов, к трезвучию), и тогда ладовые звукоряды становятся полными — семиступенными.

Процесс нахождения народными музыкантами нужных для создания художественного образа гармонических средств (своеобраз-

ных «подсветок», «подкрасок» мелодии) хорошо виден на примере известной песни «Вниз по матушке по Волге» (пример 1).

Ладо-тональность, в которой записана эта песня, — «натуральный до минор». Некоторым исследователям представляется целесообразным обозначить в песне и отклонение в параллельный мажор. Другие склонны видеть параллельную переменность ладов, но показательно, что, с одной стороны, слышна смена опор, а с другой — эти опоры гармонируют и сливаются в тонический септаккорд, который при фрагментарном воспроизведении позволяет осознать и ладовую переменность, и модуляционный процесс.

Певцы поют, представляют картины и события, о которых повествует песня, и в соответствии с ними находят необходимые гармонические краски и композиционные приемы. Зазвучал суровый и простой минорный запев (см. первую строку примера 1). Два чередующихся аккорда — трезвучия седьмой ступени и тоники натурального минора — определяют контуры мелодии и подголосков: трезвучие седьмой ступени или представляющие его звуки оказываются на второй доле такта (вернее, на «и» после второй доли). В полной мере это последование аккордов реализовалось в 3–4 тактах. Условно, это оборот-матрица для рассматриваемого раздела песни. А в следующем построении песни распеваются слова «вниз по Волге». И опять в затакте звучит гармония седьмой ступени «до минора», но исполнитель нижнего подголоска то ли забыл спеть тонику, то ли специально вместо нее взял третью ступень, и в вертикали зазвучала терция параллельного мажора (см. вторую строку примера 1). На эту возникшую «случайно» краску откликнулись верхние голоса и пристроили (по слуху «подладили») гармонирующие, сливающиеся в трезвучие тоны. И засверкала река мажорными бликами. Но Волга велика, и нужно в песне отразить это величие. Потому получившийся сверкающий или просветленный мажорный оборот певцы проводят вдвое увеличенными длительностями (в увеличении), а в следующем за ним повторении оборота-матрицы они нащупывают и пристраивают к доминанте сверху септиму: разрастается, полнится звучание в соответствии с образом. А далее еще интереснее. Для того, чтобы показать «широкое раздолье» (слова «по широкому раздолью» — на третьей строке примера), певцы проведут этот увеличенный мажорный оборот задом наперед (в ракоходном движении): расступились вправо-влево берега,

и между ними, на просторе течет Волга. А вдали, внизу, на луговину нашла тень от облака, и певцы откликнулись: они вернулись в «затемненный» параллельный минор и провели то же построение в увеличении и в ракоходном движении, но не в сверкающем мажоре. Да еще загустили тень — пристроили к трезвучию седьмой ступени снизу терцию.

Используя «подстройки» гармонирующих, созвучных, взаимозаменяемых сливающихся тонов, народные музыканты создали в песне «Вниз по матушке по Волге» целую группу однофункциональных аккордов: тоника минора и его третья ступень (тоника параллели); трезвучие седьмой ступени натурального минора, доминантовое трезвучие натурального минора, доминантовое трезвучие параллельного мажора, септаккорд седьмой ступени натурального минора, доминантсептаккорд параллельного мажора. И все эти аккорды «свертываются» на два объединяющих их созвучия — доминантовый нонаккорд и тонический септаккорд натурального минора, отражающие согласования фрагментов песни.

В примере 1 видно как народные музыканты, подстраиваясь по слуху, превращают секундовые отношения аккордов в кварто-квинтовые: убрав после трезвучия седьмой ступени основной тон к следующей за ним тонике минора, получили отношение доминантового трезвучия и тонической терции (тоники) в параллельном мажоре; пристроив (присоединив) к трезвучию седьмой ступени терцию снизу, получили септаккорд пятой ступени натурального минора (или входящих в него трезвучий и интервалов). Нужно сказать, что не только системы секундовых и кварто-квинтовых связей, но и система, образованная «центром с окружающими его сверху и снизу неустоями» (субдоминанта — тоника — доминанта) тоже найдена народными музыкантами независимо от профессиональных музыковедов и, возможно, задолго до описания функциональных систем мажора и минора. Действие этой системы можно наблюдать, например, как в русских плясовых, так и в лирических песнях — в «Камаринской», в «Цыганочке», в смоленской «Я девчоночка прекрасна».

Итак, обозначилось специфическое качество созвучия, получившего значение и название аккорда, — взаимозаменяемость составляющих его тонов. При этом аккорд определился не как единица уже сложившейся ладовой системы, а как системообразующая единица. Он способствовал возникновению звукоряда, в котором ус-

той и неустой расположены поочередно — через один; в этом Л.А. Мазель увидел проявление принципа терцовой индукции, якобы обусловившего терцовое строение аккорда [5, с. 60-61]. Как видно, по мысли и этого музыковеда лад сложился прежде аккорда, а присущая звукоряду терцовая индукция определила структуру классических и фольклорных аккордов. Однако по теории терцовой индукции весь звукоряд диатонического лада выстраивается в семизвучный «полиаккорд», в котором записаны, но не выделены ни центр, ни оппозиции к нему (правая — левая или верхняя — нижняя). Лад в этой терцовой конструкции умер или еще не родился. Вернее, все-таки умер, так как родился не в звукорядных построениях теоретиков, а в музыкальной практике.

Здесь же следует сказать, что в практике народной музыки оказались возможными такие образования, которые немислимы в рамках теории терцовой индукции, опирающейся на полный диатонический звукоряд (или хотя бы пентатонический), но уже существуют в качестве аккорда (созвучия) терцовой структуры (см. пример 2). В мелодии ясна опора на звук «ре». Нижний звук напева «до» и верхние «ми» и «соль» по причине их расположения на метрически слабых аналогичных временах интонационного процесса объединяются памятью и, в процессе восприятия спонтанно сравниваясь, сливаются в трезвучие, находящееся в оппозиции к опорному тону. Звукоряд еще лишь четырехзвучный, и принцип терцовой индукции в полной мере не может действовать, лад еще не оформился в полной мере (пример 3), при опоре на звук «ре» еще не ясно даже ладовое наклонение (мажорность или минорность), а трезвучие уже есть. Следовательно, аккорд нельзя определять как составной элемент уже сложившейся и действующей «логической системы мышления», так как им самим определяется и с его помощью развивается и выстраивается эта логическая система. В рассматриваемом напеве функциональные отношения могут проясниться в результате присоединения к опоре взаимозаменяемых, гармонизирующих с ней звуков, в частности, тона «фа». Сразу выявится натурально-минорное наклонение мелодии и прояснится гармоническая функциональность созвучий: трезвучие зазвучит как аккорд VII натуральной ступени, взаимодействующий с тонической терцией, к которой по слуху певцы могут пристроить и гармонизирующий квинтовый тон, достраивающий аккорд (пример 4).

Обозначился и второй признак аккорда: он проводник, условно, «праладовых» отношений центра и периферии. Сложившийся как созвучие из взаимозаменяемых, сливающихся в функциональное единство на терцию удаленных соседних тонов, аккорд, смещаясь на разные высоты, образует систему своих функций: центральная позиция созвучия, верхняя и нижняя позиции; другими словами, — тоника, доминанта и субдоминанта. Например, если мажорное трезвучие при хоровом ансамблевом пении смещается исполнителями на большую секунду вверх (так подстроили по своему вкусу певцы: а почему не попробовать такой сдвиг? что получится?), то возникает гармоническое последование созвучий, типичное для курских и белгородских песен. Если мажорное трезвучие опустить вниз (например, на полутон), то получится вводнотоновое соотношение, которое для русской песни не типично, но прижилось в других фольклорных культурах, а в русской музыке использовалось профессионалами (например, С.С. Прокофьевым, П.И. Чайковским, С.В. Рахманиновым). Если мажорное трезвучие сместить на кварту вверх и на кварту вниз (это удобно делать не в хоре, а на инструментах — на балалайках, на гармониках), то возникнет гармоническая система, напоминающая европейский мажор и минор. Образцы русских песен и наигрышей, в которых использованы три функции аккорда (субдоминанта — низ, тоника — центр и доминанта — верх) назывались выше. Последования из седьмой натуральной ступени минора, переходящей в тонику, и второй ступени мажора, соединяемой с тоническим трезвучием — характерные формулы для латентной гармонии одноголосных и гетерофонных русских песен. Определенно они обозначаются в хоровом русском народном многоголосии, а также в гармошечных и балалаечных наигрышах, которые в несколько усложненных вариантах отразились в музыке И.Ф. Стравинского и других русских композиторов.

В ходе рассуждений о свойствах терцовых созвучий сложились предпосылки для определения аккорда. Аккорд — созвучие, 1) состоящее из трех-пяти тонов, отражающее представления о фундаментальных право-центро-левых пространственных отношениях («праладовые» отношения), 2) образованное взаимозаменяемыми тонами и потому представляющее своеобразное единство, 3) имеющее, по причине взаимозаменяемости тонов, терцовое строение как основной внешний признак и 4) являющееся системообразующей

единицей, порождающей, при смещениях на разные высотные уровни, разные функциональные и звукорядные образования.

Приведенному определению необходимы пояснения. Аккорд — созвучие, включающее в свой состав не менее трех, но не более пяти звуков, так как при большем количестве тонов возникает «критическая масса», и аккорд превращается в полиаккорд, то есть распадается на составные части, а значит уже не существует как единство, как нераздельная слитность (должно отметить, что альтерационные удвоения-утроения засчитываются в аккорде как один тон).

Аккорд — созвучие, приобретающее при смещениях на разные высотные уровни функции центра, верха и низа (функции позиций «пралада» — право-центро-левые оппозиции, преобразовавшиеся в функции тоники, доминанты и субдоминанты). Чувство музыкального «пралада» (предшественника лада) возникает при проекции на воспринимаемые чередования звуков той системы отношений, которая существует между организмом и правой и левой (для него) оппозиций окружающей его среды (передней — задней, нижней — верхней).

Взаимозаменяемость тонов хорошо слышна и может быть осознана только при терцовом строении звуковых вертикалей. Взаимозаменяемость указывает на однофункциональность тонов и свидетельствует об аккорде как о своеобразном звуковом единстве.

Терцовое строение аккорда — это результат взаимозаменяемости тонов, их обозначенного единства и, вместе с тем, — внешний признак аккорда, главный структурный принцип, попадавший во все традиционные определения этого созвучия. Названный принцип не может быть нарушен, так как не будет действовать взаимозаменяемость тонов, свойственная аккорду, не будет и самого аккорда. Побочные тоны, которые вводятся в аккорды и деформируют его строгую терцовость, слышны как заместители тона, входящего в терцовый аккорд, и до тех пор, пока это замещение слышно, терцовая структура аккорда не разрушена принципиально. Побочный тон лишь внешне «нарушает» чистоту вертикали и придает ей терпкость, не уничтожая основной функции аккорда. Даже в названиях отразилось это указание на то, что основная функция аккорда слышна, слышно его терцовое строение, но есть некоторая деталь, некоторое отклонение от строгой терцовости: тоника с секстой, доминанта с секстой, доминанта с квартой (вместо терции; замененная терция осознается и «слышится»; это не чистое квартовое созвучие, в котором взаимо-

заменяемость тонов не действует), субдоминанта с секстой, седьмая с квартой и т.п. Побочный тон иногда вытесняет замещаемый им звук, а иногда соседствует с ним в одновременном звучании. И здесь достигается новая краска, но не разрушается ни функциональность, ни принципиальная терцовая природа аккорда.

Аккорд — системообразующая единица, генерирующая систему функций одного созвучия, которая может быть представлена в «выпрямленной» форме ладового звукоряда.

Возможны и дополнения к определению аккорда, включающие смысловые оттенки, которые указывают на мелодико-гармоническую природу музыкального искусства. Аккорд — это элемент мелодико-гармонического — музыкального мышления; элемент, в котором действует принцип взаимозаменяемости составляющих его тонов — принцип, обеспечивающий развитие мелодии, работающий (проявляющийся) в обозначенной системе функций. Данная функциональная система отражает «праладовые» право-левые ориентации, ведущие через их чувствование и переживание к пониманию окружающего мира.

Из всего сказанного следует вывод. Сущность аккорда заключается в том, что, по причине описанных в определении особенностей своего строения, он является представителем и проводником (отчасти, выражаясь фигурально, и создателем) право-центро-левых (ладовых) отношений, позволяющих чувствовать (понимать) специфические звуковые картины о мире и происходящих в нем процессах, чувствовать и понимать Музыку.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гуляницкая Н.С. Введение в современную гармонию. М., 1984.
2. Дерунец Е.С. Русское учение о гармонии второй половины XIX — начала XX века: базовые понятия и термины. Дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2008.
3. Дьячкова Л.С. Гармония в музыке XX века. М., 2003.
4. Истомин И.А. Мелодико-гармоническое строение русской народной песни. М., 1985.
5. Мазель Л.А. О мелодии. М., 1952.
6. Тюлин Ю.Н. Учение о гармонии. М., 1966.
7. Холопов Ю.Н. Гармония. Теоретический курс. М., 1988.
8. Чайковский П.И. Руководство к практическому изучению гармонии. Собр. соч., т. III-А. М., 1957.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример 1

Вниз по матушке, да вниз по Волге... Н.П.Козлов, №1.

Вниз по ма-туш-ке да вниз по Во-лге,
Вниз по Вол-ге,
по ши-ро-кой да вот раз-до-ст
раз-доль-ю.

Пример 2

Пес-ня кра-сива и та мо-ря при-лив.

Пример 3

Пример 4