

Дмитрий Куркин

# «Аккорд» и «полиаккорд» в теории музыки XX века (на материале произведений Д. Д. Шостаковича)

*Целостность вертикали стала в XX веке единственным критерием отнесения созвучия к категории аккорда. На материале музыки Д. Д. Шостаковича в статье уточняются рамки применения этого понятия, ставится вопрос о значении термина «полиаккорд». Рассматривается роль расслоения музыкальной ткани в произведениях Шостаковича как в аспекте собственно конструктивном, так и в аспекте формообразующем.*

*Ключевые слова: Шостакович, аккорд, полиаккорд, склад, полипластовость.*

Теория музыки оперирует понятиями, складывающимися на основе обобщения композиторской практики, не всегда поспевая за возникающими в этой практике новациями. Так в области гармонии материалом для возникновения большинства ныне бытующих терминов явилась музыка эпохи господства мажорно-минорной ладогармонической системы. Однако XX век изменил многие из сложившихся тогда представлений, и, как следствие, термины и понятия, оказавшиеся в новых условиях, как бы проходят проверку на прочность. В связи с этим, в частности, возникает «проблема аккорда»: правомерность использования такого понятия, его отличия от созвучия вообще, условия его функционирования в тексте. Поскольку музыкальный язык XX века чрезвычайно разнообразен, ответы на эти вопросы применительно к произведениям различных композиторов будут абсолютно несхожими. Творчество Шостаковича находится на пересечении традиционного и новаторского подходов, и именно поэтому на его примере хорошо виден ряд особенностей трактовки аккорда в данную эпоху вообще.

На протяжении долгого времени в качестве определяющих признаков аккорда, выделяющих его среди других одновременных сочетаний тонов, фигурировали трехзвучковой минимум и терцовость строения, что соответствовало музыкальной практике нескольких столетий, когда аккорд был не просто единицей музыкальной ткани, но и единицей ладового мышления. Позже, в XX веке, историческая ограниченность названных конструктивных признаков стала очевидным фактом. Более того, то же самое произошло и с идеей обязательности выполнения аккордом ладовой функции. Последнее связано с тем, что сама ладовая система вовсе не обязательно является по сути своей гармонической, а может быть и монодийной<sup>1</sup>, при которой единицей лада будет являться отдельный тон, а не аккорд. В результате этого оказывается невозможным представить ладовое целое как последовательность аккордов, а сам аккорд как категория теряет еще один основополагающий признак, встречавшийся далеко не во всех определениях, но, безусловно, так или иначе подразумевавшийся<sup>2</sup>. Таким образом, единственным существенным признаком аккорда осталось конструктивное единство, что было отражено и определениях, предложенных разными учеными.

Впервые на это указал Ю. Тюлин, который, в частности, писал: «Аккорд мыслится как *конструктивное единство*, действующее не своими составными частями, но в целом»<sup>3</sup>. Ю. Холопов в книге «Современные черты гармонии Прокофьева» дал следующее определение аккорда:

Мы будем называть аккордом всякое *самостоятельное созвучие*, независимо от его структуры. Решающими признаками, объединяющими несколько звуков в аккорд, мы будем считать одновременность звучания, а также то, что все звуки являются частями общего звучания, а не изолированными и не соприкасающимися друг с другом элементами... Структура же и расположение аккорда в таком случае не могут оказывать никакого влияния на истолкование его как самостоятельного звуко сочетания или случайного соединения различных звуков. Не имеет значения для такого истолкования аккорда и гармоническая тональная функция данного звуко сочетания по отношению к другому. Обособленность одного звуко сочетания от другого... также есть важный признак,

---

<sup>1</sup> См. об этом: *Бершадская Т.* Лекции по гармонии. Изд. 2. Л., 1985. С. 91–94.

<sup>2</sup> Важнейшее место ладовой функции аккорда отводится в концепции Ю. Тюлина. См.: *Тюлин Ю.* Учение о гармонии. М.; Л., 1939.

<sup>3</sup> Там же. С. 25.

разделяющий их друг от друга и способствующий объединению звуко сочетаний в самостоятельные комплексы — аккорды<sup>4</sup>.

Т. Бершадская в «Лекциях по гармонии» пишет:

Любое одновременное сочетание тонов, вне зависимости от логики его возникновения, образует *созвучие*. Аккорд — такое созвучие, которое функционирует как целостная конструкция и представляет собой самостоятельный элемент музыкальной системы. Интервальная его структура может быть различной<sup>5</sup>.

В числе условий, которые способствуют восприятию созвучия как целостного, в «Лекциях» Бершадской указаны «повторяемость комплекса (например, в секвенции или параллельном движении)<sup>6</sup>, отчлененность — временная, структурная, фактурная, регистровая»<sup>7</sup>.

При рассмотрении музыкальной ткани произведений Шостаковича, прежде всего, необходимо сказать о том, что линейность мышления композитора уже давно стала общепризнанным фактом. Еще в 1944–1945 гг., рассматривая музыку Шостаковича в целом в рамках мажорно-минорной ладогармонической системы, Л. Мазель, тем не менее, писал: «Для Шостаковича характерна... значительная самостоятельность линейно-энергетического начала мелоса и более гибкая форма зависимости линии от вертикальных соотношений»<sup>8</sup>.

В статье А. Должанского «О ладовой основе сочинений Шостаковича», впервые опубликованной в 1947 году, читаем: «В последних произведениях Шостаковича всё большее место занимают лады, основанные на связях поступенно-мелодических, а не аккордово-гармонических»<sup>9</sup>. Если в данной статье исследователь все же рассматривает ладовую систему композитора как систему трезвучий на ступенях «ладов Шостаковича», то в более поздней работе об «александрійском пентахорде»<sup>10</sup> речь об аккордах практически не идет.

В 1983 году А. Свиридова защитила диссертацию на тему «Организация музыкальной ткани в позднем инструментальном творчестве Д. Шо-

<sup>4</sup> Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева. М., 1967. С. 24–25.

<sup>5</sup> Бершадская Т. Лекции по гармонии. С. 31.

<sup>6</sup> Критерий повторяемости выдвигает также Ю. Кон. См.: Кон Ю. Избранные статьи о музыкальном языке. СПб., 1994. С. 8.

<sup>7</sup> Бершадская Т. Лекции по гармонии. С. 32.

<sup>8</sup> Дмитрий Шостакович. М., 1967. С. 328.

<sup>9</sup> Должанский А. Н. Избранные статьи. М., 1973. С. 37–38.

<sup>10</sup> Дмитрий Шостакович. М., 1967. С. 397–439.

стаковича». Основной задачей исследования было «выявление монодийных (линейных, чисто мелодических) принципов организации инструментального тематизма и рассмотрение действия этих принципов в условиях полифонического и гармонического многоголосия»<sup>11</sup>. В 1996 году Т. Бершадская в статье «О монодийных принципах музыкального мышления Шостаковича» пишет о желании «обратить внимание на особый тип мышления, свойственный Шостаковичу вообще и особенно ярко проявившийся в позднем периоде его творчества, — тип, который можно определить как монодийный»<sup>12</sup>.

Таким образом, возникает проблема: где же в музыке Шостаковича, при свойственной ей линейной интонационной сущности каждого голоса и вытекающей из этого общей полифоничности (а подчас и полимонодийности) ткани, может иметь место такое явление как *аккорд*.

Исходя из концепции трех складов как основных принципов организации ткани — монодийного, полифонического и гармонического<sup>13</sup>, можно с уверенностью заявить, что такое возможно лишь в гармоническом складе. Если до и после аккорда ткань организована негармонически, следует говорить о модуляции склада, пусть лишь мгновенной, «точечной»<sup>14</sup>. Если аккорду подчинена не вся вертикаль, имеет место расслоение музыкальной ткани<sup>15</sup>. Но так или иначе, *если есть аккорд — есть и гармонический склад*.

Определение факта целостности созвучия, единственного признака, отвечающего сущности аккорда как категории, сопряжено с определенными трудностями. Так, например, усложнение звукового состава аккордов, наблюдавшееся уже в XIX и усилившееся в XX веке, породило понятие, закрепившееся в англоязычной теории музыки в виде термина *added notes*. Как отмечает Н. Гуляницкая, «понятие «аккорд с добавленными нотами» (*added-note chords*) распространено очень широко. <...> Это, видимо, наиболее осознанная теорией категория созвучий, носящих в целом переходный характер от терцовых к нетерцовым»<sup>16</sup>.

<sup>11</sup> Свиридова А. В. Организация музыкальной ткани в позднем инструментальном творчестве Д. Шостаковича: Автореф. дисс. ... канд. искусствовед. Л., 1983. С. 4.

<sup>12</sup> Бершадская Т. Статьи разных лет. СПб., 2004. С. 140.

<sup>13</sup> Подробно об этом см.: Бершадская Т. Лекции по гармонии. С. 17.

<sup>14</sup> О характерности «точечных» модуляций склада для музыки XX века см.: Бершадская Т. Лекции по гармонии. С. 210–211.

<sup>15</sup> В этом случае Т. Бершадская употребляет термин *полипластовость* (Бершадская Т. Лекции по гармонии). В. Протопопов называет данное явление *полифонией пластов* (Протопопов В. История полифонии в ее важнейших явлениях: Русская классическая и современная музыка. М., 1962).

<sup>16</sup> Гуляницкая Н. Проблема аккорда в современной гармонии: О некоторых англо-американских концепциях // Вопросы музыковедения. Вып. 18. М., 1976. С. 328.

В отечественной теории музыки для данного явления закрепилось понятие *внедряющихся тонов*. Оно, безусловно, адекватно отражает ряд гармонических явлений, однако в ряде работ приходится встречаться с излишне расширенным толкованием этого понятия, вызванным недооценкой такого широко распространенного в музыке XX века явления как *расслоение музыкальной ткани*, иными словами, со стремлением видеть конструктивную целостность там, где она отсутствует.

Так, рассматривая окончание I части Квартета № 12 (ил. 1), Е. Соколова говорит о двузвучной тонике (квинтовой) с квартой<sup>17</sup>. Между тем, представляется очевидной независимость нижнего голоса, приходящего к мелодической тонике *des* своим путем, отличным от того, каким приходит комплекс из трех верхних голосов к гармонической тонике в виде квинты *des – as*. Он выделен даже тембрально: на фоне тянущегося квинтового аккорда у трех инструментов, играющих *arco*, звучит сухое *pizzicato* виолончели. В результате создается ситуация полиладовости с гармоническим ладом в верхних голосах и монодийным в басу, усугубляемая некоторой ладовой переменностью, создаваемой верхним звуком кварты *ges*, который (и это очень важно!) в аккорд не входит. Впрочем, переменность эта в значительной степени нивелируется именно постоянно звучащей квинтооктавной тоникой.

Думается, что понятие внедряющихся тонов применимо почти исключительно к терцовым аккордам (об этом, по существу, свидетельствует и процитированное выше высказывание Гуляницкой), поскольку в остальных случаях *отсутствует нормативная модель*<sup>18</sup>. Однако и при этом условии возможны случаи расслоения ткани. Например, вряд ли стоит оценивать в качестве конструктивной целостности (трезвучия с внедряющимся тоном) окончание I части Симфонии № 4 (ил. 2). Здесь на трезвучие *c-moll* накладывается повторяющаяся нисходящая кварттовая интонация *g – d*. Но именно накладывается, так и не слившись с трезвучием в единый аккорд, то есть *единицу музыкальной ткани*. Более того, в этом смысле, в аккорд *c-moll* не входит не только звук *d* в качестве секунды, но и взаимодействующий с ним *мелодически* звук *g*, поскольку смысл именно этого *g* (в партии английского рожка) — в образовании интонации, *противоречащей* аккорду, а не *сливающейся* с ним. Таким образом, перед нами пример *расслоения музыкальной ткани*, полипластовости, а не единого аккорда.

<sup>17</sup> Соколова Е. Гармония в сочинениях Шостаковича позднего периода творчества. (Теоретические проблемы и методы анализа): Дисс. ... канд. искусствовед. М., 1981. С. 99.

<sup>18</sup> Сказанное, разумеется, справедливо и по отношению к другой разновидности побочных тонов — заменным тонам.

[Moderato]

pp

pizz. p

pp

pp

pp

pp

Ил. 1. Квартет № 12. Часть I.

[♩=69]

*p* < *fff* *p* < *fff* *morendo*

C. ingl. solo

*p* *mf* *mp* *p*

*p* *8<sup>va</sup>*

*morendo*

Ил. 2. Симфония № 4. Часть I.

Явления полипластовости и внедряющихся тонов могут и взаимодействовать. Рассмотрим начало Прелюдии C-dur, op. 87 (ил. 3). Такт 3 начинается с тонического созвучия, включающего квинту и сексту одновременно. Следующий аккорд можно объяснить как обращение доминантноаккорда, но присутствие ноты в среднем голосе при теснейшем расположении приводит к восприятию его скорее как доминанттерцквартаккорда с внедряющимся тоном.

Однако здесь есть и некоторая тенденция к расслоению ткани. Обратим внимание на голосоведение: полифоническое происхождение данных созвучий очевидно. Но, вместе с тем, они имеют функциональное значение, и уже по этой причине являются логическими, а отсюда и структурными, целостностями, так что трактовка тонов как внедряющихся также правомерна. Примеры внедряющихся тонов могут быть умножены, но важнее отметить, что преувеличивать их значение не следует, особенно учитывая чрезвычайную характерность для музыки Шостаковича именно полипластовости и полисклада.



Ил. 3. Прелюдия op. 87, № 1.

Верно, однако, и то, что возможность расслоения и целостный аккорд с внедряющимся тоном всё же не исключают друг друга и могут встречаться даже в одновременном звучании. Такое можно наблюдать, например, в I части Симфонии № 4 (ил. 4), где трезвучию f-moll с внедряющейся высокой квартой противостоит квартовый ход, совершенно этому трезвучию чуждый. Однозначная оценка данного гармонического образования в качестве аккорда с внедряющимся тоном видится справедливой не только в силу фактурной слитности, но и в силу несомненности трезвучной первоосновы. И именно факт исторически устоявшейся общеупотребительности данного типа вертикали (трезвучия) является наиболее убедительным доказательством этой несомненности.

30  $\text{♩} = 54$   $\text{♩} = \text{♩}$

Ил. 4. Симфония № 4. Часть I.

Узнаваемость трезвучия может «внести свою лепту» в ощущение наличия аккорда даже там, где одновременность отсутствует. Так, в начале первого раздела II части Квартета № 7 (ил. 5), где господствует полифонический склад, фигурация второй скрипки очерчивает трезвучие d-moll, но даже эта связь с гармоническим складом и, в частности, с трезвучием, неоднозначна и непостоянна: сохраняется квинто-октавная основа, терцовый тон появляется только на слабом времени, присутствуют вспомогательные тоны сверху и снизу, в дальнейшем же эта линия еще более мелодизируется, то есть совсем отходит от аккордовых звуков. Но всё же присутствие аккорда здесь несомненно ощущается. Более того: в данном разделе это, по существу, единственный «подлинно» аккорд, причем воспринимаемый в качестве такового именно в силу узнаваемости трезвучия.

17 *Lento*  $\text{♩} = 63$  V-no I con sord. *p*

Ил. 5. Квартет № 7. Часть II.

Феномен знакомого, ассоциативно привычного вообще приобретает в музыке XX века, и в частности, в музыке Шостаковича, особое, несвойственное ему дотоле значение, причем привычность эта может быть не только априорной, как в случае с трезвучием, но и создаваемой конкретным контекстом. Тематическое и «грамматическое» начала становятся связанными теснее и иначе, чем в музыке предыдущего времени.

Обратимся к началу Симфонии № 11 (ил. 6)<sup>19</sup>. На первый взгляд, склад фрагмента следует отнести к полифоническому: мелодия развивается на фоне органного пункта *g* в нижнем голосе, который затем приобретает самостоятельность и приводит вертикаль к новой, терцовой, конструкции (т.8 и далее)<sup>20</sup>. Если рассматривать лишь небольшой участок текста,

Adagio ♩ = 66

The image shows a musical score for the beginning of the first movement of Shostakovich's Symphony No. 11. The tempo is marked 'Adagio' with a quarter note equal to 66 beats per minute. The score is divided into two systems. The first system includes a bassoon part (labeled 'Arpe') and a string part (labeled 'Archi'). The bassoon part starts with a piano (*p*) dynamic and plays a series of chords. The string part plays a melody in the upper register, with a lower register part marked '8vb' (8va below). The dynamics range from piano (*p*) to pianissimo (*pp*). The second system continues the same parts, showing the development of the string melody and the bassoon accompaniment.

Ил. 6. Симфония № 11. Часть I.

<sup>19</sup> На данный пример внимание автора обратил Д. В. Шутко.

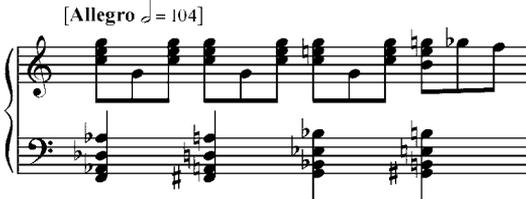
<sup>20</sup> Данное двухголосие дублируется в пяти октавах. В примере показаны лишь крайние его пласты.

сказанное будет абсолютно справедливым. Но дальнейшее развитие вновь приводит к квинтовой вертикали (т. 13), которая в дальнейшем появляется неоднократно и на другой высоте, становясь важнейшим тематическим элементом не только I части, но и всей симфонии. Исходя из сказанного, начальное квинтовое созвучие получает право на статус именно аккорда — целостной вертикали<sup>21</sup>.

До сих пор речь шла о целостности вертикали, объединяющей всю ткань. Однако в условиях расслоения музыкальной ткани при сосуществовании двух или более пластов с гармоническим складом нередко возникает явление *полиаккордики*. Его можно наблюдать, например, во фрагментах из балета «Золотой век» (ил. 7) и из Сонаты для фортепиано № 1 (ил. 8).



Ил. 7. Балет «Золотой век». № 35.



Ил. 8. Соната для фортепиано № 1.

Целесообразно рассмотреть вопрос, на первый взгляд, сугубо терминологический, но всё же затрагивающий суть организации музыкальной ткани. При рассмотрении полигармонических сочетаний исследователи часто употребляют термины *полиаккордика* и *полиаккорд*. Если первый понятен и возражений не вызывает, то на втором стоит заострить внимание, чтобы оценить, насколько совместимы представление о едином структурном целом и принципиальная, ясно воспринимаемая разно-

<sup>21</sup> Конструктивное единство квинты находит подтверждение в партии арф, своего рода *basso continuo*, где подчеркивается именно эта вертикаль, как позже и сменяющая ее терцовая.

родность составляющих это целое элементов. Как будет показано ниже, факторы, способствующие расслоению, обычно освещаются теоретиками гораздо подробнее и убедительнее, нежели факторы, доказывающие единство.

Термин «полиаккорд» впервые употребил Г. Кауэлл в книге *New musical resources*, изданной в 1930 году. В основу всей выстроенной им системы автор положил обертоновый звукоряд и отношения звуков внутри него. Соответственно и полиаккорд понимается как аккорд, состоящий из обертонов к тонам основного аккорда. Кауэлл пишет:

Каждая меньшая группа тонов получает свое единство от характерного качества своего основного тона, и общее единство группы, которая может быть названа полиаккордом, происходит от первоначального основного тона<sup>22</sup>.

Затем Кауэлл предупреждает:

При использовании этой системы аккорды, составляющие полиаккорд, следует располагать на достаточном расстоянии, чтобы они не перекрывали один другой и не смешивались, поскольку в случае их переплетения возникает эффект не полиаккорда, а единого сложного диссонанса<sup>23</sup>.

Как положительный момент в теории Кауэлла следует отметить, во-первых, саму попытку привлечь внимание к не отмечавшемуся до того явлению — возможному логическому «неединству», расслоенности вертикали музыкального текста, а во-вторых, указание на такую характеристику полиаккорда (с точки зрения Кауэлла, обязательную), как целостность разнородного<sup>24</sup>. Отметим еще один важный момент: для Кауэлла полиаккорд образуется путем *сложения*.

В дальнейшем авторы, как правило, всего лишь констатировали одновременное звучание двух или более аккордов, поскольку звучащие одновременно тоны дают возможность таким образом их скомпоновать, не придавая значения наличию (или отсутствию) признаков единства

---

<sup>22</sup> Cowell H. *New musical resources*. New York, 1930. P.25. Здесь и в следующей цитате перевод мой. — Д. К.

<sup>23</sup> Там же. P.27.

<sup>24</sup> Однако налицо и ограниченность данной теории, состоящая в попытке установить жесткие нормативы строения каждой «единицы» полиаккорда, опираясь лишь на обертоновый принцип, несостоятельность чего подтверждена всем развитием музыкального искусства XX века.

целого. Об этом говорят определения полиаккорда. Согласно В. Персикетти, «полиаккорд есть одновременная комбинация двух или более аккордов из разных гармонических сфер»<sup>25</sup>, Л. Дьячкова определяет полиаккорд как «одновременное звучание двух или более аккордов»<sup>26</sup>, Д. Шульгин пишет: «Полигармонические аккорды — созвучия, состоящие из нескольких гармонически самостоятельных частей»<sup>27</sup>. Ю. Холопов говорит даже о двух значениях слова «аккорд»: первое обозначает всякое самостоятельное созвучие, а второе — только моноаккорд<sup>28</sup>. Таким образом, под вопросом оказывается сама принадлежность рассматриваемых созвучий к категории аккорда.

Гуляницкая дает следующее определение:

Полиаккорд — это такое комплексное созвучие, сложное единство, составляющими элементами которого являются аккорды, имеющие в рамках целого конкретную схему взаимосвязей<sup>29</sup>.

Однако из дальнейшего изложения не вполне ясно, каким именно способом достигается единство и какова именно схема этих взаимосвязей элементов внутри целого. Более того, автор пишет:

Наряду с моноритмическими решениями (аккорд против аккорда), которые создают общий гармонический пульс, используется полиритмическое рассредоточение составляющих полигармонии, что способствует функциональной дифференциации аккордовых уровней<sup>30</sup>.

Думается, в данном случае налицо *полиаккордика*, а не *полиаккорды*, поскольку единство вертикали далеко не очевидно.

В целом показательно, что в примерах, которые приводят все авторы, пишущие о полиаккорде, часто происходит одно из двух. Если дается музыкальный фрагмент, инструктивный или художественный, под вопросом часто оказывается целостность вертикали (*ил. 9а* и *9б*). Если же приводятся изолированные аккорды (*ил. 9в*), непонятно, почему они будут

---

<sup>25</sup> *Persichetti V. Twentieth-century harmony: Creative aspects and practice. New York, 1961. P. 135. Цит. по: Гуляницкая Н. Проблема аккорда в современной гармонии. С. 319.*

<sup>26</sup> *Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века. М., 1994. С. 27.*

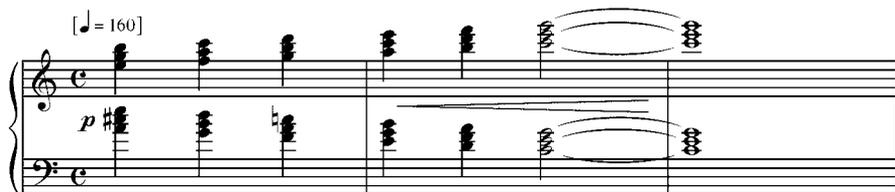
<sup>27</sup> *Шульгин Д. Теоретические основы современной гармонии. М., 1994. С. 26.*

<sup>28</sup> *Холопов Ю. Гармония. Практический курс. Ч. 2. М., 2003. С. 39.*

<sup>29</sup> *Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. М., 1984. С. 50.*

<sup>30</sup> Там же. С. 57.

восприниматься на слух не как «единый сложный диссонанс», а как неоднородные, ясно расчленяемые, на чем настаивал Кауэлл.



Ил. 9а. Барток. «Микрокосмос». № 120. В кн.: Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. С. 27.



Ил. 9б. Мийо. «Бразильские танцы». В кн.: Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. С. 53.



Ил. 9в. Холопов Ю. Гармония. Практический курс. Ч. II. С. 67.

Представляется, что полиаккорд (если настаивать на требовании конструктивного единства) — достаточно редкое образование, возникающее лишь в конкретных случаях, не столь уж многочисленных. Важно отметить, что он может создаваться не только путем сложения, но и путем расслоения, что, возможно, даже предпочтительней. Не случайно Ю. Холопов, подробно рассматривая данный вопрос в книге «Современные черты гармонии Прокофьева», пишет: «Полигармонию можно понимать не только как *расслоение* аккорда на несколько частей, но и как

комбинирование его из нескольких относительно самостоятельных частей»<sup>31</sup>, тем самым выделяя (ставя на первое место) именно расслоение, факторам которого он и уделяет в своей работе значительное внимание.

Среди последних следует назвать в первую очередь тесситурный разрыв и тембровый контраст. Особую роль играет узнаваемость частей: не случайно большинство инструктивных примеров созданы именно с участием терцовых аккордов, а в классификациях, предлагаемых В. Персикетти и Н. Гуляницкой, полиаккорды, содержащие терцовые субаккорды и не содержащие их, различаются. Н. Гуляницкая, в частности, пишет: «Полиаккорды без терцового аккорда имеют тенденцию быть воспринятыми как сонорные „звукомассы“, составляющие которых тонут в общем сонорном потоке»<sup>32</sup>.

С логической точки зрения, терцовость одного, нескольких или всех элементов не является принципиальной, но верно то, что она способствует их узнаванию, а значит, дифференцированности строения целого, в то время как в других случаях для того, чтобы вертикаль не звучала как единый сложный диссонирующий аккорд, потребуются гораздо более ярко выраженные факторы расслоения. Целостность же должна быть обеспечена прежде всего фактурно, то есть аккорд должен функционировать в музыкальной ткани как *одна* единица, а не две или более, пусть и в одновременности.

Перейдем к примерам из произведений Шостаковича. Самыми бесспорными будут те из них, в которых полиаккорд не является частью более обширной полипластовой ткани. Такой пример мы находим в № 11 из балета «Золотой век» (*ил. 10*). Здесь одновременно звучат два трезвучия, находящиеся друг с другом в полутоновом соотношении. Налицо и узнаваемость частей, и регистровое разделение, и целостность, обеспечиваемая одновременным и моноритмическим изложением. Более того, затем этот же аккорд звучит на другой высоте.

Столь же убедительным примером является аккорд, состоящий из малой секунды и мажорного трезвучия в № 33 из того же балета (*ил. 11*). А в № 11 из балета «Болт» (*ил. 12*) выдерживаемый в верхнем пласте аккорд и двигавшийся до этого гаммообразно нижний голос, к которому добавился звук *f*, сливаются в «скандируемое» единое целое, разнородность составляющих которого, тем не менее, очевидна: кварто-квинтовый аккорд внизу и «неполный малый мажорный» вверх.

---

<sup>31</sup> Холотов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева. С. 111.

<sup>32</sup> Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. С. 57.

[Allegro]

155

Ил. 10. Балет «Золотой век». № 11.

[Allegro vivace]

Ил. 11. Балет «Золотой век». № 33.

[Più mosso]

Ил. 12. Балет «Болт». № 11.

Однако явление полипластовости может так или иначе давать о себе знать. Так, в № 18 из балета «Золотой век» (ил. 13) полиаккорд вызывает ощущение, аналогичное эффекту прерванного оборота, но затем аккорд нижнего пласта, нарушая функциональную логику, проявляет себя как неполный  $D_7$  тональности *Des-dur*, в которой и разрешается. Таким образом, здесь присутствует и расслоение музыкальной ткани, при котором модуляция путем сопоставления совершается как бы с наложением одного гармонического оборота на другой.

[Andante]

247

Ил. 13. Балет «Золотой век». № 18.

Показателен источник приводимых примеров — балеты «Золотой век» и «Болт». Эти произведения были созданы на рубеже 1920-х и 1930-х годов, в пору напряженных поисков стиля, когда Шостакович писал «прикладную» музыку без упрощения музыкального языка, граничащего со стилизацией (что будет характерно для более поздних его работ для театра и кино). Результатом этого стало стремление соединить максимальную простоту и доступность (как для слухового восприятия, так и для удобства хореографического воплощения) с остротой и новизной гармонии (полифоническая фактура здесь была бы неуместной).

Приведем пример из музыки, написанной значительно позднее. Со звуциям, входящим в последовательность, открывающую III часть Сонаты для скрипки и фортепиано (ил. 14), присущи черты аккордов с побочными тонами. Однако думается, это всё же именно полиаккорды. В каждом из них терцовую структуру нарушает лишь один тон, но тоны эти находятся в басу и, к тому же, дублируются октавой выше, что, учитывая звучность достаточно низкого регистра фортепиано, придает им значительную весомость. Оба нижних субаккорда, таким образом, представляют собой октавы, разделенные пополам звуками, образующими по отношению к крайним тритоны. Представляется, что эти средние звуки, несмотря на свое присутствие в верхних субаккордах, являются как бы «омонимами» по отношению к одноименным. С окружающими же их октавами они, напротив, сливаются в единые диссонансы. Пласты движутся разнонаправленно, что также способствует дифференциации вертикалей. Целостность же обеспечивается ритмическим единством и явной фактурной отграниченностью как от предшествующей, так и от последующей частей текста.



Ил. 14. Соната для скрипки и фортепиано. Часть III.

Некоторые отголоски полиаккордовости могут проявляться в процессе аккордообразования, когда слияние голосов или пластов полифони-

ческой ткани приводит к образованию нового единого аккорда, то есть к модуляции склада. Так происходит в разработке I части Квартета № 2 (ил. 15). Две пары голосов, движущиеся в разном ритме одна параллельными квинтами, другая параллельными большими нонами, приходят к синхронно скандируемому резко диссонирующему аккорду, содержащему в себе, кроме консонансов, тритон, малую секунду, уменьшенную терцию и малую нону. Следует подчеркнуть, однако, что рассмотренный аккорд монолитен и полиаккордом не является (примечательно, что пласты соединились «внахлест»:  $c^1-g^1-fis^1-as^2$ ), но образовался он, всё же, как результат слияния полипластовой ткани в монопластовую.



Ил. 15. Квартет № 2. Часть I.

При всей важности осознания того, что целостная вертикаль и полипластовость — явления противоположные, необходимо учитывать, что структура ткани в произведениях Шостаковича очень часто оказывается крайне подвижной, нередко и неоднозначной, причем не только на уровне конкретном, фактурном, но и на уровне более высоком — складовом. На примере начала Прелюдии C-dur, op. 87 (ил. 3) мы уже имели возможность убедиться в тенденции к полифонизации гармонической ткани. Во многих других случаях она заходит значительно дальше, и даже на протяжении очень небольшого участка текста склад (а значит, сущность вертикали) может неоднократно изменяться.

Рассмотрим фрагмент третьей части Сонаты № 2 для фортепиано (ил. 16). Вначале налицо гармоническое единство: тон *a* воспринимается как неаккордовый на фоне единой квинтовой вертикали. Затем ткань расслаивается (что особенно очевидно в такте 2, в такте же 3 просматривается не доведенная до конца тенденция к слиянию в терцовые аккорды) и снова приходит на первой доле такта 4 к единой вертикали, на сей раз терцовой.

Далее снова происходит расслоение, причем двойное. Во-первых, оно очевидно между партиями правой и левой рук, во-вторых же, расслаивается партия правой руки: неизменное на протяжении двух тактов движе-

ние терцеоктавами нарушается, и крайние голоса, бывшие до этого момента октавной дублировкой друг друга, становятся самостоятельными. В следующем такте это двойное расслоение приходит к слиянию всей ткани в единую вертикаль квартсекстаккорда H-dur, а затем трезвучия E-dur.

Таким образом, гармонический склад присутствует здесь всё время, но по-разному: то как принцип организации всей вертикали, то как принцип организации одного из пластов, причем и сам тип его оказывается различным, представляя собой то «аккордовую мелодию», по сути, утолщение линии, то последовательность самостоятельных аккордов — трезвучий и их обращений.

The image shows a musical score for piano accompaniment, consisting of two systems of staves. The first system begins with a tempo marking "[Tempo I ♩ = 120]". The music is written in a key with two sharps (D major) and a 2/4 time signature. The first system includes dynamics *p* and *cresc.*. The second system includes dynamics *f*, *dim.*, *rit.*, and *pp*. The score features complex chordal textures with various voicings and articulations.

Ил. 16. Соната для фортепиано № 2. Часть III.

Очень часто ткань, начавшись как гармоническая, затем становится полифонической, опять-таки, без какой-либо цезуры. Так происходит, например, в начале III части Симфонии № 5 (ил. 17). То же самое происходит и в начале Квартета № 1 (ил. 18), по поводу которого Т. Бершадская справедливо замечает, что верхние голоса «всё более обнаруживают свою полифоническую природу несовпадением функций, кадансов, цезур»<sup>33</sup>. При этом отмечается и то, что одновременно «гармонический принцип находит место в средних голосах, движущихся параллельными терциями, сама удержанность которых позволяет говорить о терцовом интервале как о специфически гармоническом явлении — закономерной, задуманной вертикальной целостности»<sup>34</sup>. Следует добавить, что возвращение

<sup>33</sup> Бершадская Т. Лекции по гармонии. С. 210.

<sup>34</sup> Там же.

к гармоническому складу в обоих примерах всё же происходит, причем в значимых в синтаксическом отношении точках текста.

75 **Largo**  $\text{♩} = 50$   
V-ni, v-la  
*p espr.*  
V-c., C-b.  
*p espr.*

76  
*cresc.* *mf*

Ил. 17. Симфония № 5. Часть III.

**Moderato**  $\text{♩} = 80$

*p tenuto*  
*p espr.*

Ил. 18. Квартет № 1. Часть I.

Вообще, расслоение и слияние играют в драматургии музыки Шостаковича очень важную роль. Нередки случаи, когда смена склада сопряжена с появлением в музыкальной ткани трезвучия — важнейшего, в силу своей неоднократно уже упоминавшейся узнаваемости, элемента языка композитора. Проследим на трех примерах процесс постепенности при-

хода к трезвучию или же ухода от него<sup>35</sup> в начале, середине и конце части циклического произведения. Так в начале I части Квартета № 6 (ил. 19) трезвучие G-dur собирается постепенно, начиная с долго пульсирующего одинокого звука *d* и вплоть до появления основного тона в басу. Однако сразу же дает о себе знать и тенденция к расслоению ткани: почти неподвижная мелодически партия альты, играющие в терцию первая и вторая скрипки и лишь изредка, «точечно» подыгрывающая бас виолончель даже при стандартности образуемой гармонии находятся как бы «в разных измерениях».

Ил. 19. Квартет № 6. Часть I.

Во фрагменте из II части Квартета № 1 (ил. 20) квинта *e-h* появляется неожиданно после трезвучия A-dur, да еще и на фоне звука *f*, лишь затем приходящего через *g* в «нужный» *gis*. Наконец, добавляется *e* в басу. Аккорд этот держится, впрочем, лишь полтакта, после чего снова «портится» из-за движения баса. Всё происшедшее вполне объясняется положением аккорда в форме. Это окончание одной из вариаций и в тоже время переход к следующей.

Конечный аккорд III части Сонаты для альты и фортепиано (ил. 21) начинает «проявляться» с терцового тона *e*, тянущегося все последние 11 тактов. Звучащие на его фоне квартовые интонации (первые два такта ц. 82) еще далеко не означают настройки слушателя на трезвучное окон-

<sup>35</sup> О постепенности собирания трезвучия (наложении терцового тона на квинтовое двузвучие) применительно к позднему творчеству Шостаковича пишет Е. Соколова. — Соколова Е. Гармония в сочинениях Шостаковича позднего периода творчества. (Теоретические проблемы и методы анализа): Дисс. ... канд. искусствовед. М., 1981. С. 97.

Ил. 20. Квартет № 1. Часть II.

Ил. 21. Соната для альта и фортепиано. Часть III.

чание, и лишь постепенно приходят к звукам трезвучия C-dur остальные голоса. При этом кварта g – с продолжает «мерцать» почти до самого конца, создавая впечатление двойственности окончания и, пожалуй, даже некоторой политональности: гармоническая тоника — трезвучие C-dur, мелодическая в среднем голосе — звук g.

\* \* \*

Анализирувавший технику оркестрового голосоведения в произведениях Шостаковича А. Шнитке в статье 1967 года, в частности, писал:

Детальное изучение музыки Д. Шостаковича по отдельным измерениям (гармония — полифония — форма — инструментовка) осложняется из-за необычности техники письма. Подчас бывает трудно и даже невозможно определить склад<sup>36</sup> музыки — гомофонный, гармонический, полифонический или смешанный он, — настолько непривычно голосоведение (неожиданно возникающие и исчезающие октавные параллелизмы, смешение различных функций в одном голосе, непоследовательность в интонационной наполненности голосов)<sup>37</sup>.

Отмеченная исследователем особенность фактуры на более высоком, логическом, уровне означает причудливое сочетание полифонического и гармонического складов, проявляющееся очень часто в расслоении гармонического моноплата на два и более. Не менее значим и обратный процесс, находящий свое воплощение как в постепенном «собрании» вертикали, так и в нередко встречающейся производности аккордовой конструкции от голосоведения, не всегда, даже при моноритмичности изложения, дающей возможность однозначно оценить соотношение полифонического и собственно гармонического начал. Таким образом, два противоположных явления — полифоническая (а то и полипластовая) ткань и аккорд как структурная целостность — не исключают друг друга, а существуют, взаимодействуя как в одновременности, так и в последовательности.

Произошедший в XX веке слом многих казавшихся незыблемыми нормативов привел к небывалому дотолу многообразию стилей и техник письма, одни из которых радикально порывают с традициями, в то время как другие этим традициям в той или иной мере следуют. Стиль Шостаковича, как уже говорилось, относится ко второму из вышеназванных типов, и поэтому при его рассмотрении многие теоретические понятия классико-романтической эпохи и, в частности, пара оппозиций «аккорд — неаккорд», остаются актуальными.

<sup>36</sup> В данном случае склад понимается как некий обобщенный фактурный тип.

<sup>37</sup> Шнитке А. Некоторые особенности оркестрового голосоведения в симфонических произведениях Д. Д. Шостаковича // Дмитрий Шостакович. М., 1967. С. 499–500.

Общая полифоничность, а часто и полипластовость ткани в музыке Шостаковича не исключают опоры на аккорд как структурную целостность. Может показаться странным, но именно монодийность на определенном уровне может предполагать появление аккорда как фонического укрепления точки — тона. При этом часто сам феномен аккорда (как традиционного по структуре, так и нет) становится в известном смысле частным случаем феномена узнаваемости классического, веками апробированного языкового средства. В целом же не будет большим преувеличением сказать, что вся ткань музыки Шостаковича представляет собой постоянный процесс расслоения и слияния, которые в условиях отсутствия жесткой ладогармонической регламентации, существовавшей в мажорно-минорной системе, берут на себя функции напряжения и разрешения, динамики и покоя, действуя, таким образом, уже на уровне музыкальной формы.

#### Литература.

1. Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. Л.: Музыка, 1985. 238 с.
2. Бершадская Т. С. О монодийных принципах музыкального мышления Шостаковича // Бершадская Т. С. Статьи разных лет. СПб.: Союз художников, 2004. С. 140–147.
3. Гуляницкая Н. С. Введение в современную гармонию. М.: Музыка, 1984. 256 с.
4. Гуляницкая Н. С. Проблема аккорда в современной гармонии: О некоторых англо-американских концепциях // Вопросы музыковедения. ГМПИ им. Гнесиных. Труды. Вып. 18. М., 1976. С. 300–343.
5. Дмитрий Шостакович. М.: Советский композитор, 1967. 536 с.
6. Должанский А. Н. Избранные статьи. Л.: Музыка, 1973. 216 с.
7. Дьячкова Л. С. Гармония в музыке XX века. М.: Музыка, 1994. 144 с.
8. Кон Ю. Г. Избранные статьи о музыкальном языке. СПб.: Композитор, 1994. 160 с.
9. Протопопов В. В. История полифонии в ее важнейших явлениях: Русская классическая и современная музыка. М.: Музгиз, 1962. 295 с.
10. Свиридова А. В. Организация музыкальной ткани в позднем инструментальном творчестве Д. Шостаковича: Автореф. дисс. ... канд. искусствовед. Л., 1983. 23 с.
11. Соколова Е. М. Гармония в сочинениях Шостаковича позднего периода творчества. (Теоретические проблемы и методы анализа): Дисс. ... канд. искусствовед. М., 1981. 211 с. 131 с. нот.
12. Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. Издание второе. М., Л.: Государственное музыкальное издательство, 1939. 196 с.
13. Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс. Учебник для специальных курсов консерваторий (музыковедческое и композиторское отделения). Часть II. Гармония XX века. М.: Композитор, 2003. 624 с.
14. Холопов Ю. Н. Современные черты гармонии Прокофьева. М.: Музыка, 1967. 477 с.
15. Шульгин Д. И. Теоретические основы современной гармонии. М., 1994. 378 с.
16. Cowell H. New musical resources. New York: Alfred A. Knopf, 1930. 144 p.