

Верные слуги гармонии, их имена и нравы (представления об аккорде в практике музицирования)

«Временами мне кажется, что ученики недостаточно благоговееют перед пленительными созданиями гармонии еще и потому, что эти создания наделены какими-то громоздкими и неблагозвучными именами. Исполнители с надеждой обращаются к ученым: "Придумайте названия прозрачные, легкие и изящные, и вы будете вознаграждены" Ах, эти ужасные терцквартаккорды!»

Натан Перельман

Требования, предъявляемые современностью к содержанию музыкального образования, включают необходимость свободного владения элементами музыкального языка в двух «режимах» — интерпретации и импровизации. Аккорд — один из таких элементов. Понятие аккорда, характеризующее одновременное сочетание звуков, на протяжении истории музыки базировалось на разных критериях: на фонической характеристике созвучий — консонантность, на интервальном строении — терцовость или на самостоятельности вертикальной единицы — «гармоническое единство, конструктивное целое» [10, 25]. «Как назовут, так и проживешь»: включение в систему мышления музыканта аккордовых названий и обозначений зависит как от степени их соответствия обозначаемым музыкальным явлениям, так и от скорости представления самих явлений в сознании, позволяющей (не позволяющей) оперировать ими в процессе игры. Критерий целостности в практике оперирования аккордами прекрасно осознается музыкантами-инструменталистами (клавишниками и гитаристами) и связывается с их «предметной» деятельностью, опирающейся на мышечные ощущения¹.

«Ми-септ...» — по умолчанию за названием звука («ми») закреплён образ трезвучия — первичной исходной модели аккорда, как когда-то за одной басовой нотой в практике basso-continuo. В современной системе буква обозначает мажорное трезвучие. Вариант его моди-

фикации — «септ» — не является тормозом в получении звукового результата «здесь и сейчас», — рука играющего немедленно принимает пространственную форму, абрис которой задан именем-названием (по умолчанию септима всегда малая). Музыкант «неакадемического» направления иногда даже не представляет не только тоновый состав аккорда, но и сам звук «ми». Аккорд предстает в его мышлении как некий «монолит», неразделяемый на составляющие тоны, который он мгновенно озвучивает («боем» или «перебором»), повинуясь полученной вербальной информации. Превалирование устной традиции в музицировании становится предпосылкой свободного владения *теоретической терминологией*, напрямую осуществляющей свою коммуникативную функцию в процессе коллективных действий и активно формирующей слуховые образы. Музыкант-практик неакадемического направления, которое смело можно назвать «новоменестрельским»², знает аккорды по именам (речевым эквивалентам), за каждым из которых надежно закрепляются соответствующие *сенсорные и моторные эталоны*, возникающие на основе синестезии в единстве мышечных, слуховых и зрительных ощущений. Этим создаются условия для свободного пользования аккордовыми средствами в обоих режимах (интерпретации и импровизации).

Естественно предположить, что музыканты, получившие академическое образование, имеющие «за плечами» теорию музыки и, глав-

ное, гармонию (науку об аккордах), применяют в практике названия всех аккордов еще в более широком масштабе. Н. Эйсмонт пишет о том, что «А.Г. Рубинштейн иногда спрашивал учеников, положив руку на стол с определенным расположением пальцев: «а что это за аккорд?» <...> Как вспоминала Л.Б. Уманская, это же любил делать и С.Е. Фейнберг» [15, 25]. Данное высказывание — прекрасное свидетельство действительности названия аккорда через *структуру*, «имя» которой, ощущаемое рукой, становится *опознавательным признаком* явления³ и ориентиром для действий исполнителя.

В прошлом было время, когда структурная характеристика вертикальных соотношений голосов в многоголосии, обозначаемых термином «аккорд», включала крупные интервалы (дециму, дуодециму). Названия интервалов были связаны с закономерностями хоровой музыки, где источники звука реально принадлежали разным носителям и находились в разных местах высотного (тесситурного) пространства. Названия крупных интервалов отражали также направленность указаний на композиторскую *письменную* практику, предполагавшую к тому же перед озвучиванием проверку по партитуре. При передаче звукоизвлечения от голоса к руке, а также полномочий по воссозданию многоголосия *одним* исполнителем с помощью инструмента, система интервальных обозначений претерпевает изменения⁴. Во-первых, все интервалы отмеряются только в *одном* направлении —

¹ Исследование роли мышечных ощущений в деятельности музыканта практика в настоящее время привлекает внимание представителей разных исполнительских специальностей: О. Шульпяков — скрипка, В. Сраджев — ф-но, В. Юшманов — вокал [14; 9; 16].

² В современной музыке неакадемического направления проявляется некоторые черты того, что М. Сапонов называет менестрельской культурой, характерной для средневековья [6].

³ Опознавательные признаки — те, «на основании которых производится опознание объекта как относящегося к определенному классу» [3, 18].

⁴ Об этом переходном в мышлении музыканта периоде см.: М. Катунян [2].

вверх от баса (а не в разных направлениях от тенора). Во-вторых, ступеневая величина сужается, частично превращаясь из реальной — в условную. М. Катунян характеризует это следующим образом: «Образование органистов, непременно включающее умение импровизировать, <...> позволило им играть свою партию по одному вокальному басу, <...> «считывая» состав звуков в конкордах, которые добавлялись к имевшемуся басу. <...> Круг модальных конкордов не был столь уж широк: терцквинта, терцсекста...» [2, 67]. Благодаря ограниченному кругу легко воспринимаемых интервальных названий, обозначающих структуру (пространственную форму) созвучия, исполнитель мог буквально почувствовать *матрицу* гармонического единства, конструктивного целого, собранного в одной руке, чтобы далее распределить его звуковой состав по пространству клавиатуры. Обратим внимание на то, что при музицировании органист (чембалист) должен был осуществлять *выбор и принимать решение, действуя в условиях временного дефицита*, вовремя выходя на звуковой результат.

Универсальность и эффективность интервальной системы названий подтверждается возможностью ее применения для характеристики современной нетерцовой аккордики. Ее систематизация, проведенная С. Слонимским в отношении музыки С. Прокофьева, уравнивает «неклассические» аккорды с «классическими» в возможности приобрести собственные названия [8, 156–159]. Характерно, что только через матричный вид, отраженный в визуальных и кинестетических образах, можно обнаружить, что почти весь ассортимент как терцовой, так и нетерцовой аккордики проявляет принцип *зеркальной симметрии*: аккорд либо симметричен сам (трезвучие, квартсептаккорд, секундквартквинтаккорд и т.д.), либо имеет зеркального двойника (сексти и квартсекстааккорд, квартквинти и секундквинтаккорд). В приведенной схеме отражены варианты преобразований исходного трезвучия, все из которых нашли подтверждение в художественной

практике и вошли в систему обозначений, предложенную С. Слонимским (схема 1).

Из аккордов, полученных путем геометрических преобразований, особо следует отметить *квартсептаккорд*. Он имеет зеркально-симметричное «геометрическое» строение, подобное исходному трезвучию. Вспомним, что трезвучие в качестве целостного комплекса было сформировано не сразу. Его эволюция в этом направлении шла двумя путями — через чисто мелодическое движение, и через «приятное слуху» сочетание разных голосов по вертикали, со временем получившее право на завершение произведения (к ми-норному трезвучию это право пришло, как известно, позднее). Квартсептаккорд формируется как целостный комплекс также постепенно, но в большей степени мелодическим путем, несмотря на имевший место в истории музыки «запрет» на осуществление двух подряд скачков в одном направлении в формировании линии голоса. Он «осаждается» в памяти музыканта как след от движения мелодического (тематического) голоса в музыке разных стилей и жанров. Этот след может быть более скрытым (Бах, тема фуги Си-бемоль мажор из 1-го тома ХТК или Р. Щедрин, песня Варвары из оперы «Не только любовь»), или более явным («Ой, цветет калина...» или тема из III части симфонии № 6 Чайковского, или тема Пассакалии из скрипичного концерта Шостаковича, или «Время» из цикла «Грустные пески» Б. Тищенко и т.д.). Удобный для взятия рукой на фортепиано, квартсептаккорд, прочно вошел в современную композиторскую практику в качестве «конструктивной единицы» гармонической вертикали.

В структурных вариантах черы-техзвучных аккордов имеет место тот же принцип зеркальной симметрии, который легко может быть отражен в аналогичной схеме. Обнаружив проявления зеркальной симметрии в ассортименте главных элементов гармонии — аккор-

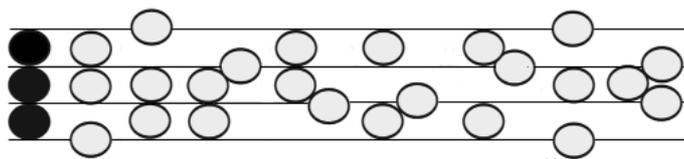


Схема 1

дах — действительно можно вслед за Лосевым поверить в то, что музыка — это «Божественная игра» [4, 475], где «игровым полем» на какое-то время становится геометрическая система нотных линеек⁵. Ведь используя каждый раз только одно из трех действий (заменить, убрать, добавить)⁶ из первичной модели симметричного терцквинтаккорда (трезвучия) мы получаем все матрицы наиболее распространенных аккордовых структур прошлого и современности. Зная этот принцип, через структурные преобразования, аналогичные интеллектуальным играм, на «игровом поле» нотных линеек даже ученик начальных классов ДМШ может самостоятельно выйти на *вербальные эквиваленты* всех аккордовых структур — подлинное воплощение опережающей стратегии в обучении и тем более в практическом применении. Проблем быть не должно!

Однако в современной музыкальной среде есть и иное мнение, квинтэссенцией которого служит цитируемое выше высказывание Н. Перельмана об «ужасных» терцквартаккордах [5, 32]. Какова причина того, что интервальные названия, пришедшие к нам из практики basso continuo, свободно употреблявшиеся жившими 300 лет назад музыкантами, вдруг вызывают неприятие со стороны современных представителей практики? «Все мы родом из детства»: наши успехи и неудачи, уверенность в себе и закомплексованность, принятие или отторжение положений теории музыки во многом определено тем, что когда-то было заложено в сознание. Условно «школьное» определение терцквартаккорда в соответствии с научным его пониманием гласит следующее: *терцквартаккорд — это второе обращение септаккорда, при котором в басу находится квинтовый тон*. С позиций теории, т.е. формально, оно считается верным и не вызывает никакого возражения

⁵ Сама геометрическая система нотной записи, в которой после реформы Гвидо каждый интервал получает индивидуальный графический облик, так или иначе, но обязательно влияет на композиторское мышление.

⁶ Данный принцип используется при создании различных знаковых систем (нот по Брайлю, цифр в азбуке Морзе и т.д.), на нем базируется известная интеллектуальная игра «Как из мухи сделать слона».

со стороны представителей музыковедения. Предполагается, что с опорой на это определение можно озвучивать аккордовую последовательность, представленную цифровкой — обозначением аккордов через ступень лада, являющуюся основным тоном, и через интервальную структуру.

Рассмотрим данное определение с позиций музыканта-практика, руководствующего им в поисках нужного или в оценке обнаруженного созвучия. Опознавательные признаки, выраженные в данном случае *цифрами*, вербализованы в дефиниции. Она должна вывести мышление на определенную модель или образ, с соответствующими сенсорными и моторными характеристиками, в свою очередь, должно быть обеспечено применение термина в практике (как это имеет место с терминами генералбаса и буквенной системы).

Обычно цифровые признаки характеризуют некоторые геометрические фигуры (*треугольник*) или становятся определяющими в обычных пространственных ориентирах (*второй поворот и девятиэтажный дом рядом с избой-пятистенкой*). В информации об объектах, поданной в математически обработанном виде, цифровые показатели становятся определяющими признаками и мгновенно вызывают адекватный зрительный образ. Аналогично и в дефиниции терцквартаккорда сознание воспринимающего субъекта непроизвольно выходит на регистрацию цифр: *терцквартаккорд* (= 3–4) — это *второе* (= 2) обращение *септаккорда* (= 7), при котором в басу находится *квинтовый* (= 5) тон. С нашей установкой на точность, обеспечиваемую цифровыми показателями, и привычкой им безоговорочно доверять, делаем цифровой срез данной дефиниции и получаем следующее: **3–4 — это 2–7, при котором 5.** Думается, что ситуация прямого перехода положения науки в содержание учебной дисциплины в комментариях не нуждается.

Рассмотрим операции в мышлении музыканта, получившего в вербальной или графической форме формулу аккорда ($V_{4/3}$ или $III_{4/3}$) и пытающегося выйти на звуковой результат с помощью выученного

определения. Формула состоит из указаний на структурную матрицу и ступеневую принадлежность к основному тону. Чтобы найти аккорд по этой формуле, мы совершаем мыслительные операции (иногда неосознанно) в соответствии с одним из изложенных ниже путей.

1. Вспоминаем, **на** какой ступени этот аккорд «строится», т.е. вынужденно добываем из памяти *дополнительную* информацию, что само по себе уже является *препятствием к немедленному получению звукового результата*. Принадлежность аккорда к **V** ступени подменяется отмериванием структуры от баса: $V_{4/3}$ становится терцквартаккордом **на** или **от II** ступени = $4/3/II^7$. На «отвязывание» аккорда от заданного ориентира (**V**) и «привязывание» его к новому ориентиру, тратится драгоценное время. Безуспешное выучивание басов для нахождения аккордов формально «по основному тону», а реально при его игнорировании — не что иное, как возвращение принципов *basso-continuo* в более усложненном варианте, не подкрепленное соответствующим оформлением музыкального материала. Оно резко сужает круг представляемых аккордов. Это и не удивительно, так как количество информации о басах зашкаливает все допустимые нормы.

2. Если в $V_{4/3}$ можно хоть как-то попытаться выудить из памяти бас, то при выполнении задания нахождение $III_{4/3}$ на это рассчитывать не приходится, так как необходимая информация отсутствует. Данный факт вынуждает идти *вторым* путем. Вместо немедленного получения звукового результата фокусируем внимание на другой структуре — III_7 и переворачиваем его два раза (т.е. совершаем *дополнительное действие*, буквально имитирующее тройной прыжок, но не в длину, а в высоту и без шеста), затрачивая массу энергии, пристально следя за возникающими структурами, чтобы (не дай Бог!) не пропустить заданную: $III_{4/3} = III_7 — III_{6/5} — III_{4/3}$. Во время этого действия из аккорда обычно выпадают (высыпаются) диезы и бемоли, или же сами ступени. Дойдя до искомого терцквартаккорда, сознание опять же будет фиксировать его

бас, но никак не «хозяина» — основной тон в виде ступени, которой этот аккорд принадлежит и которая обозначена в названии.

3. «Не кантовать!»: еще один вариант поиска $III_{4/3}$ от основного вида аккорда. Опять вместо звукового результата обращаемся к III_7 , а затем «разбираем его на запчасти», *извлекая* квинтовый тон для передачи его другой руке, ибо полученный результат одной рукой «не удержать». Целостность и единство созвучия при этих действиях в полученном результате разрушаются — один из звуков «выпадает» из руки, а *заданная структура* ($4/3$) *оказывается вообще не у дел*, поскольку никакого ни образного, ни «опредмеченного» подкрепления своей конструктивной пространственной форме она не получила. Представление об обращении и его порядковом номере также не будет иметь значения.

Подводя итоги в рассмотрении роли названий и обозначений аккордов на их пути к звуковому результату, можно констатировать следующее: все три способа характеризуются задержкой воплощения в звуке. Каковы варианты уменьшения этой задержки? Если в *первом* случае в качестве информации дать не $V_{4/3}$, а **$4/3$ на VII ступени**, то при условии, что в сознании музыканта есть представление о структуре и о ступени, куда эта структура прикрепляется, время задержки существенно бы сократилось и даже могло бы быть сведено к нулю. Итак, выводя основной тон из названия (принося жертву), мы получаем требуемый результат.

Во *втором* случае исходная информация о структуре могла бы с успехом уступить место информации о номере *обращения* септаккорда, обозначенного, например, как $III_7-2 =$ второе обращение III_7 . Задержка звукового результата, равно как и расход энергии существенно снизятся. Итак, выводя из названия структуру (опять жертва), мы получаем требуемый результат.

В *третьем* случае сокращение структурного ассортимента аккордов и оставление только основного вида, помещаемого на разные басы — прекрасный путь для практики.

⁷ Используется принцип обозначений аккорда-на-басу, сформированный в практике *basso-continuo* и распространенный в современной практике, в т.ч. и в компьютерных программах.

Он может действительно обеспечить необходимую скорость воплощения в звуке, особенно при условии *отказа от структурного названия* ($\text{III}_{4/3}$) и теории обращений (две жертвы сразу). Информация заменяется основным видом аккорда на соответствующем басу ($\text{III}_7/5 = \text{III}_7/\text{VII}$).

Осмелюсь утверждать, что теоретическое определение терцкварраккорда (и других) с опорой сразу на несколько разных ориентиров (структуру, основной вид, обращение) в отношении практики музицирования напоминает погоню за двумя зайцами с последующей попыткой отдохнуть на двух стульях. Общим показателем положений теории, порождающих описанные способы расшифровки «академической» цифровки, является постоянное *разрушение* заданных обозначением *ориентиров* (либо структуры, либо основного тона), равносильное известному выражению из русских сказок «пойди туда, не знаю куда...». И не стоит удивляться тому, что по скорости нахождения нужного *для аккорда* тонного состава все три способа расшифровки, при которых «за результатом приходите завтра», не идут ни в какое сравнение с *мисептом*, звучание которого мгновенно возникает из-под пальцев музыканта, не знающего ни одной ноты.

Естественно, что ожидать иной реакции у представителей музыкальной практики, чем та, которую сформулировал в своем высказывании Н. Перельман, нет никаких оснований. То же показывают и многочисленные *наблюдения*, проводимые на протяжении *полuveка*. В частности, за 8 лет обучения в ДМШ успеваем получить представления только о трезвучиях главных ступеней и V_7 с обращениями и VII_7 в основном виде. На понимание остальных «классических» аккордов времени уже не остается, не говоря об аккордовых средствах, применяемых современными композиторами в *детском* (!) репертуаре. Детально разработанная наукой о гармонии и применяемая в отечественной системе образо-

вания **ступеневое**-интервальная система обозначений аккордов, в отличие от **нотно**-интервальной системы генерал-баса и современной **буквенно**-интервальной системы, даже в среде образованных музыкантов *так и не стала достоянием практики*, оставаясь в школьно-вузовских рамках занятий по теоретическим дисциплинам⁸.

Жизненная активность полученных представлений, принесенных как «то, не знаю что...», является весьма слабой, ее всплески наблюдаются исключительно во время очередных экзаменов по теоретическим дисциплинам, после чего она резко падает до нулевой отметки, чтобы подвергнуться реанимации перед следующим испытанием. И это несмотря на безграничные возможности транспонирования! Постоянная опора на традиционный нотный текст, где выписаны все высотные составляющие звучания, позволяет музыканту академического направления обходиться без собирательных понятий, характеризующих ту или иную группу аккордов и позволяющих экономить время в освоении материала. В итоге аккордовый ассортимент, которым музыкант неакадемического направления владеет «пожизненно», отражая его в графических (буквенных) и речевых (названиях) эквивалентах, бывает значительно шире того, чем современный музыкант академического направления владеет «временно» в период изучения гармонии в музыкальном учебном заведении. Один только недостаток — сложность расшифровки — перевешивает достоинства возможности свободного транспонирования, а реакция некоторых музыкантов-практиков на саму систему цифровки может быть сведена к выражению: «я имени ее *не знаю и не хочу узнать*...».

Данные факты свидетельствуют о том, что проблема аккорда требует научной (музыковедческой) *доработки*, направленной на возможность оперирования его разновидностями в *практике* музицирования, осуществляемой **в ситуации временного дефицита**. «Исполнители с надеждой обращают-

ся к ученым: придумайте <...> и Вы будете вознаграждены» — иронично-шутливая форма высказывания пианиста указывает на реально существующую проблему, в решении которой остро нуждаются музыканты-практики академического направления⁹.

Название и обозначение аккорда с учетом способности руки мгновенно принимать форму предмета, повинуюсь либо зрительному образу, либо его вербальному эквиваленту, должно моментально без дополнительных действий выводить на соответствующий эталон, при котором тоновый состав аккорда сам «прыгнет» в руку играющему. Это — главное условие превращения категории аккорда в операционную единицу мышления исполнителя, который в отличие от композитора или музыковеда работает в детерминированном времени. Выполнение этого условия ставит нас перед выбором: либо *найти еще не выявленные возможности*, позволяющие ступеневое-интервальной системе обрести актуальную форму бытия, либо, учитывая, что на настоящий момент она этой формы не имеет, *заменить ее более эффективной системой*. Кратко рассмотрим обе возможности.

Традиционно ступеневое-интервальная система названий аккорда в сознании современного музыканта связывается с понятием *обращения*, что необходимо принять во внимание и найти опору представлениям в явлениях более широкого масштаба. Термин обращение в обыденном смысле происходит от русского глагола «обращать», т.е. «оборачивать», «поворачивать», «переворачивать» [1, 611]. В естественной среде наиболее распространено применение данного понятия для характеристики космических явлений: обращение Земли вокруг своей оси, Луны вокруг Земли и Земли вокруг Солнца. В одном случае ось, как неподвижная «точка» или линия, находится *внутри* самого вращаемого объекта. Во втором случае она находится *вне* объекта, либо является его крайней точкой. Эти принципы детально разработаны в Теории машин и механизмов и теоретической

⁸ За мои многолетние посещения уроков по специальности в ДМШ и музыкальных училищах мне ни разу не приходилось услышать ни понятия «терцквартаккорд», ни других аналогичных терминов.

⁹ Вспомним, что во времена Гвидо звуки уже имели и названия, и буквенные обозначения, и могли быть записаны. Но сама система, будучи с точки зрения науки верной, плохо работала на практике именно потому, что не обеспечивала нужной скорости извлечения информации из памяти. Слоги Гвидо, взятые из бывшего на слуху произведения, обеспечили возможность применения названий звуков непосредственно в практике пения.

механике и получили широкое применение в практике (в искусственной среде). Они же в том или ином варианте отражены в теории музыки и в композиторском творчестве¹⁰.

В теории музыки термин «обращение» применяется к мелодической теме, интервалу, и аккорду. *Обращение темы* трактуется как проведение ее в противодвижении, при котором направление *интервалов* меняется на противоположное, а звуковой состав зависит от положения оси вращения¹¹. «Обращения интервала» трактуются как его видоизменение, при котором *звуки меняются местами*. Отметим, что понятие обращения применяется в данных дефинициях в разном значении: в первом случае акцент делается на *структурной* (интервальной) константности исходного и производного видов, а во втором случае — на константности *звуковой*. Опора на *константность*, имеющая место в обоих случаях, позволяет опознавать либо находить обращение в кратчайшее время без совершения каких-либо дополнительных действий, и делает возникшие варианты для музыканта такими же «определенными» и образно-конкретными, как и исходный.

Решение проблемы с применением ступеневно-интервальной системы названий и обозначений аккордов в практике музицирования при расшифровке названия «рукой» находится в передаче всех полномочий по критерию исключительно *ступени — основного тону* (приме) и *структуре* в качестве *константных* показателей, не нуждающихся ни в дополнительной информации, ни в дополнительных действиях.

Исследуем потенциальную координирующую *роль основного тона* в возникающих при обращении *структурах*. Ракурс исследования детерминируем несколькими условиями:

а) структура, отраженная в интервальном «имени» аккорда, должна первично мыслиться как целостная «не разобранная» на части конструкция («конструктивное

единство» по Ю. Тюлину), представленная в руке в виде матрицы (только в этом случае будет соблюдение логического и исторического принципов);

б) основной тон или тон *примы* («примадонна и примабалерина») является *единственным* «претендентом» на конкретную звуковую привязку аккорда, независимо от того, какой тон находится в басу;

в) никакой другой тон не имеет права претендовать на роль ориентира, а должен занимать свое место в «хоре» и «кордебалете», выполняя свои обязанности и не привлекая к себе особого внимания;

г) основной тон, выбранный в качестве ориентира названием аккорда ($III_{4/3}$) *не может и не должен никуда переходить*, что, к сожалению, имеет место в теоретических определениях обращений, иначе он перестанет быть «корнем» аккорда¹² и потеряет всю свою «власть» в управлении поведением музыканта;

д) аккорд нельзя трактовать в качестве «колобка», чье обращение-вращение происходит по принципу «от тебя я тоже уйду», иначе все ориентиры по его ступеневой привязке «выдираются с корнем», что приводит к уже описанному результату.

«... Земным названьем не желаю ее назвать...»: в поисках аналога придется пойти в противоположном направлении. Полярная звезда, в которую упирается ось Земли, и относительно которой вычерчиваются карты звездного Неба (с учетом изменений в положении звезд и созвездий по сезонам и времени суток), является *неподвижной* точкой отсчета для Северного полушария, всегда сохраняющей свою *константность*. Это — одно из условий нашего представления о константности Мира. Если мы хотим, чтобы аккорд имел звуковую привязку к ступени — основному тону или приме, то последний должен мыслиться только как Полярная звезда. Другие тоны, относительно основного могут перемещаться и менять свое положение сколько угодно. Основной тон =

ступени, будучи главным ориентиром в мышлении, при всех обращениях аккорда *сохраняет* свое положение.

С выполнением поставленных условий вычертим на многолинейном нотном стане «карту» положений звуков в аккорде терцового строения относительно его основного тона, находящегося на условной средней линии *постоянно* (схемы 2, 3):

Схема 2.

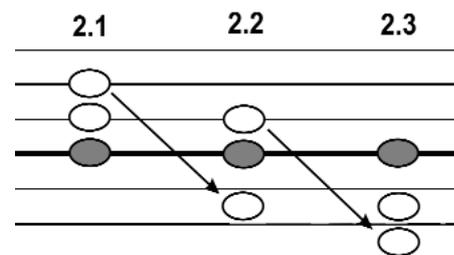
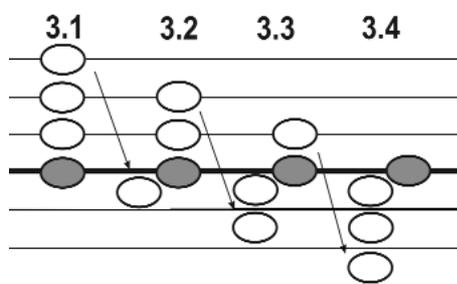


Схема 3.



Формулы построения аккордов на основе ступеневно-структурного информационного блока обладают способностью воплощаться в любом месте ладового звукоряда, «прикрепляя» основной тон к ступени и располагая остальные тоны также на ступенях лада в выбранной тональности. В этом варианте $III_{4/3}$ или $VI_{4/3}$ возникает в сознании как объект для озвучивания ничуть не медленней, чем известный «доминантсептаккорд», чьим именем желающие проявить эрудицию ученики называют септаккорд любой ступени.

При осознании и ощущении основного тона *центром*, вокруг которого вращаются-обращаются остальные звуки созвучия, можно выйти на *следующий* уровень представлений об аккорде, необходимый для оперирования его тонами в различных фактурных вариантах¹³. Уделив

¹⁰ Проявление в музыкальной практике механицизма, бурный расцвет которого пришелся на XVIII век и отразился в сфере человеческого мышления, отмечено В. Широковой: «О прототипах метроритмической организации тематизма concerto-grosso в музыке Барокко» [13]. Но показатель и тот факт, что принципы вращения-обращения, на которых базируется работа механизмов, имели место в предшествующую эпоху в практике ренессансной полифонии, где получили воплощение, прежде всего, в нотном тексте — чертеже. Как это ни парадоксально, но нельзя исключить того, что механистический «взрыв» XVIII века, хотя и более чем опосредованно, уже был информационно подготовлен в композиторской практике письменной традиции.

¹¹ См., например, известные приемы обращений темы из «Искусства фуги» и из фуг Баха Ре минор и Фа-диез минор из 1-го тома ХТК.

¹² Понятие «корень аккорда» употребляет Ю. Холопов [11].

внимание остальным тонам, «вычислим орбиты» каждого из них, применяя соответствующие известные астрономические термины в геоцентрической системе как условно-метафорические (таблица 1).

В многооктавном высотном пространстве инструмента реальная «физическая» величина расстояний может увеличиваться сколько угодно (вместо терции — дедима и т.д.), но функциональное единство «орбиты» каждого тона сохраняется. На основе приводимой схемы основной тон закрепляется в сознании музыканта как точка, имеющая константное высотное положение, точка, от которой и **вокруг** которой вверх и вниз формируется звуковой состав. В чисто терцовом (основном) виде аккорда основной тон образует *вверх* либо *квинтовый*, либо *септимовый* каркас, *внутри* которого вписываются остальные тоны. В обращениях основной тон образует *вниз* либо *квартовый*, либо *секундовый* каркас, к которому остальные тоны примыкают *снаружи*, всегда образуя диапазон *сексты*. Отметим, что в названиях четырехзвучных терцовых аккордов интервалами от баса отражается именно самый характерный признак «нарушения» терцовой структуры однократным проникновением секунды в терцовый ряд: *квинтсектаккорд* или 5–6 — соседние ступени смещены к верхнему краю аккорда; *терцквартаккорд* или 3–4 — они расположены по центру, *секундакорд* или 2 — соседние ступени находятся *внизу*¹⁴.

«Аппликатура — запоминающее устройство» [5, 52]. Известный анекдот про студента, который, идя на зачет, «несет в руке построенный коллегой доминантсептаккорд», прямое подтверждение данного положения. *Аппликатурную* установку на структуру созвучия в виде матрицы (А. Рубинштейна, С. Фейнберга, Л. Уманской, Н. Эйсмонт) усилим закреплением основного тона номером «озвучивающего» его пальца. В **резвучных** аккордах (схема 2) на основной тон последовательно по-

Таблица 1.

Тон аккорда	В апогее	В перигее
Терцовый-3	секста вниз	терция вверх
Квинтовый-5	квинта вверх	кварта вниз
Септима-7	септима вверх	секунда вниз

падают пальцы в том порядке, в котором они «снизу вверх» расположены в трезвучии: 1.1. — № 1; 1.2. — № 3; 1.3. — № 5. В **череухвучных** аккордах (схема 3) на основной тон последовательно попадают пальцы в том порядке, в котором они «снизу вверх» расположены в септаккорде, имеющем большую терцию наверху «ре-фа-ля-бемоль-до»¹⁵: (2.1. — № 1; 2.2. — № 2; 2.3. — № 3; 2.4. — № 5).

Ощущение «прикрепления» находящейся в руке структуры аккорда к основному тону ни в коем случае не приводит к «дискриминации» (лишению прав) баса. На звук, который должен находиться в басу, всегда указывает первый, самый сильный палец правой руки. В итоге, как сама проблема названий аккорда по структуре, так и подсказка к ее решению находятся в одном месте — «В классе рояля». Таким образом, в предлагаемой системе представлений удастся, с одной стороны, сберечь научные достижения, касающиеся отражения сути аккорда (структура интервалами от баса, теория обращений и, главное, сделать основной тон — ступень лада реальным критерием нахождения созвучия), с другой стороны — через *опознавательные признаки* обеспечить скорость воплощения аккорда в звучании, удовлетворяющую требованиям практического музицирования.

Как известно, аккорд, ощущаемый в руке как «конструктивное единство», легко подвергается пространственно-временным фактурным преобразованиям, без потери своей целостности. При подключении левой руки для звукового воплощения наиболее распространенными вариантами изложения четырехголосия будут следую-

щие: 1+3; 2+2; 3+1. Опора мышления на инвариант матрицы, находящейся в *мышечной памяти* руки, позволяет исполнителю удерживать в зоне внимания весь тоновый состав и в более сложных случаях фактурного воплощения. Как показывает многолетний опыт, в предлагаемом варианте ступеневое-интервальная система обозначений аккордов проявляет себя вполне «конкурентоспособной» на рынке образовательных услуг, так как она прекрасно справляется со своими обязанностями в условиях временного дефицита при практическом музицировании...

В наибольшей степени ступеневое-интервальная система названий и обозначений аккорда срабатывает при обращении к самым распространенным образцам из асортимента классической гармонии. Как известно, в классической гармонии аккорды («колонна») состоят большей частью из того же звукового материала, что и ладовый звукоряд («шеренга»)¹⁶, и трактуются как принадлежащие определенным его ступеням¹⁷.

Ступеневое-интервальная система названий, прекрасно срабатывающая в условиях диатоники, начинает «пробуксовывать» — задерживать появление звукового результата — в случае тех или иных вариантов отклонения от диатоники. На понятие $VI_{4/3}$ или $III_{4/3}$ или любой другой оформленный аналогичным образом аккорд сразу следует ответная мышечно-моторная реакция руки (даже при отсутствии слуховой реакции), пальцы которой после ступеневой привязки мгновенно *располагаются по ступеням тональности* в соответствии с ее рельефом. Но на понятие «второй

¹⁴ Матрица основного вида аккорда — пространственная форма, аналогичная тому, что в гелиоцентрической системе астрономии называют термином «парад планет».

¹⁵ Не знающие этого признака студенты исполнительских отделений вплоть до вуза путают секунд- и квинтсектаккорды даже в элементарном виде.

¹⁶ В септаккордах, имеющих большую терцию в середине, вместо третьего пальца используется четвертый.

¹⁷ Термины, используемые при организации пространственных перемещений объектов, в данном случае используются как метафора, поэтому берутся в кавычки. Тем не менее, они отражают главные структурные особенности принципов организации пространства. При построении в колонну (машин, людей и т.д.) между ними всегда должна иметь место какая-то дистанция, не допускающая соприкосновения. При построении в шеренгу интервалы между объектами могут быть минимальными, соприкосновение может быть допустимо («Танец маленьких лебедей»).

¹⁸ При этом расширяется содержание самого понятия ступени, которой становится «... не только отдельный звук гаммы, но также и построенный на нем, как на основном тоне аккорд...» [12, 341].

терцкварт +3 +8 гармонический» или «седьмой гармонический терцкварт с квартой» рука, не получив мышечно-моторного импульса, бесильно зависает, а в мышлении музыканта опять начинаются описанные выше действия по нахождению искомого предмета. Причем, как показывает опыт, это происходит, несмотря на имеющийся в сознании сенсорный эталон (слуховой образ) звучания обозначенного таким образом аккорда.

В современной гармонии нормой является возникновение любого созвучия на любой ступени. По поводу названий и обозначений таких аккордов в теории музыки единого мнения нет, но можно отметить две господствующие тенденции. *Первая* основывается на попытках во что бы то не стало «вписать» аккорд в ступеневый ряд данной тональности, либо жертвуя константностью структуры звуко-ряда расширением ступеневого состава («низкие», «одноименные», «однотерцовые» ступени), либо жертвуя константностью структуры целостных *вертикальных единиц* («псевдоаккорды» или известный «VII_{4/3} с квартой»).

Вторая тенденция, — считать аккорд «пришельцем» из других тональностей, «привязывая» его к ступени чужого звукоряда, но, *сохраняя* при этом целостность его структуры (так называемая система мажоро-минора, венцом которой является «IV гармоническая из параллельного мажора»). Даже само произнесение названий таких аккордов (начиная со «второго терцкварт плюс восемь плюс три гармонического»), абсолютно верных с формальной теоретической стороны, полностью исключает возможность их применения в условиях практических действий, детерминированных временем¹⁸.

Иначе говоря, во взаимоотношениях ладового звукоряда («шеренги») и аккорда («колонны») композиторская практика дает многочисленные примеры того, что *тоны аккорда*, функционирующего в данной тональности, не являются *ступенями лада* потому и не могут быть обнаружены на ее звукоряде

в ситуации, детерминированной временем. Все усилия направлены на выучивания их теоретических названий, опознавательные же признаки, по которым эти аккорды могли бы быть оперативно извлечены из памяти, в сознании не закрепляются. В условиях временного дефицита, когда в единицу времени должен возникнуть не отдельный звук, но аккорд, состоящий из нескольких звуков, мышление должно оперировать не россыпью мелких элементов («второй терцкварт +8 +3 гармонический»), но более крупными единицами, блоками или фигурами имеющими известную руке музыканта пространственную форму. Без временного дефицита («в спокойной обстановке») в этих крупных единицах могут быть обнаружены и теоретически осмыслены составляющие их элементы. Поэтому не будем игнорировать возможность применять в названиях и обозначениях аккордов более эффективные критерии.

То, что пока еще не решено в «официальной» теории музыки, давно действует в терминологии «неакадемического» направления, обслуживающей в первую очередь джаз и популярную музыку. Если мы обратим внимание на смысл этой терминологии, то откроем в ней много поучительного. В практике неакадемического направления большое внимание уделяется освоению *фонической* стороны аккордов (мажорный, минорный, малый с уменьшенной квинтой и т.д.). В частности, фигура «по умолчанию» трактуется всегда как мажорное трезвучие, изменить которое можно только с помощью специальных «добавок». В графическом варианте фоническая характеристика добавляется к точке прикрепления аккорда по абсолютной высоте (Am₇) или по высоте относительной (Im₇) и обозначается соответствующей буквой или другим знаком. В частности, знак «x» превратит аккорд любой ступени или буквы в малый мажорный септаккорд, независимо ни от номера ступени, ни от ключевых знаков тональности. Исползуемых структур

не так много, поэтому их названия быстро запоминаются, а звуковые носители так же быстро выучиваются по гитарной табулатуре.

Рассмотрим с этих позиций три аккорда: «Тристан-аккорд», «Рахманиновский» аккорд, а также аккорд, который использует П. Чайковский (вступительный такт перед эпизодом «Рост елки» в балете «Щелкунчик») и движение мелодии по тому же аккорду у М. Мусоргского (в начале «Серенады» из цикла «Песни и пляски смерти» на словах «... трепетный сумрак...»).

Структура возникающих созвучий, их слуховой и мышечный образ дают все основания трактовать аккорд в каждом из приведенных примеров как имеющий **основной** вид привычного для нас терцового септаккорда¹⁹. Этот аккорд зарекомендовал себя в классической гармонии в качестве распространенного представителя субдоминантовой функции в миноре (полууменьшенного). В этой же роли он выступает в контексте гармонического оборота в приведенных примерах. Но если традиционная субдоминанта в миноре обычно представлена II₇ в обращениях, то рассматриваемые аккорды имеют разную ступеневую принадлежность. Их пространственную форму с привязкой к ступени баса = основному тону легко охарактеризовать с помощью обозначений *вида* септаккордов, используемых в практике «неакадемического направления».

Рахманиновский аккорд в таком варианте будет обозначен как IV₇ полууменьшенный (IVm_{7п/у}), аккорд Чайковского и Мусоргского оказывается I_{7п/у}, «Тристанаккорд» Вагнера легко может быть найден как VI_{7 п/у}. Прецедент для такого рассмотрения — известная «Шубертова VI», которая мыслится как целостное конструктивное единство (стандартный стереотип) минорного трезвучия на VI ступени в миноре, несмотря на тождественность по высоте альтерированного звука с VII ступенью лада. То есть, ради сохранения целостности созвучия, обладающего специфическим колоритом, композитор идет на нарушение

¹⁸ Даже при слуховом анализе на занятиях сольфеджио название аккорда (второй терцкварт +8 +3 гармонический) забирает столько внимания, что на запоминание и обозначение аккордов в последующих построениях энергетические ресурсы студента оказываются полностью исчерпанными. Музыканты в «студенческом периоде» используют данные термины не потому, что они выводят на соответствующие явления, но исключительно потому, что они могут вывести на получение зачета. Из последующей профессиональной деятельности вместе с зачетами и экзаменами исчезают и сами термины, а характеризуемые ими когда-то явления остаются безымянными.

¹⁹ В частности, во вступлении к увертюре «Ромео и Джульетта» Чайковского, мелодия движется по этому аккорду от IV ступени именно как по терцовому.

ступеневых нормативов звукоординации. Нотация аккорда именно как «внедряющегося» далекого трезвучия создает исполнителю дополнительных стимулов прочувствовать необычность ситуации²⁰. Мы можем отметить, что Рахманиновский аккорд представляет собой не что иное, как «Шубертову VI» целостное минорное трезвучие на басу IV ступени. Аналогично в виде «аккорда-на-басу» могут быть легко представлены и запоминаемы и остальные аккорды приведенных примеров. Система названий и обозначений аккордов через *основной вид на басу* уже доказала свою жизнеспособность в практической деятельности музыкантов неакадемического направления, позволяя мышлению оперировать единицами более крупными, чем отдельный тон. При необходимости можно указать мелодическое положение с учетом того, что сенсорным эталоном обла-

дает не столько тон аккорда, сколько ступень лада.

Практика показывает, что обозначенные в таком виде именные аккорды позволяют музыканту не только оперативно находить их в любой тональности, но и сохранять их в памяти в последующей профессиональной деятельности, создавая возможность мгновенной реконструкции звучания («определения») по вербальному эквиваленту или графическому обозначению. Представление об аккорде в виде легко запоминаемой рукой пространственной конструкции, которым оперирует музыкант в практике, никоим образом не может помешать научно-теоретическому осмыслению его *внутренней* структуры, не ограниченному рамками детерминированного времени.

Что касается собственно терцовых аккордов, систематизи-

рованных С. Слонимским, то одним из путей формирования необходимых представлений в мышлении музыканта является пересмотр содержания *технических зачетов* в области игры гамм для всех специальностей. Такая практика уже ведется на уроках гармонии со студентами Санкт-Петербургской консерватории, и она полностью себя оправдывает. Включение новых звукоординационных нормативов, обеспеченных вербальными эквивалентами, в *технический зачет* по гаммам выведет уровень теоретической подготовки музыканта-практика, соответствующий требованиям современности. Ведь «...жизнеспособность той или иной терминологической системы определяется в первую очередь ее упорядоченностью и последовательностью соотношения содержания и выражения» [7, 7].

Список литературы

1. **Даль В.** Толковый словарь живого русского языка. — Т. 2 — М.-СПб, 1881.
2. **Катунян М.** Нотация бассо-континуо: текст и контекст (к истории барочной композиции) // Нотация в меняющемся мире. — М., 1997.
3. Краткий психологический словарь. — М., 1985.
4. **Лосев Ф.** Музыка как предмет логики // Форма, стиль, выражение. — М., 1995.
5. **Перельман Н.** В классе рояля. — СПб, 1994.
6. **Сапонов М.** Менестрели. — М., 2004.
7. **Сахманова О.** Словарь лингвистических терминов // Советская энциклопедия. — Издание второе. — М., 1969.
8. **Слонимский С.** Симфонии Прокофьева. — М.-Л., 1964.
9. **Сраджев В.** Закономерности управления моторикой пианиста. — М, 2004.
10. **Тюлин Ю.** Учение о гармонии. — М.-Л., 1939.
11. **Холопов Ю.** Гармония. Теоретический курс. — М., 1988.
12. **Холопов Ю.** Ступень // Музыкальная энциклопедия. — Т. 5. — М., 1981.
13. **Широкова В.** О прототипах метроритмической организации тематизма concerto-grosso в музыке Барокко // Ритм и форма. — СПб, 2002.
14. **Шульпяков О.** Скрипичное исполнительство и педагогика. — СПб, 2006.
15. **Эйсмонт Н.** Заметки об аппликатуре. — СПб, 2002.
16. **Юшманов В.** Вокальная техника и ее парадоксы. — СПб, 2001.

²⁰ Н. Римский-Корсаков в арии Любаши из оперы «Царская невеста» аналогично нотировал аккорд как стереотипную трезвучную структуру. С. Слонимский в «Песне Виринеи с хором» нотировал это созвучие как псевдоаккорд с вводным тоном вместо «первой пониженной».