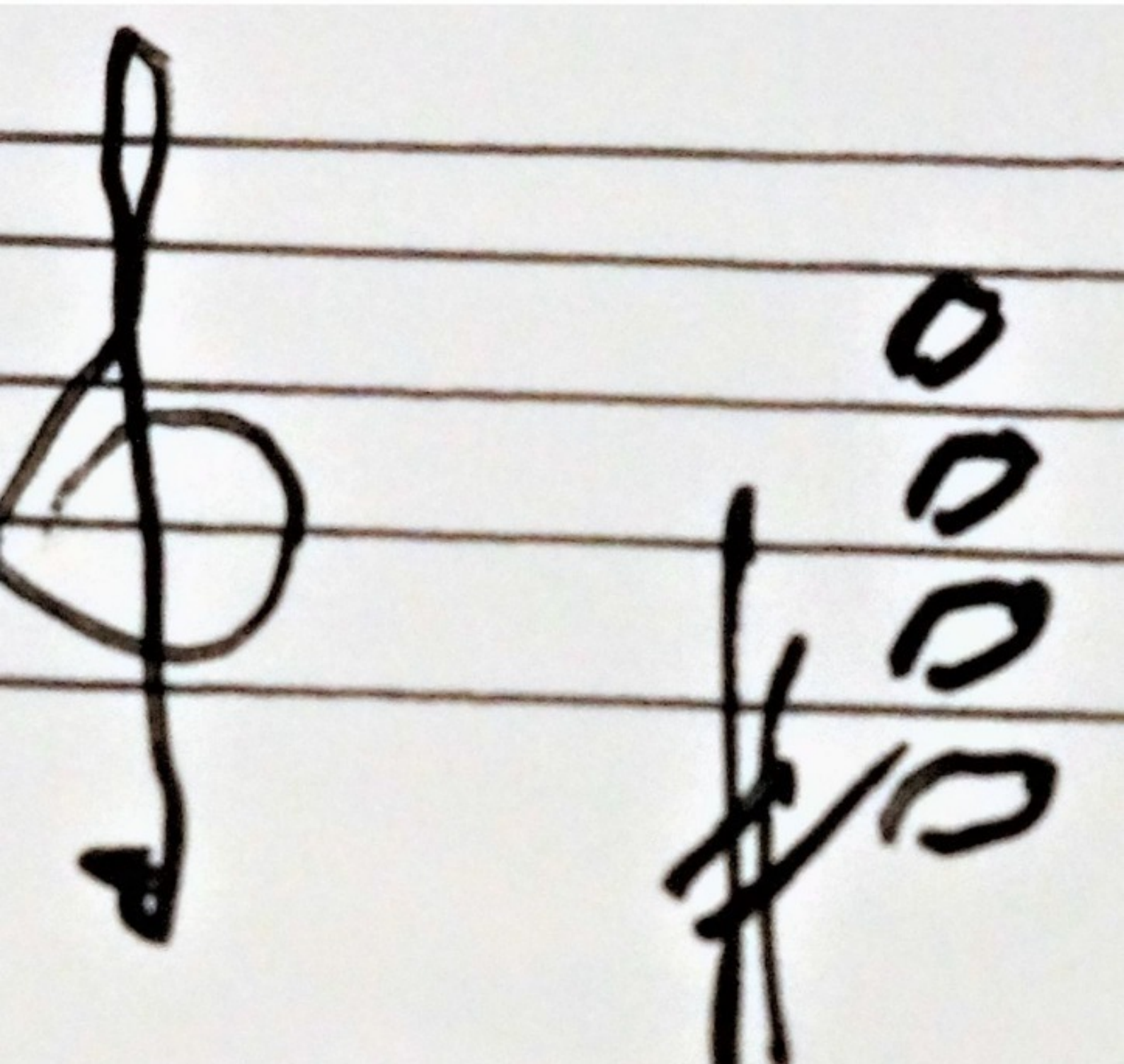
ГРИГОРИЙ ГАНЗБУРГ

Фатум-аккорд Чайковского



Григорий Ганзбург

Фатум-аккорд Чайковского

«Издательские решения»

Ганзбург Г.

Фатум-аккорд Чайковского / Г. Ганзбург — «Издательские решения»,

ISBN 978-5-00-552837-7

Книга о созвучии, ставшем характерным индивидуальным признаком стиля П. И. Чайковского. Анализируется применение этого созвучия также в музыке А. Даргомыжского и Ф. Шопена. Предназначается для музыковедов, музыкантов-исполнителей и студентов, изучающих музыкальную гармонию.

ISBN 978-5-00-552837-7

© Ганзбург Г.
© Издательские решения

Содержание

К истории Фатум-аккорда Чайковского 6
Конец ознакомительного фрагмента. 10

Фатум-аккорд Чайковского

Григорий Ганзбург

© Григорий Ганзбург, 2021

ISBN 978-5-0055-2837-7
Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

К истории Фатум-аккорда Чайковского

Созвучие, о котором пойдет речь, считается характерным индивидуальным признаком стиля П. И. Чайковского. Исследователи гармонии давали этому созвучию разные имена, поразному трактовали его смысл и функциональную принадлежность. Наиболее выразительна формулировка Н. Туманиной, называвшей его «гармония смерти» или «аккорд смерти».[1] Речь идет об альтерированном септаккорде на повышенной IV ступени минора (и всех его обращениях) при разрешении в тонику.

По утверждению Н. Туманиной, в произведениях Чайковского этот аккорд является лейтмотивом несчастья. В. Цуккерман называет соответствующие аккорды «лейтгармонией Чайковского»[2] и «интроспективной гармонией»[3], Ю. Холопов – «секстой Чайковского»[4] (имея в виду увеличенную сексту, которая лежит в основе альтерированного квинтсекстаккорда). Учитывая специфический идейно-философский смысл соответствующих эпизодов музыки Чайковского, для наименования этого гармонического элемента мною в публикации 2000 года был введен термин **«фатум-аккорд»**[5].

Что касается функциональности, то Н. Туманина относила «аккорд смерти» к группе аккордов двойной доминанты, В. Цуккерман считал его альтерированной (обостренной) субдоминантой, а Ю. Холопов – субмедиантой. В этом вопросе я придерживаюсь позиции Цуккермана, поскольку в типичных случаях указанный аккорд предшествует тонике и образует с нею плагальный оборот, то есть выступает именно в роли субдоминанты[6].

Специальные исследования, по-видимому, первым начал проводить А. Оголевец, который усматривал в этой теме особую важность, полагая, что группа аккордов с уменьшенной терцией (или увеличенной секстой) является «выразительным средством высшего порядка»[7]. Он давал подробные пояснения, касающиеся генезиса таких аккордов (его гипотезы выглядят довольно фантастично и не всегда представляются бесспорными, однако, критика теории Оголевца относительно происхождения и сущности «гармоний высшего порядка» не является задачей данной статьи).

Плодотворным было то, что Оголевец уделил внимание тем многочисленным случаям, когда гармонии подобного типа появлялись в произведениях Глинки[8], Шуберта[9] и других композиторов, предшествовавших Чайковскому. Этот аспект затронул и Цуккерман, ссылаясь на образцы из произведений Листа и Балакирева. Он отметил, что применение плагальных оборотов указанного типа в произведениях других композиторов «вызывают ассоциации с музыкой Чайковского»[10].

---

[1] *Туманина Н.* П. И. Чайковский. Т. 2: Великий мастер. – М.: Наука, 1968. – С. 236.

[2] *Цуккерман В.* Выразительные средства лирики Чайковского. – М.: Музыка, 1971. – С. 39.

[3] Там же. – С. 47.

[4] *Холопов Ю.* Гармония: Теоретический курс. – М.: Музыка, 1988. – С. 349.

[5] *Ганзбург Г.* «Акорд смерті» у Шопена // Фредерик Шопен: Збірка статей. – Львів: Сполом, 2000. – С. 241.

[6] Соответствующая трактовка этого спорного вопроса была высказана ранее. См.: *Ганзбург Г.* «Бог помочь вам!..»: Стихотворение А. С. Пушкина «19 октября 1827» и трактовка его смысла в музыке А. С. Даргомыжского // Музыка и время. – 2002. – №12. – С. 38—44.

[7] *Оголевец А.* О выразительных средствах гармонии в их связи с драматизмом вокальной музыки // Вопросы музыкознания: Сб. статей. Т. III. – М., 1960. – С. 133.

[8] Там же. – С. 144—165.

[9] *Оголевец А.* Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. – М.: 1960. – С. 393—395. Об «аккорде смерти» в песне Шуберта «Двойник» см.: *Ганзбург Г.* Статьи о Шуберте. – Харьков, 1997. – С. 12; *Ганзбург Г.* Шубертоведение и либреттология // Франц Шуберт: К 200-летию со дня рождения: Материалы Международной научной конференции. – М.: Прест, 1997. – С. 114.

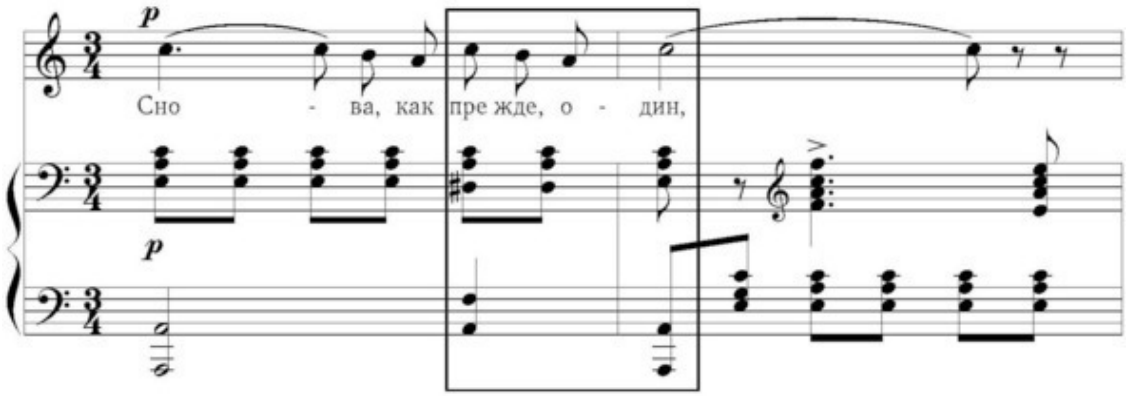
[10] *Цуккерман В.* Выразительные средства лирики Чайковского. – М.: Музыка, 1971. – С. 40.

Фатум-аккорд имеет у Чайковского особый статус: он вездесущ, всепроникающ, слышен почти в каждом произведении. Этот гармонический элемент стал неотъемлемым атрибутом авторского стиля, будучи сопряжен с основным, доминирующим семантическим комплексом в произведениях композитора: предчувствие надвигающейся катастрофы, трепет в ожидании фатально неизбежного, предсмертное смятение, тщетные попытки противостоять неотвратимому, чувство обреченности, отчаяние от осознания безнадежности сопротивления роковым силам, ужас смерти… Названный семантический ряд – мистическая составляющая содержания музыки Чайковского. Но если есть мистический элемент в содержании, то должен существовать и отвечающий ему элемент музыкального языка («носитель»), – таковым и является фатум-аккорд.

Примером применения фатум-аккорда могло бы служить почти каждое зрелое сочинение Чайковского, но наиболее впечатляющие образцы находим в самых поздних опусах.

В последнем романсе Чайковского «Снова, как прежде, один» на стихи Д. Ратгауза (1893 год, ор. 73 №6), по существу, прощальном произведении композитора, роль фатум-аккорда особенно ощутима. Произведение это мрачное, но в стилевом отношении абсолютно просветленное; здесь достигнуто предельное совершенство звуковой ткани: нет ничего лишнего, композиционных элементов мало и каждый элемент ясно виден при анализе.

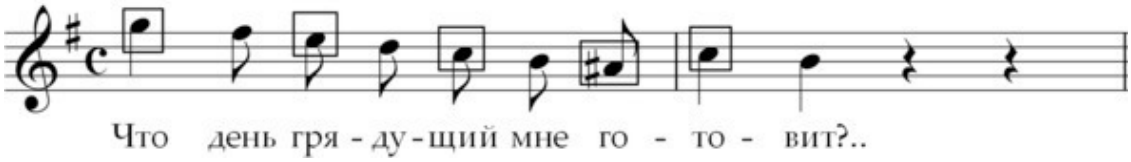
Основных элементов три. Первый из них – остинатное повторение *трихорда в терции* – является приемом древней техники заклинаний. На протяжении первых 12-ти тактов романса в вокальной партии чередуются всего три звука в диапазоне малой терции: $c^2 – h^1 – a^1$. (Общий диапазон мелодии охватывает большую септиму, раздвигаясь в средней части путем секвентного смещения трихордового мотива). Второй элемент – гармонизация трихорда (см. Пример 1).



Пример 1.

Какими аккордами гармонизовать трихорд в терции? Обычным был бы выбор одного из следующих пяти вариантов гармонизации: повторение тонического трезвучия (I—I—I), подключение субдоминанты (I—IV_7—I), доминанты с секстой (I—V^6—I), верхней медианты (I—III—I), нижней медианты (I—VI—I). Всем этим общеупотребимым вариантам Чайковский предпочел свой: с подключением альтерированной субдоминанты (I—$IV\,^{3}_{4}{}^{+1}$—I). То есть вторым элементом музыкального языка этого романса стало сопровождение трихорда гармоническим оборотом с участием фатум-аккорда. Третий элемент – нисходящая полутоновая интонация от шестой к пятой ступени минора в фортепианной партии («интонация lamento»).

Кроме вертикального изложения Чайковский пользовался и горизонтальным вариантом изложения фатум-аккорда[11]. Например, по звукам этого аккорда троекратно строится мелодия в Арии Ленского на словах: «Что день грядущий мне готовит?», «Паду ли я, стрелой пронзенный», «Придешь ли, дева красоты» (см. Пример 2).



Пример 2.

В оркестровом вступлении к опере «Евгений Онегин» также находим мелодию, движущуюся по звукам фатум-аккорда (такты 29—30). Соотношение этой Интродукции с идеей Фатума проницательно выявлено в аналитическом этюде В. Цуккермана[12].

Чтобы обнаружить механизм действия «аккорда смерти», требуется осознать, какой именно элемент аккордового комплекса ответственен за его специфическую семантику. Характерной особенностью указанного аккорда выступает интервал уменьшенной терции (или увеличенной сексты). По словам А. Оголевца, движение мелодии по звукам уменьшенной терции порождает интонацию «смертельных предчувствий, смерти вообще»[13].

Один из двух звуков, образующих уменьшенную терцию, – VI ступень минора, назовем этот звук *«tonus lamentus»* (так как его разрешение в V ступень создает так называемую «интонацию lamento»). Ламентация – это не смерть, а всего только плач. Остается второй звук (повышенная IV ступень минора), именно он и предопределяет «смертельный», «фатальный» смысл аккорда. Назовем этот звук *«tonus mortalis»*.

Итак, при определенных обстоятельствах, одна лишь IV повышенная ступень минора может коренным образом изменить эмоциональное настроение и колорит музыки, придать печальную, трагедийную окраску. Каков механизм действия этого ладового элемента? По теории Г. Катуара, тон, который образует «интервал высшего порядка» – уменьшенную терцию, вошел в ладотональность значительно позднее других ступеней звукоряда, так как возник благодаря добавлению нового звена к квинтовой цепочке[14]. (Катуар полагал, будто квинтовая цепочка наращивалась и удлинялась постепенно на протяжении многих столетий, что и стало фактором расширения возможностей музыкального воздействия на слушателя.) Если воспользоваться в аллегорическом плане этой идеей «раздвигания» звукоряда каждой последующей квинтой, то возникает следующее образное представление о действии изучаемого элемента: звуком IV повышенной ступени минора музыкант, будто наконечником раздвижного удлиненного орудия, может достать и притронуться к чувствительной болевой точке, которая скрыта далеко в душевной глубине слушателя…

Разумеется, Чайковский не первым стал использовать то созвучие, которое в его стиле ассоциируется с идеей Фатума (аккордов терцовой структуры вообще не настолько много, чтоб во второй половине XIX века какой-либо из них можно было бы применить впервые). До Чайковского этот аккорд уже фигурировал в некоторых стилях и накопил разные семантические оттенки. Путь его прослеживается со времен И. С. Баха. Полезным было бы иссле-

---

[11] По терминологии Д. И. Шульгина, такой вариант изложения именуется «монофоническим аккордом» (см.: *Шульгин Д. И.* Теоретические основы современной гармонии. – М., 1994. – С. 247).

[12] См.: *Цуккерман В.* Анализ музыкальных произведений: Общие принципы развития. Простые формы. – М.: Музыка, 1980. – С. 272—285.

[13] *Оголевец А.* Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. – М.: 1960. – С. 148.

[14] *Катуар Г.* Теоретический курс гармонии. Ч. 1. – М., 1924. – С. 89.

довать образцы использования фатум-аккорда во всех индивидуальных композиторских стилях, не зависимых от влияния Чайковского (то есть в музыке авторов предыдущих поколений) и испытавших влияние Чайковского (то есть последующих поколений), но в этом вопросе еще остается немало таких фактов, которые пока недоосмыслены наукой.

Филолог М. Ф. Мурьянов сформулировал свою задачу пушкиноведа так: «…проверить пушкинское словоупотребление на всю глубину славянской традиции, включая греческие первоисточники»[15]. Я не готов (и музыковедение в целом не готово) сделать то же самое по отношению к аккордоупотреблению у Чайковского *на всю глубину*. Но на *некоторую глубину*

[15] Цит. по: *Гришунин А.* Несколько слов о М. Ф. Мурьянове и его статье // Philologica, 1996. – Т. 3. – №5/7. – С. 47.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.