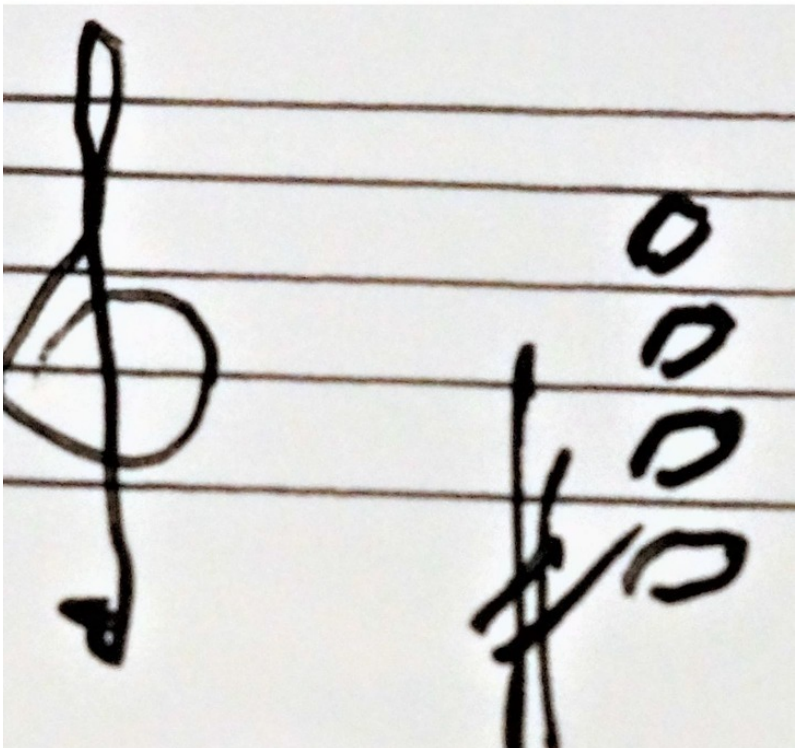
ГРИГОРИЙ ГАНЗБУРГ

Фатум-аккорд Чайковского



Григорий Ганзбург
Фатум-аккорд Чайковского

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=66276660
ISBN 9785005528377

Аннотация

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.

Содержание

К истории Фатум-аккорда Чайковского 5
Конец ознакомительного фрагмента. 14

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, по-разному 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-философ-

---

[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.

ский 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

---

[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.

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].

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 катастро-

---

[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.

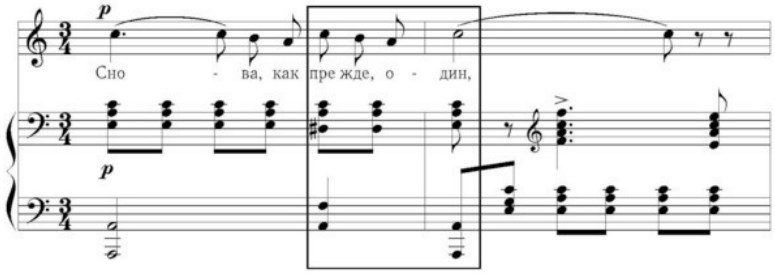
фы, трепет в ожидании фатально неизбежного, предсмертное смятение, тщетные попытки противостоять неотвратимому, чувство обреченности, отчаяние от осознания безнадежности сопротивления роковым силам, ужас смерти… Названный семантический ряд – мистическая составляющая содержания музыки Чайковского. Но 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

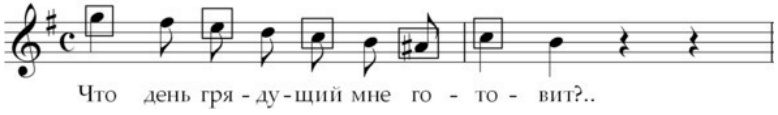
части путем секвентного смещения трихордового мотива). Второй элемент – гармонизация трихорда (см. Пример 1).



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 выступа-

---

[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.

ет 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

---

[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.

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 исследовать 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 грече-

ские 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.