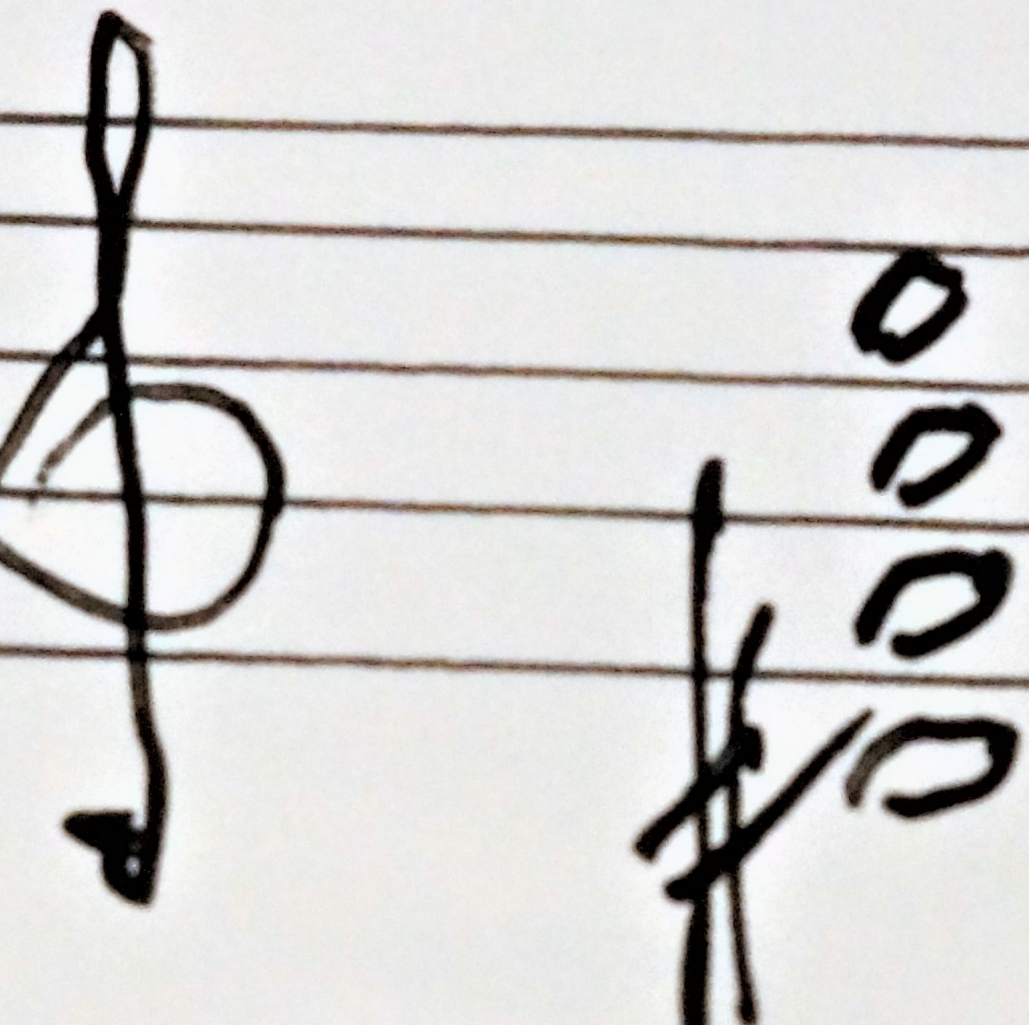


ГРИГОРИЙ ГАНЗБУРГ

Фатум-аккорд Чайковского



Григорий Ганзбург

Фатум-аккорд Чайковского

Издательские решения
По лицензии Ridero
2021

УДК 781.4
ББК 85.310,54
Г19

Шрифты предоставлены компанией «ПараТайп»

Ганзбург Григорий

Г19 Фатум-аккорд Чайковского / Григорий Ганзбург. — [б. м.] :
Издательские решения, 2021. — 28 с.
ISBN 978-5-0055-2837-7

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.

УДК 781.4
ББК 85.310,54

12+ В соответствии с ФЗ от 29.12.2010 №436-ФЗ

ISBN 978-5-0055-2837-7

© Григорий Ганзбург, 2021

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-философский смысл соответствующих эпизодов музыки Чайковского, для наименования этого гармонического элемента мною в публикации 2000 года был введен термин «**фатум-аккорд**»⁵.

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.

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 субдоминанты⁶.

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 Глинки⁸, Шуберта⁹ и других композиторов, предшествовавших Чайковскому. Этот аспект затронул и Цуккерман, ссылаясь на образцы из произведений Листа и Ба-

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 помощь 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.

лакирева. 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 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 совер-

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.* Шубертведение 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.

ГРИГОРИЙ ГАНЗБУРГ

The image shows a musical score for a piece by Grigoriy Ganzburg. It consists of three staves: a vocal line at the top, and a piano accompaniment with a right-hand treble staff and a left-hand bass staff. The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The score is marked with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are "Сно ва, как пре жде, о - дин,". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and chords in the right hand. A box highlights a specific section of the score, likely the triad mentioned in the text.

Пример 1.

шенство звуковой ткани: нет ничего лишнего, композиционных элементов мало и каждый элемент ясно виден при анализе.

Основных элементов три. Первый из них – остигатное 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).

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–IV₇–I), доминанты с секстой (I–V⁶–I), верхней медианты (I–III–I), нижней медианты (I–VI–I). Всем этим общепутребимым вариантам Чайковский предпочел свой: с подключением альтерированной субдоминанты (I–IV³₄⁺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-аккорда¹. На-

ФАТУМ-АККОРД ЧАЙКОВСКОГО



Что день грядущий мне готовит?..

Пример 2.

пример, 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).

В оркестровом вступлении к опере «Евгений Онегин» также находим мелодию, движущуюся по звукам фатум-аккорда (такты 29–30). Соотношение этой Интродукции с идеей Фатума пронизательно выявлено в аналитическом этюде В. Цуккермана².

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»³.

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 «интона-

¹ По терминологии Д. И. Шульгина, такой вариант изложения именуется «монофоническим аккордом» (см.: Шульгин Д. И. Теоретические основы современной гармонии. – М., 1994. – С. 247).

² См.: Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: Общие принципы развития. Простые формы. – М.: Музыка, 1980. – С. 272–285.

³ Оголевец А. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. – М.: 1960. – С. 148.

цию *lamento*»). Лamentация — 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 цепочке¹. (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 наконецником 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 звучие, 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

¹ Катуар Г. Теоретический курс гармонии. Ч. 1. — М., 1924. — С. 89.

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»¹. 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* этот вопрос освещен ниже — в настоящей брошюре. Здесь отмечены два гармонических стиля, которые, несомненно, были хорошо известны Чайковскому и могли на него влиять.

СЛУЧАЙ ДАРГОМЫЖСКОГО

Смысл, который вкладывал А. С. Даргомыжский, применяя аккорд, ставший впоследствии фатум-аккордом Чайковского, хорошо понятен благодаря тому, что в вокальных и театральных произведениях гармония и поэтическое слово как бы комментируют друг друга.

Широко известен и без объяснений понятен пример использования «аккорда смерти» в опере «Русалка»: II акт, песня «По камушкам, по желту песочку», цифра 109, на словах: «Красна девица утопилась, утопая, милого друга проклинала» (см. Пример 3).

Менее известен и более сложен для понимания случай виртуозного использования данной гармонии в романсе «Бог помочь вам!..» на текст пушкинского стихотворения «19 октября 1827» (сочиненном в Париже в 1845 году). Этот романс требует специального комментария, так как смысл пушкинского стихо-

¹ Цит. по: *Гришунин А.* Несколько слов о М. Ф. Мурьянове и его статье // *Philologica*, 1996. — Т. 3. — №5/7. — С. 47.

ГРИГОРИЙ ГАНЗБУРГ

Г.п. *accelerando*
нас ве-чор кра-сна де-ви-ца у-то-пи-лась, у-то-па-я, ми-ло-го дру-
cresc. molto

Пример 3.

творения не очевиден и в литературе зачастую трактовался ошибочно.

Известно, что стихотворение сочинено к годовщине основания Царскосельского Лицея и в авторском чтении на собрании лицеистов оно было воспринято как спонтанная импровизация. Е. А. Энгельгардт: «Пушкин <...> на лицейской сходке <...> сделал экспромт, который так мил, что я в прозаической своей памяти сохранил его <...>»¹. Однако, глубокая продуманность композиции, отточенность формы и наличие разночтений между ранними списками и окончательной редакцией говорят о тщательной подготовленности этого «экспромта» и о длительном целенаправленном его совершенствовании. Окончательная редакция:

Бог помочь вам, друзья мои,
В заботах жизни, царской службы
И на пирах разгульной дружбы,
И в сладких таинствах любви!

Бог помочь вам, друзья мои,

¹ Найдич Э. Стихотворение «19 октября 1827» // Литературный архив: Материалы по истории литературного и общественного движения. Т. 3. / Под ред. М. Алексеева. — М.-Л., 1951. — С. 17.

И в бурях, и в житейском горе,
В краю чужом, в пустынном море,
И в мрачных пропастях земли!

Как видим, текст содержит благословение и перечень ситуаций, в которых человеку нужна Божья помощь. Перечень этот дан в строго систематизированном виде.

В первой строфе названы благоприятные ситуации в порядке нарастания их субъективной значимости. Продвижение в карьере («царская служба») лучше и важнее, чем просто повседневная рутина («заботы жизни»), дружеские пиры на ценностной шкале выше карьеры, а любовь занимает максимально высокое положение.

Во второй строфе ситуации выстроены в порядке возрастания их неблагоприятного отрицательного значения: после абстрактно-неопределенного («бури») следует «житейское горе», потом хуже — изгнание, еще хуже — одиночество среди враждебных стихий и, наконец, наихудшее: «мрачны пропасти земли», что надо понимать как *могилы*, где, собственно, и не остается ничего другого, как уповать на помощь Бога.

В конце возникает то сложное психологическое состояние, или даже своего рода ощущение, культивируемое в искусстве романтиков, которое можно определить как «трепет в предчувствии потустороннего»¹.

В семантическом плане первые семь строк (из которых две — 1-я и 4-я — содержат формулу благословения, а остальные пять — перечень жизненных коллизий) — уравниваются всего одной последней строкой, где высказана надежда на помощь Бога после смерти. Наоборот, в композиционном плане (два четверостишия) и в фонетическом плане (созвучие 4-й и 8-й

¹ Подобное выражение употребил Р. Шуман, говоря о впечатлениях от музыки Бетховена. См.: *Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей.* Т. II-A. — М., 1978. — С. 54.

строк) существует строгое равновесие, структурное соответствие между двумя строфами, двумя половинами стихотворения, как это бывает в пространственных искусствах при соблюдении принципа центральной симметрии (идеальная правильность конструкции воспринимается как «алмазная прочность» формы). Балansирование между симметрией и асимметрией, игра звуковыми и смысловыми оттенками словесной ткани — порождают здесь то свойство стихов, которому нет названия, и чтобы его передать, нам остается только воспользоваться выражением А. Ф. Лосева, сказавшего о переживании поэзии Платоном: поэзия — «легкий ветерок красоты»¹.

Максимально широкая, всечеловеческая адресованность этого пушкинского обращения к друзьям подкреплена силой трех содержательных компонентов, по которым всегда узнается поэзия. Три свойства, три неподдельные и неотъемлемые особенности, которые могут служить признаками настоящей поэзии, суть: суггестивность (энергия волевого внушения), пророчество (приоткрытие тайн грядущего) и благословение (излучение доброты сквозь слово).

Относительно смысла заключительной строки стихотворения в литературе утвердилась трактовка, приписывающая фразе «в мрачных пропастях земли» конкретный злободневно-политический подтекст (как и всему восьмистишию в целом). Под «мрачными пропастями земли» принято понимать сибирские рудники, в которых работали осужденные на каторгу декабристы из числа лицейских соучеников Пушкина (такowymi называют И. И. Пуцина и В. К. Кюхельбекера). В этой ошибочной трактовке пушкиноведа проявили удручающее единомыслие².

Смысл пушкинского благословения универсален, именно это во все времена дает возможность (и провоцирует) толковать его

¹ Лосев А. История античной эстетики. [Т. 3]: Высокая классика. — М., 1974. — С. 31.

злободневно. Так, будучи произнесены в XX веке, слова второй строфы пушкинского стихотворения «19 октября 1827», звучали как ответ на блоковские предсмертные строки (которыми обреченный поэт, «уходя в ночную мглу», мысленно обратился к Пушкину за благословением – в стихах 1921 года «Пушкинскому Дому»).

Блок:

Пушкин! Тайную свободу
Пели мы вослед тебе!
Дай нам руку в непогоду,
Помоги в немой борьбе!

Пушкин:

Бог помочь вам, друзья мои,
И в бурях, и в житейском горе,
В краю чужом, в пустынном море,
И в мрачных пропастях земли!

Чем специфично музыкальное решение А. С. Даргомыжского в его романсе на текст пушкинского «19 октября 1827»? В стихотворении названы девять различных ситуаций, последовательно сменяющихся в жизни человека, однако вокальная *миниатюра* за короткое время своего звучания не может последовательно передать девять контрастирующих состояний (настроений): для этого пришлось бы коренным образом обновлять характер изложения чуть ли не в каждом такте, что совершенно невымыслимо для музыкальных стилей и техник композиции, известных к середине XIX века. Чтобы в музыке обозначить и четко разграничить все девять элементов смысловой конструкции пушкинского

² Сводку и критику их высказываний на эту тему 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.

стихотворения, композитору потребовалось бы сочинить много-частную *кантату*.

Даргомыжский принял иное решение: вместить все сентенции пушкинского стихотворения в *одночастную* вокальную миниатюру. При этом, имея в качестве либретто симметричные строфы (два катрена), он переменял характер музыкального изложения не в середине периода, когда наступает переход ко второй строфе, а в коде (последние 4 такта из 23-х), перенеся тем самым на *фактурный* уровень ту асимметрию, что свойственна стихотворному тексту на *семантическом* уровне. В фортепианном аккомпанементе на протяжении 19-ти тактов звучит пульсирующее биение (гипнотично повторяемые сухие отрывистые аккорды *staccato*, равными длительностями, как отсчет равномерно текущего времени, будто «каждый час уносит частичку бытия»; в этом — музыкальный эквивалент суггестивности пушкинского стиха), а последующие 4 такта даны в фактуре многоголосной кантилены, наподобие молитвенного хорового пения.

Композиционными приемами (расширив и дополнив вторую половину музыкального периода) Даргомыжский создает асимметрию формы. Для этого перед кодой повторены 7-я и 8-я стихотворные строки, а в коде вновь произносятся начальные слова 1-й и 5-й строк («Бог помочь вам»), ставшие рефреном. Таким образом Даргомыжский, намеренно уклонившись от принципа центральной симметрии, можно даже сказать, преодолев «тиранию симметрии», последовал здесь не форме стихотворения (симметричной), а структуре его содержания (асимметричной). При этом, что поразительно, Даргомыжский, сам того не подозревая, повторил ход мысли Пушкина, который в одном из ранних вариантов стихотворения (копия Хитрово¹) добавил 9-ю строку, идентичную 1-й и 5-й: «Бог помочь вам, друзья мои» (в окончательном варианте, как известно, оставлены только восемь строк). Таким образом, решение, найденное композитором

¹ Найдич Э. Стихотворение «19 октября 1827». — С. 23.

самостоятельно и независимо, совпало с творческим намерением Пушкина, которое осталось нереализованным в каноническом тексте восьмистишия.

Чередование в стихотворении фраз, означающих счастье и несчастье, казалось бы, должно повлечь за собой пеструю переменчивость тона (так подсказывает опыт первоначального, поверхностного восприятия поэтического текста, в ходе которого мрачное настроение возникает только во второй строфе и достигает максимума в конце, а в начальных строках еще нет и намека на беды и смерть). Но можно думать и по-другому, например, предположить, что пушкинский текст в отношении динамики переживания дает две взаимоисключающие возможности: постепенное омрачение настроения от начала к концу, что создало бы игру полярных контрастов счастья и несчастья (патетика в классицистском понимании), либо постоянство романтически приподнятого грустного настроения, что передает абстрагированное от деталей целостное видение человеческой жизни как неотвратимого движения к роковому, пугающе-грозному финалу.

При повторном многократном вслушивании в стихотворение (и одновременно в свою внутреннюю реакцию на него) убеждаешься, что Пушкин с самого начала взял тон, эмоционально соответствующий *последней* строке. То есть на протяжении обеих строф тон высказывания остается постоянным. В стихотворении есть нарастающее контрастирование перечисляемых житейских коллизий, однако нет ощутимых изменений в *тоне* высказывания (во всяком случае, резких перепадов тона).

Несомненно, что именно так услышал стихотворение Даргомыжский, поскольку, уйдя от детализации и заманчивых для композитора контрастов настроения, он с первых тактов уловил и реализовал в интонировании пушкинский тон, который в стихотворении от начала до конца (а не только в конце) — печально-торжественный (или торжественно-печальный). В музыке Даргомыжского с самого начала использованы темные, сумрач-

ГРИГОРИЙ ГАНЗБУРГ

мо - ре, и в мрач - ных про - па - стях зе - мли! В кра - ю - чу

ten.

cresc.

Пример 4.

ные тона и характер интонирования у него изначально таков, каким должен стать в последней строке.

Как в этом случае музыкально претворить пушкинское противопоставление последней строки (толкующей о смерти) всем предыдущим строкам? Даргомыжский выделяет 8-ю строку стихотворения специфическим способом: он гармонизует мелодию (такт 15) «аккордом смерти» – slV_7^{+1} (см. Пример 4).

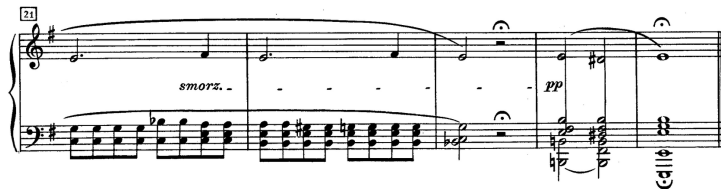
На основании столь красноречивого аккордоупотребления можно уверенно утверждать, что Даргомыжский в 1845 году (то есть до появления в печати политизированных толкований стихотворения) понимал пушкинские слова «в мрачных пропасть земли» именно как относящиеся к посмертной, потусторонней фазе человеческого бытия.

Приведенные примеры убеждают, что в стиле Даргомыжского исследуемое созвучие семантически является «аккордом смерти».

СЛУЧАЙ ШОПЕНА

Велика историческая важность того, что аккорд (который тогда еще не стал лейтгармонией Чайковского) побывал «в руках» Шопена. Такое, разумеется, не прошло бесследно ни для аккорда, ни для шопеновских произведений. С одной стороны, аккорд оставил заметный след во многих пьесах, повлияв на психо-

ФАТУМ-АККОРД ЧАЙКОВСКОГО



Пример 5.

эмоциональную окраску некоторых важных моментов музыки Шопена, а, с другой стороны, — сам аккорд получил новый дополнительный семантический заряд и теперь несет на себе явные следы того, что впрессовалось под мощным эмоциональным напором в непроницаемых глубинах шопеновской души. Приведу лишь несколько примеров.

В Прелюдии Шопена *e-moll* (op. 28 №4) использован sIV_7^{+1} в основном виде и полном четырехзвучном изложении (см. *пример 5*). Появление его совпало с резким изменением характера движения (вернее сказать, стало причиной такого изменения): после 22-х тактов непрерывной пульсации восьмыми — внезапно пульс исчезает, аккорд устанавливается на половину такта и, как это свойственно звукам фортепиано, угасает; после него — полтакта абсолютной тишины (пауза на фермате). А в последних двух тактах нарочито обособленно дается на *pp* заключительная кадансовая формула в хоральной фактуре: скорбное траурное отпевание подобное тем, что интонируются католиками на словах «вечный покой» (= Requiem). (См. *Пример 5*).

Чем же был этот странный 23-й такт, наполненный звучанием лишь одного неподвижно застывшего аккорда и долго длящейся гнетущей тишиной после него? Это было прекращение жизни, оцепенение при взгляде в бездну, явственное ощущение конца... «Аккорд смерти», который энгармонически совпадает здесь с третьим обращением малого мажорного септак-

корда, создает парадоксальный фоно-семантический эффект, который можно назвать «скорбным благозвучием» (выражение Томаса Манна, в романе «Доктор Фаустус», относящееся к Ноктюрну ор. 27 №1 Шопена) или даже «болевым благозвучием». С точки зрения формы, 23-й такт был как-будто лишний, чужой, привнесенный: без него период состоял бы из двух симметричных построений, в каждом из которых по 12 тактов, а с ним симметрия грубо нарушена, пропорции искажены.

Появление септаккорда IV повышенной ступени оказывается в этой Прелюдии главным событием, к которому вело все предшествующее развитие, начиная от настойчивого повторения интонации *lamento* в мелодии. (Тяготение шестой ступени минора к пятой порождает интонацию плача; при появлении альтерированной IV ступени эта смыслообразующая интонация участвует в разрешении уменьшенной терции или увеличенной сексты и становится здесь элементом плагального оборота с участием «аккорда смерти».) Таким образом, «аккорд смерти» в данном произведении действует как ведущий компонент гармонической техники Шопена.

Случай такого использования альтерированной субдоминанты у Шопена не единичен. В полном виде «аккорд смерти» появляется, например, в Мазурках ор. 59 №1, Notre Temps №2, ор. 67 №4, ор. 68 №4.

В Мазурке ор. 67 №4 оборот $sIV_7^{+1}-I$ (такты 4–5, 12–13 и аналогичные) каждый раз приводит к разрыву фактуры: после разрешения «аккорда смерти» в тоническое трезвучие временно исчезает танцевальный аккомпанемент, мелодия будто становится одиноким голосом человека, чье сознание отключилось от звуков внешнего мира и сосредоточилось на глубинных мучительных предчувствиях надвигающейся беды.

Несколько иным приемом композиторской техники Шопена является применение не целостного аккордового комплекса, а лишь отдельных элементов «гармонии смерти», которые могут нести ту же семантическую нагрузку, что и полный аккорд. Ф. Шопен оперирует IV повышенной ступенью минора та-

ким образом, что *mortalis* может быть применен отдельно от других элементов «гармонии смерти». Например, перед окончанием а-moll'ной Мазурки (ор. 59 №1) Шопен раньше берет в басу *tonus mortalis* (такт 114) и лишь через пять тактов добавляет к нему *tonus lamentus* (такт 119). «Аккорд смерти», образовавшийся в этот момент, будет иметь отсроченное и полифонически замаскированное разрешение в тонику еще позднее – в такте 123-м. К такому финалу вели сложные гармонические перипетии. Сначала композитор ведет тему по звукам мелодического минора, где вообще отсутствует «тон плача» (*fis* вместо *f*), а потом осторожно на миг дотрагивается до *lamentus'a* на слабой доле (такт 4). В 24–25 тактах «тон плача» разрешается через «тон смерти», в тактах 58–59 и 66–67 мелодический ход баса по звукам уменьшенной терции создает полный «аккорд смерти» (по отношению к *h-moll*), что сразу зеркально имитируется верхним голосом. И лишь перед концом пьесы *mortalis* начинает действовать самостоятельно, даже доминировать, заняв позицию органного пункта. Особый эффект на завершающей стадии имеет раздельное, неодновременное действие обоих тонов. *Mortalis* несколько раз подряд повторяет свой обычный ход на полутон вверх (такты 124–127). Такое длительное нагнетание подталкивает события к неординарному повороту: *lamentus*, гармонизованный доминантовым нонаккордом, где он является нонной, вместо того, чтобы двинуться вниз (как ему свойственно), то есть жалобно поникнуть, неожиданно, вопреки тяготению уходит вверх. Создается эффект сдерживаемого плача или неизбежного страдания и боли, не находящей успокаивающего разрешения.

В а-moll'ной Мазурке ор. 68 №2 *tonus mortalis* действует как самостоятельный элемент, который придает горечь и оттенок сожаления. Этот звук всякий раз подчеркивается трелью и акцентом, что создает синкопу. Целью всех этих приемов является семантическое акцентирование, ради которого композитор многократно намеренно прикасается к определенному «месту» на ладотональной шкале, а тем самым и к определенной болезненно чувствительной струне в духовном организме

слушателя. *Tonus lamentus* в этом случае вообще не понадобился.

Образцы применения не всего созвучия полностью, а отдельных элементов «аккорда смерти» у Шопена – Мазурки ор. 6 №1, ор. 6 №2, ор. 17 №4, ор. 24 №1, ор. 33 №1, ор. 50 №3, ор. 63 №2, Прелюдия ор. 28 №20.

Как видим, будущая лейтгармония Чайковского – как целостный звуковой комплекс (фатум-аккорд) и как отдельно действующая главная его составная часть (*tonus mortalis*) – почти на столетия раньше была важной лексемой музыкального языка, семантически емким элементом гармонической техники, неотъемлемым атрибутом стиля Шопена.

ВЫВОДЫ И ПРОГНОЗЫ

Возникает вопрос: чем же принципиально отличается фатум-аккорд в музыке Шуберта, Глинки, Шопена, Даргомыжского (и других, более ранних авторов) от того же аккорда у Чайковского? Ответ в том, что для Чайковского применение фатум-аккорда стало так называемым «доминантным приёмом».

Каждый *технический* прием в различных композиторских стилях может становиться *творческим* приемом, а творческий прием, в свою очередь, может при определенных условиях приобретать статус *доминантного* приема (в отдельном произведении, группе произведений, либо в индивидуальном стиле композитора или группы композиторов). Учение о доминантных приемах в художественной литературе (поэзии и прозе) и о взаимосвязях доминантного приема с личностью и судьбой литератора разрабатывается в ряде публикаций филолога Владимира Новикова. В итоговой книге по этой теме он пишет: «Исследование доминантного приема писателя в соотношении с его судьбой – это всякий раз приближение к той вечной тайне, о которой говорил молодой Достоевский¹. И здесь возможно встречное движение: от личности (судьбы) к приему (по-

этике) — и наоборот»². И далее: «В плане аксиологическом органичная связь личности поэта и его доминантного приема — главное условие художественной уникальности»³. Перспективы исследования он видит в «выявлении индивидуальных доминантных приемов („сверхприемов“) разных прозаиков и поэтов и соотнесение их с личностями и судьбами этих мастеров. Затем, по-видимому, потребуется разработка типологии приемов и доминант, а также типологии творческих личностей и типологии литературных судеб»⁴.

В музыковедении задачи аналогичны: установление доминантных приемов композиторов, анализ возможной взаимосвязи приемов и личностных свойств авторов, разработка типологии и классификации композиционных приемов в сопоставлении с типологией творческих личностей.

Применительно к изучению творчества П. И. Чайковского это потребует серии исследований фатум-аккорда как доминантного приема, характерного для зрелого стиля композитора.

Фатум-аккорд, несомненно, выступает как лейтгармония Чайковского, поэтому не следует соглашаться с мнением, например, С. Петуховой, которая пишет: «Как известно, в произведениях Чайковского [...], при всей узнаваемости лексики, статуса „персональной“ лейтгармонии не заслужило никакое отдельное созвучие»⁵.

Предстоит не выборочное, как в моих предыдущих публикациях, а сплошное выявление всех случаев применения фатум-

¹ «Человек есть тайна. Ее надо разгадать [...]» (*Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в пятнадцати томах. Т. 15. Письма 1834–1881. — СПб.: Наука, 1996. — С. 21).*

² *Новиков В. И. Литературные медиаперсоны XX века: Личность писателя в литературном процессе и в медийном пространстве. — М.: Издательство «Аспект Пресс», 2017. — С. 12.*

³ Там же. — С. 94.

⁴ Там же. — С. 11–12.

аккорда в произведениях Чайковского с учетом гармонического, мелодического, фактурного, темброво-колористического контекста, с анализом композиционной роли и семантического подтекста. (Мне известна пока только одна работа, выполненная в этом направлении, посвященная опере «Пиковая дама»⁶).

⁵ Петухова С. А. «Рахманиновский» аккорд: истоки возникновения // Искусство музыки: теория и история. – 2017. – №17. – С. 160–161.

⁶ Надеина Э., Приймак В. Роль Ложной Доминанты в «Пиковой Даме» Чайковского. – Великий Новгород, 2011.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Ганзбург Г. І. «Акорд смерті» у Шопена // Фредерик Шопен: Збірка статей. – Львів: Сполом, 2000. – С. 241–248. ISBN 966-7445-57-7.

2. Ганзбург Г. І. «Фатум-аккорд» в музиці Шопена // Ф. Шопен і Україна: культурні зв'язки, педагогіка, виконавська практика: Матеріали обласної науково-практичної конференції, присвяченої 200-річчю від дня народження Ф. Шопена, 10 березня 2011 року / Упорядн. Л. І. Васильєва, Ж. В. Борисевич. – Харків: Обласний навчально-методичний центр підвищення кваліфікації працівників культосвітніх закладів, 2011. – С. 39–42.

3. Ганзбург Г. І. Фатум-аккорд у Чайковського и его предшественников // «Спадщина П. І. Чайковського на шляху у XXI століття»: Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Збірник наукових праць. – Вип. 14. – Харків, 2004. – С. 196–208. ISBN 966–8779–00–2.

4. Ганзбург Г. І. Фатум-аккорд в музиці Чайковського и его предшественников // Музыка изменяющейся России: материалы Всероссийской научно-практической конференции / гл. ред. М. Л. Космовская; отв. ред. В. А. Лаптева, Л. А. Ходыревская. – Курск: Курск. гос ун-т, 2007. – С. 106–116. ISBN 978-5-88313-577-3

5. Ганзбург Г. І. «Фатум-аккорд» в музиці Шопена // Ф. Шопен і Україна: культурні зв'язки, педагогіка, виконавська практика: Матеріали обласної науково-практичної конференції, присвяченої 200-річчю від дня народження Ф. Шопена, 10 березня 2011 року / Упорядн. Л. І. Васильєва, Ж. В. Борисевич. – Харків: Обласний навчально-методичний центр підвищення кваліфікації працівників культосвітніх закладів, 2011. – С. 39–42.

6. Ганзбург Г. І. К истории фатум-аккорда Чайковського // Музыкальная академия. – 2015. – №4. – С. 72–76.

7. Ганзбург Г. И. Стихотворение А. С. Пушкина «19 октября 1827» и трактовка его смысла в музыке А. С. Даргомыжского. 3-е изд. — [Б. м.]: Издательские решения, 2015. — 30 с. ISBN 978-5-4474-0548-9

8. Ганзбург Г. И. Фатум-аккорд в музыкально-педагогическом процессе // Сучасна музична освіта: проблеми, пошуки, тенденції: збірка матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції викладачів музичних закладів. — Вип. IV. / Упорядн. А. С. Зареченська, Г. Г. Газдюк. — Харків, 2016. — С. 21–28.

9. Гришунин А. Несколько слов о М. Ф. Мурьянове и его статье // *Philologica*, 1996. — Т. 3. — №5/7. — С. 47–50.

10. Катуар Г. Теоретический курс гармонии. Ч. 1. — М., 1924. — 102 с.

11. Лосев А. История античной эстетики. [Т. 3]: Высокая классика. — М., 1974. — 598 с.

12. Надеина Э., Приймак В. Роль Ложной Доминанты в «Пиковой Даме» Чайковского. — Великий Новгород, 2011. — 12 с.

13. Найдич Э. Стихотворение «19 октября 1827» // Литературный архив: Материалы по истории литературного и общественного движения. Т. 3. / Под ред. М. Алексеева. — М.-Л., 1951. — 384 с.

14. Новиков В. И. Литературные медиаперсоны XX века: Личность писателя в литературном процессе и в медийном пространстве. — М.: Издательство «Аспект Пресс», 2017. — 240 с.

15. Оголевец А. О выразительных средствах гармонии в их связи с драматизмом вокальной музыки // Вопросы музыковедения: Сб. статей. Т. III. — М., 1960. — С. 124–194.

16. Оголевец А. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. — М.: 1960. — 522 с.

17. Петухова С. А. «Рахманиновский» аккорд: истоки возникновения // Искусство музыки: теория и история. — 2017. — №17. — С. 145–170.

18. Туманина Н. П. И. Чайковский. Т. 2: Великий мастер. — М.: Наука, 1968. — 488 с.

19. Холопов Ю. Гармония: Теоретический курс. — М.: Музыка, 1988. — 512 с.
20. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: Общие принципы развития. Простые формы. — М.: Музыка, 1980. — С. 272–285.
21. Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского. — М.: Музыка, 1971. — 246 с.
22. Шульгин Д. И. Теоретические основы современной гармонии. — М., 1994. — 376 с.
23. Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей. Т. II-А. — М., 1978. — 327 с.

ОГЛАВЛЕНИЕ

К истории Фатум-аккорда Чайковского	3
Случай Даргомыжского	9
Случай Шопена	16
Выводы и прогнозы	20
Список литературы	23

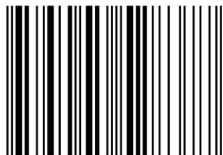
Григорий Ганзбург

Фатум-аккорд Чайковского

Г. И. Ганзбург — музыковед, педагог, кандидат искусствоведения (Ph. D), директор Института музыкознания, член Союза композиторов. Автор более 200 научных и научно-популярных публикаций, в том числе о творчестве Ф. Шуберта, Р. Шумана, Дж. Россини, М. Глинки, А. Даргомыжского, П. Чайковского, С. Рахманинова.

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 978-5-0055-2837-7



9 785005 528377 >