

Ганзбург Григорий Израилевич
кандидат искусствоведения
директор Института музыкознания (г. Харьков)
hansburg@mail.ru

ФАТУМ-АККОРД

Статья публикуется по изданию:
Ганзбург Г. Фатум-аккорд в музыкально-педагогическом процессе
// Сучасна музична освіта: проблеми, пошуки, тенденції:
збірка матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції
викладачів музичних закладів. Вип. IV. Харків, 2016. С. 21–28.

Созвучие, о котором пойдёт 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.

¹ Туманина Н. П.И.Чайковский. Т. 2: Великий мастер. — М.: Наука, 1968. — С. 236.

Нотный пример 1.

П. Чайковский. «Снова, как прежде, один» (ор. 73, №6).

The musical score is in 3/4 time and consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "Сно - ва, как пре жде, о - дин,". The piano accompaniment is marked with a piano (*p*) dynamic. A specific chord in the piano part is highlighted with a box, representing the "Fatum-chord".

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 квинтсектаккорда). 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

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. — 349.

⁵ Ганзбург Г. "Акорд смерті" у Шопена // Фредерик Шопен: Збірка статей. — Львів: Сполом, 2000. — С. 241.

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 уменьшённой 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 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 сопряжён с основным, доминирующим семантическим комплексом в произведениях композитора (предчувствие надвигающейся катастрофы, трепет в ожидании фатально неизбежного, предсмертное смятение, тщетные попытки противостоять неотвратимому, чувство обречённости, отчаяние от осознания безнадежности со-

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 музыковедения: 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. — 393-395. Об "аккорде смерти" в песне Шуберта "Двойник" см.: Ганзбург Г. Статьи о Шуберте. — Харьков, 1997. — 12; его же. Шуберговедение 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.

противления 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 Ратгауза (1893 г., ор. 73 № 6), по существу, прощальном произведении композитора, роль фатум-аккорда особенно ощутима. Произведение это мрачное, но в стилевом отношении абсолютно просветлённое; 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 – оstinatное повторение *трихорда в терции* – является приёмом древней техники заклинаний. На протяжении первых 12-ти тактов романса в вокальной партии чередуются только три звука в диапазоне малой терции: $c^2 - h^1 - a^1$. (Общий диапазон мелодии охватывает большую септиму, раздвигаясь в средней части путём секвентного смещения трихордового мотива). Второй элемент – гармонизация трихорда (см. нотн. прим. 1.) 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 общеупотребимым вариантам Чайковский предпочел свой: с подключением альтерированной субдоминанты (I–IV^{3₄+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-аккорда¹¹. Например, по звукам этого аккорда строится мелодия в партии Ленского (на словах: «Что день грядущий мне готовит», «Паду ли я, стрелой пронзенный», «Придешь ли, дева красоты»).

Нотный пример 2.

Музыкальный пример 2. Нотный пример 2. Изображение представляет собой нотный записанный фрагмент мелодии в нотном стане с ключом соль-мажор и метром 2/4. Мелодия начинается на второй линии (G4), движется по звукам фатум-аккорда (G, B, D, F#). Слова под нотами: «Что день грядущий мне готовит?..».

В оркестровом Вступлении к опере «Евгений Онегин» – также находим мелодию, движущуюся по звукам фатум-аккорда (такты 29–30). Соотношение этой Интродукции с идеей Фатума выявлено в аналитическом этюде В. Цуккермана¹².

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

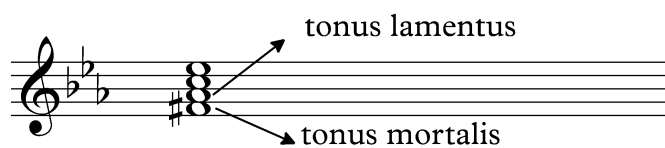
Один из двух звуков, образующих уменьшённую терцию, — VI ступень минора, назовем этот звук «*tonus lamentus*» (так как его разрешение в V ступень образует так называемую «интонацию *lamento*»). Ламентация — это не смерть, а всего только плач. Остаётся второй звук (повышенная IV ступень минора), именно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

¹¹ По терминологии Д. И. Шульгина, такой вариант изложения именуется «монофоническим аккордом».

¹² См.: Цуккерман В.А. 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.

Фатум-аккорд



Итак, при определённых обстоятельствах, одна лишь IV повышенная ступень минора может коренным образом изменить эмоциональное настроение и колорит музыки, придать печальную, трагическую окраску. Каков механизм действия этого ладового элемента? По теории Г. Катуара, тон, который образует «интервал высшего порядка» — уменьшённую терцию, вошел в ладотональность значительно позднее других ступеней звукоряда, так как возник благодаря добавлению нового звена к квинтового цепочке¹⁴. (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 времён И.С. Баха. Полезным было бы исследовать об-

¹⁴ Катуар Г. Теоретический курс гармонии. Ч. 1. — М., 1924. — С. 89.

разцы 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 ещё 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* этот вопрос освещён ниже – в настоящей статье. 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”).

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

г.п.

нас ве-чор кра-сна де-ви-ца у-то-пи-лась, у-то-па-я, ми-ло-го дру-

accelerando

cresc. molto *sf*

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).

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-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. 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 зву-

кам фортепиано) — угасает; после него — пол-такта абсолютной тишины (пауза на фермате). А в последних двух тактах нарочито обособленно даётся на *pianissimo* заключительная кадансовая формула в хоральной фактуре: скорбное траурное отпевание подобное тем, что интонируются католиками на словах «вечный покой» (=Requiem).

Нотный 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 септаккорда, создает парадоксальный фоно-семантический эффект, который можно назвать «скорбным благозвучием» (выражение Томаса Манна, относящееся к 7-му Ноктюрну Шопена), или даже «болевым благозвучием». С точки зрения формы, 23-й такт был как- будто лишней, чужой, привнесённый: 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 всё 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 уменьшённой 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 №№ 36, 43, 47, 51.

В 47-й Мазурке 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 приёмом 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 таким образом, что *mortalis* может быть применен отдельно от других элементов «гармонии смерти». Например, перед окончанием a-moll'ной Мазурки № 36 (op. 59 №1) Шопен раньше берет в басу *tonus mortal* (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 ведёт тему по звукам мелодического минора, где вообще отсутствует «тон плача» (*fis* вместо *f*), а потом осторожно на миг дотрагивается до *ламентуса* на слабой доле (такт 4). В 24–25 тактах «тон плача» разрешается через «тон смерти», в так-

тах 58–59 и 66–67 мелодический ход баса по звукам уменьшённой терции создаёт полный «аккорд смерти» (по отношению к *h-moll*), что сразу зеркально имитируется верхним голосом. И лишь перед концом пьесы *морталис* начинает действовать самостоятельно, даже доминировать, заняв позицию органного пункта. Особый эффект на завершающей стадии имеет раздельное, одновременное действие обоих тонов. *Морталис* несколько раз подряд повторяет свой обычный ход на полутон вверх (такты 124–127). Такое длительное нагнетание подталкивает события к неординарному повороту: *ламентус*, гармонизованный доминантовым нонаккордом, где он является ноной, вместо того, чтобы двинуться вниз (как ему свойственно), то есть жалобно поникнуть, неожиданно, вопреки тяготению уходит вверх. Создаётся эффект сдерживаемого плача или неизбежного страдания и боли, не находящей успокаивающего разрешения.

В *a-moll*'ной Мазурке №49 (ор. 68 №2) *морталис* действует как самостоятельный элемент, который придаёт горечь и оттенок сожаления. Этот звук всякий раз подчёркивается трелью и акцентом, что создаёт 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. *Тонус лaments* в этом случае вообще не понадобился.

Образцы применения не всего созвучия полностью, а отдельных элементов «аккорда смерти» у Шопена — Мазурки №№ 1, 2, 13, 14, 22, 32, 40, Прелюдия № 20.

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