

Т. Г. ГОНЧАРЕНКО

Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова

УДК 781.4.071.1

О РОЛИ СУБДОМИНАНТЫ
В ЛАДОГАРМОНИЧЕСКОМ МЫШЛЕНИИ Р. ШУМАНА

Романтизм, пришедший на смену Просвещению, представлял собой не только художественную, но и мировоззренческую систему. Направление сформировалось как совокупность определённых идейно-эстетических, философских, художественных принципов. Исходной философской базой романтизма является идеалистическое мировоззрение, в соответствии с чем выдвигается принципиально иная, в сравнении с просветителями и классицистами трактовка сущности феномена человеческой личности.

В эстетическом содержании романтического мировоззрения существен взгляд на мир как на противоречие. Более того, сам по себе романтизм – «такое задержанное противоречие, которое возникает от расхождения идеала и исторической практики»¹. Это противоречие парадоксально, а парадоксальное состояние – тонкое и неустойчивое в своей основе. В связи с этим в разряд наиболее важных идей выдвигается созерцание *момента перехода*. Если классицистское мироощущение схватывает и реализует ситуацию *конкретного выбора*, то для романтизма важным становится сам *момент перехода* в иное. В результате в романтизме на смену классицистской идее логичности, стройности, завершенности мироздания приходит принцип *фрагмента*.

Итак, художественное мышление романтиков опирается на идею бесконечного, принцип фрагмента и созерцание, исследование момента перехода. В произведении романтического искусства художественная реализация этих философско-эстетических идей может осуществляться на разных уровнях музыкального мышления – от экстрамузыкальных стимулов до уровня музыкального языка, в частности, системы ладогармонических отношений. Последнее в системе восприятия относится к уровню интонации (синтаксиса) и, следовательно, становятся материалом, формирующим эмоциональный слой произведения. Именно этот уровень восприятия как непосредственно связанный с категорией *движения* является наиболее открытым для отражения мировосприятия романтиков, которые видят и отражают мир в постоянном движении.

Все перечисленные выше предпосылки особенностей художественного мышления романтиков во многом проясняют понимание сущности стилевых детерминант в области гармонии XIX века. В данной статье предпринимается попытка определения роли аккордов субдоминантовой функции в системе романтической гармонии на примерах из произведений Р. Шумана.

Романтики, как известно, ощутимо расширили арсенал художественно-выразительных средств. Это относится к

различным видам искусства, в том числе и к музыкальному. Но явно определился и другой путь, связанный с переориентацией отдельных средств, отобранных классицистской системой мышления. На смену стремлению к конкретной реализации возможностей того или иного элемента системы выразительных средств приходит принцип *универсализации*, столь свойственный системе романтического мышления. Отсюда и многозначность трактовок в отличие от конкретности выбора, присущей классицизму.

В ладогармонической системе романтиков «поведение» субдоминанты оказалось своеобразным индикатором в раскрытии тех или иных принципов романтизма. И это не случайно, ибо субдоминанта могла выступать как элемент, разрушающий или нарушающий ладогармоническую систему ещё в классицизме. Её деструктивная функция выражается через потенциально заложенную в ней центробежную силу, что проявляется в сопряжении с тоникой. Опираясь на это свойство, субдоминанта может выступать и как носитель сил торможения при замене разрешающей тоники аккордами субдоминанты либо доминантой к последней. Кроме того, как неоднократно отмечал Л. А. Мазель, с ролью субдоминанты как некоторого нарушителя системы естественно связывается «и то, что субдоминанта нередко превращается в двойную доминанту, то есть аккорд выходящий за пределы диатоники, равно как и то, что самой субдоминанте (в частности кадансовой) нередко предшествует доминантсептаккорд к ней, тоже нарушающий диатонику...»².

Основное противоречие субдоминанты как элемента системы заключается в том, что она тяготеет в тонику и в то же время на фоне преобладания автентических сопряжений (то есть исходя из принципа подобия) вынуждает тонику брать на себя доминантовую функцию. Существование в потенции этого качественно противоположного тяготения (тоники к субдоминанте) обусловило господство в ладогармонической системе классиков такого принципа, при котором ни экспозиционное отклонение в субдоминанту, ни плагальное кадансирование не должно было появиться до прочного установления тональности. Такого рода детерминированность в оформлении начальных построений заключает в себе существенное отличие классицизма от непосредственно окружающих его стилей. Например, эпоху барокко, как отмечает М. А. Этингер, экспозиционное отклонение в субдоминанту встречается довольно часто (особенно в творчестве И. С. Баха) и является следствием модальной традиции³. Причём, само по себе обращение к

модальным средствам было осознанным и применялось с выразительной целью. Действительно, правомерность объяснения данного явления на основе ретроспективных связей с нормами языка системы модального мышления не вызывает сомнений. Вместе с тем, здесь следует учитывать и то обстоятельство, что стиль барокко представляет собой в целом переходную эпоху. Следовательно, её стилевые нормы в определённой степени включают в себя перспективные связи со стилем классицизма. Особенно важным представляется тот факт, что субдоминанта ещё в раннеклассический период тонально-гармонического мышления осознавалась в качестве феномена, потенциально обладающего возможностями к смещению тонального центра. И это утверждение – не гипотеза. Оно основано на результатах творческой практики. Так, в общей для гармонического мышления И. С. Баха тенденции «к подчёркиванию субдоминантовой гармонии в начальном обороте путём введения побочной доминанты к ней»⁴ выделяются два пути её реализации на основе гармонической модели типа TD→SDT. Один из них связан со звучанием этого оборота на тоническом органном пункте. В других случаях происходит «отрыв» от тонического органного пункта. Эти два пути существенно различаются, поскольку вследствие «отрыва» приёма экспозиционного отклонения в субдоминанту от тонического органного пункта потенциальная возможность субдоминанты к смещению тонального центра становится значительно более ощутимой. И эту градацию функционально-динамических возможностей данного модуляционного приёма ясно представлял себе И. С. Бах. В качестве аргументации можно было бы сравнить начало прелюдии *F dur* из I тома «Хорошо темперированного клавира» и I части Итальянского концерта.

Что касается классицистского стиля, то по отношению к данному конкретному приёму эталонным с точки зрения воплощения стилевых норм является творчество Моцарта. Так, он избегает «отрыва» приёма экспозиционного отклонения в субдоминанту от тонического органного пункта (например, в I части Сонаты К.332), что позволяет внести определённый нюанс в функционально-динамическую трактовку субдоминанты, но, в то же время, не допускает деформации идеи конкретности выбора тонального центра как основополагающей в эпоху классицизма. Именно по этой причине, то есть в связи с определённой целеполагания, а как следствие, условиями детерминированности, в классической функциональной системе, выдвигавшей в качестве основного принцип движения от устоя к неустою в экспозиционной фазе, начало произведения с отклонения в субдоминанту не входило в разряд стилеобразующих приёмов.

В противоположность этому для эпохи романтизма становится характерным вуалирование тоники в начале построения, что вполне согласуется с неопределённостью целеполагания (множественностью выбора), свойственной романтическому мироощущению. В музыке Шумана в качестве стилеобразующих выделяются такие начальные обороты, суть которых заключается в движении от аккордово-функциональной либо тональной периферии к цент-

ру. В целом через действие этого принципа раскрывается, наряду с множественностью выбора, смысл идеи самоценности движения, переходного состояния. В условиях стиля Шумана немаловажная роль в «переводе» философско-эстетической концепции в гармоническую принадлежит приёму начала произведения с отклонения в субдоминанту, где непосредственно реализуется её деструктивная функция.

Эти качества субдоминанты, как отмечалось выше, были отчасти освоены в эпоху барокко. Факт выдвижения в произведениях Шумана на первый план субдоминанты в виде тональной функции в начале построения можно рассматривать как влияние эпохи барокко, а точнее стиля И. С. Баха, творчество которого Шуман, как известно, тщательно изучал. Но причина не только в этом. Романтическая гармония во многом развивала те потенциально существовавшие закономерности, которые не были взяты на вооружение либо в полной мере освоены классицистским мышлением. Так, потенциально деструктивная функция субдоминанты всегда не только существовала в гармонии эпохи классицизма, но и находила то или иное воплощение. Например, она нередко использовалась в качестве тональности средней части в сложной трёхчастной форме. И это вполне объяснимо тем, что «субдоминанта с её центробежной способностью легко переключает слух в новый, почти самостоятельный мир эмоционально-лирического переживания...»⁵. Подобные лирические отступления обеспечивают оптимальность слухового восприятия. Следовательно, опора на деструктивную функцию субдоминанты крупным планом не противоречит общим нормам классицизма. Использование же субдоминанты в качестве сильного претендента на роль тоники именно в начальных построениях стало возможным лишь в эпоху романтизма.

В творчестве Шумана к числу произведений, непосредственно начинающихся с субдоминантовой тональности, относятся Юмореска, Новеллетта ор. 23 № 6 и др. Неоднократно этот приём встречается в оратории «Рай и Пери». Отличие от барочного приёма довольно существенно и заключается в том, что звучанию тональности субдоминанты в данных примерах не предшествует показ тоники. Освоение этого приёма было ощутимым шагом на историческом пути развития гармонического мышления. И всё же романтики не были здесь первооткрывателями. Эта роль (как и во многом другом) по праву принадлежит Бетховену. В. Д. Конен по этому поводу пишет: «На пороге XIX века просвещенная публика, собравшаяся послушать Первую симфонию Бетховена, была шокирована уже самым первым её аккордом: звучание D→s в начале произведения справедливо было воспринято как переворот»⁶.

Но в творчестве Бетховена принцип избегания тоники в экспозиционных разделах не стал выражением нормативности. И наоборот, в рамках ладогармонического мышления Шумана данное явление следует отнести к разряду стилевых признаков. Бетховен, как истинный гений, в условиях детерминированности классицистского мышления указал один из путей воплощения этого парадоксально-противоречивого качества субдоминанты. Шуман, во многом унаследовавший традиции И. С. Баха и Бетховена,

поднял реализацию этого свойства субдоминанты на уровень стилистически значимого феномена.

Субдоминанта в своём функционально-динамическом назначении как выразитель центробежной тенденции, то есть в качестве элемента, подрывающего тонику, может применяться и в кадансовых оборотах. Речь идёт об эффекте прерывания каденции. Поскольку кадансы, наряду с начальными оборотами, являются наиболее яркими с точки зрения стиля, то и прерванные кадансы имеют свои закономерности оформления как в классицизме, так и в музыке романтиков. Для классицистского мышления оптимально допустимым является такое нарушение движения в тонике, где изменяется лишь один звук, что связано движением баса не к I, а VI ступени. Иначе оформленные прерванные обороты не находят применения в творческой практике XVIII века.

В противоположность этому в романтизме расширение арсенала выразительных средств определённым образом сказалось и на оформлении прерванных кадансов. Помимо оборота D-SVI, широкое распространение получили такие, где в качестве прерывающего аккорда выступала субдоминанта самых различных видов. В связи с проблемой гармонического оформления прерванных кадансов вновь напрашивается параллель с эпохой барокко. Так, оборот D-S, являясь в сущности пережитком модальности, продолжал существовать в музыке И. С. Баха и его современников и мог выполнять функцию прерванного каданса наряду с другими его разнообразными формами. В музыке того времени «настолько велика была роль голосоведения, что так называемые прерванные обороты и кадансы могли возникнуть на каждом шагу как следствие *мелодического развития*»⁷. Всегда ли при этом возникал эффект гармонической прерванности? Формулируя ответ на этот вопрос, необходимо иметь в виду, что сам феномен прерванности принято связывать с определённого рода явлениями гармонического, а не мелодического порядка. Более того, по мысли Ю. Н. Холопова, «природа прерванности не чисто гармоническая, а прежде всего метрико-структурная»⁸. Действительно, момент уклонения от разрешения совпадает с сильным временем. Но именно совпадает, а не происходит в отрыве от гармонических средств. Поэтому сама постановка вопроса о приоритете метрико-структурной природы над гармонической представляется не вполне корректной. Точнее было бы говорить об их неразрывном единстве. Но несомненно то, что если опираться на данные качества природы прерывания гармонических связей, то, по справедливому замечанию Ю. Н. Холопова, их реализации в наибольшей степени отвечают условия заключительного каданса, то есть те, «где контекстуальная экстраполяция сильнее всего», следовательно, «след» прерывания наиболее глубокий⁹.

Наряду с уклонением от разрешения к разряду сущностных признаков прерванной каденции относится также «ясно выраженный контраст окружению (где подобных нарушений нет)»¹⁰. Исходя из этого, становится очевидным тот факт, что поскольку в музыке барокко такие обороты могли встречаться повсеместно, а не только на заключительной стадии развития, и многократно, то как нарушение

они зачастую и не воспринимались. Какова же ситуация в романтической музыке, в частности, у Шумана?

Известно, что наряду с типовым оборотом в произведении XIX века встречаются самые разнообразные прерванные обороты. К одному из таких приёмов – ретардационному кадансу – романтики обращаются довольно часто. Особенно это относится к Шуману.

Каданс как гармонический итог музыкального произведения имеет некоторые черты сходства в творчестве И. С. Баха и Шумана, что более всего заметно в обращении обоих композиторов к приёму ретардации. Причины здесь самые разные. И дело не только в почитании Шуманом творчества Баха. Основу составляет определённое родство на уровне способа мышления. Таковым является импровизационность. Другая причина, вероятно, лежит в плоскости проблемы субдоминанты, её роли в музыке обоих композиторов. Например, если в классицистском стиле «субдоминанта нередко оттесняется именно в каданс» и потому «предвещает окончание уже самой своей новизной, то есть фактом перемены всей предшествующей тоникодоминантовой ситуации»¹¹, то в музыке И. С. Баха, а затем и в творчестве романтиков – в связи со значительной (по сравнению с венскими классиками) ролью субдоминанты в начале и внутри построения – требуются порой дополнительные усилия для перемены ситуации. Одним из таких средств, обладающих динамизирующими свойствами, и является ретардационный каданс, а точнее такой его вид, где доминанта переходит непосредственно в D→S. Такие обороты содержат в себе качество прерванности, эллипсиса, что отражает центробежную тенденцию. В то же время «тоничность представлена в них не в ослабленном, а, наоборот, в усиленном виде»¹², в отличие, например, от эллипсиса в иных композиционных условиях. В целом это явление основано на взаимодействии противоположных начал: центробежном и центростремительном. Ладофункциональная логика этого гармонического оборота такова, что «верхний слой структуры (мелодические образования, хроматизмы) позволяет говорить о прерванности; нижний же функциональный фундамент решительно этому противоречит...»¹³. Более того, как считает Ю. Н. Холопов, функциональный бас подавляет эффект прерванности. Думается, что это не совсем так. Во-первых, если учесть, что в результате движения в тональность субдоминанты гасится вводнотоновое тяготение в тонику, высвечивая при этом новое – в субдоминанту, то тонический бас становится источником противоречия. Собственно, этот участок есть момент существенного обострения противоречия, где обсуждаются «шансы» на главенство и тоники, и субдоминанты, то есть как бы сталкиваются их «интересы». Таким образом, если на протяжении всего предшествующего изложения происходило формирование противоречия, то в целях его разрешения в кадансе выдвигается типично диалектическая идея обострения, а затем разрешения противоречия. И всё же следует признать, что глубинный смысл данного приёма может быть различным. Здесь следует учитывать масштабы зоны ретардации и конкретную гармонизацию, роль стилистического контекста.

Например, в «Фантастической пьесе» ор. 111 № 1 Шумана ретардационный каданс $D_7-D_7 \rightarrow S-D_7-T$ содержит в себе скачок $-D_7-D_7 \rightarrow S$, заполнение $-D_7-T$ и имеет рельефную конфигурацию. Если пропускается D после S , то рельеф размывается, стабилизирующая тенденция ослабевает. Таково окончание IV Интермеццо Шумана: $K_{6/4}-D_7-D_7 \rightarrow S-T$. Ещё более значительное ослабление центростремительной тенденции наблюдается при отсутствии заключительной тоники. Например, окончание на $S_{6/4}$ пьесы «Ребёнок засыпает». Нейтрализация стабилизирующего фактора возможна и вследствие масштабного расширения зоны ретардации как расширения, например, в номере IX оратории «Рай и Пери» Шумана.

Выбор начальной интонации и каданса «характеризует творческий стиль композитора и ещё больше исторический стиль»¹⁴. В равной степени это относится и к способу оформления кульминации. Вкратце остановимся на этой проблеме. Субдоминанта является гармоническим средством, с помощью которого нередко маркируется кульминация. Поскольку субдоминанта потенциально обладает центробежным характером, то «маркирование последней вершины субдоминантой способствует гармоническому обособлению заключительной фазы и усиливает её фонические свойства»¹⁵. Это качество субдоминанты в приеме маркирования главной, генеральной кульминации используется как способ устремления к превышению сложившегося в данном произведении уровня центробежной тенденции. Возможно существование разветвлённой системы маркирования, где также важна роль субдоминанты среди других используемых средств выразительности. Рассмотрим несколько случаев.

В «Грёзах» Шумана складывается система маркирования мелодических вершин с помощью аккордов, имеющих то или иное отношение к субдоминанте. Так, в первом предложении тон f поддержан $S_{5/3}$, во втором тон $a - D_{6/5} \rightarrow SVI = SII C dur$. Маркирование главной кульминации (расположенной в 3-м такте от конца) осуществляется при помощи DD_9 , на котором как бы покоится кульминация пьесы. Сравнимая соответствующую кульминацию на тоне a

в начальном периоде и главную, можно оказать, что в последнем случае фиксируется момент неустойчивого равновесия (качество, которым потенциально обладает большой нонаккорд), поддержанного фермой. Естественным разрешением такого конфликта центростремительной и центробежной тенденций, выраженных в приёме маркирования последней кульминации, является утверждение стабилизирующего начала, то есть окончание произведения в основной тональности и на тонике.

Теоретически возможно движение после момента нарушения неустойчивого равновесия в направлении динамизации и, как крайнее проявление, поворот в сторону центробежных устремлений. В качестве примера можно привести песню Шумана «Солдат» ор. 40 № 3. Реприза в $g moll$ (при основной тональности $d moll$) с точки зрения целого представляет собой зону последней кульминации. Звучание её в субдоминантовой тональности – это укрупнённый приём маркирования последней кульминации с помощью субдоминанты в виде *тональной* функции. Последняя как средство маркирования содержит в себе и аккорд $DDVII_7$, фиксирующий в зоне кульминации непосредственно кульминационную вершину. В этом произведении частично реализуется потенциально существующая возможность преодоления стабилизирующего начала. Это выражается в том, что произведение заканчивается не на тонике, а на доминанте, что способствует раскрытию программного замысла.

Итак, нами были рассмотрены некоторые пути реализации потенциальных возможностей субдоминанты в зависимости от местоположения в гармоническом развитии произведений Шумана как представителя романтизма. В результате можно сделать вывод о том, что роль субдоминанты в его произведениях возрастает в сравнении с предшествующей стилиевой системой. Вероятно, отличительной чертой стиля Шумана можно считать сосуществование двух принципов: усиление значения субдоминанты и одновременно сохранения роли автентизма. Это является той почвой, которая порождает, наряду с другими приёмами и средствами, взрывчатость, эмоциональную яркость многих шумановских произведений.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Эстетика немецких романтиков / сост., пер., вступит. ст. и коммент. А. В. Михайлова; ред. М. Ф. Овсянников. – М.: Искусство, 1986. – С. 9.

² Мазель Л. А. Проблемы классической гармонии. – М.: Музыка, 1972. – С. 250.

³ Этингер М. А. Раннеклассическая гармония. – М.: Музыка, 1979. – С. 281.

⁴ Там же. С. 138.

⁵ Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – С. 246.

⁶ Конен В. Д. Театр и симфония: роль оперы в формировании

классической симфонии. – Изд. 2-е. – М.: Музыка, 1974. – С. 15.

⁷ Этингер М. А. Указ. соч. С. 179.

⁸ Холопов Ю. Н. Гармония: теоретический курс. – М.: Лань, 2003. – С. 311.

⁹ Там же.

¹⁰ Этингер М. А. Указ. соч. С. 284.

¹¹ Мазель Л. А. Указ. соч. С. 244.

¹² Холопов Ю. Н. Указ. соч. С. 308.

¹³ Там же.

¹⁴ Назайкинский Е. В. Указ. соч. С. 205.

¹⁵ Там же. С. 294.

Гончаренко Татьяна Генриховна

доцент кафедры теории музыки
Уфимской государственной академии искусств
им. Загира Исмагилова

