



Т. Г. ГОНЧАРЕНКО

*Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова
г. Уфа, Россия*

ORCID: 0000-0003-1203-6708, tgoncharenko48@gmail.com

Стилеобразующая роль фактуры в музыке Р. Шумана (на примере фортепианных произведений)

В статье исследуются особенности фактурной организации гармонии в произведениях Роберта Шумана. Процесс индивидуализации музыкально-выразительных средств, происходящий на протяжении XIX века, нашёл отражение в способах фактурных решений. Новизна стиля Шумана заключается не в изобретении новых гармоний, но во взаимодействии гармонического развития с особенностями фактуры и метроритма. Ярким показателем при этом становится полифонизация гомофонной фактуры за счёт метроритмического обособления голосов и мелодико-интонационных приёмов.

Одна из черт новаторства Шумана характеризуется включением в гармонию добавочного, или внедряющегося, тона, примыкающего снизу к аккордовому тону и являющегося дискордансным в терцовой структуре аккорда. Для Шумана типичен также приём «столкновения» аккордового и нижнего хроматически прилегающего тона. Принцип полутонового соотношения звуков включает и приём одновременного сочетания различных звуковысотных форм одной и той же ступени. В условиях полифонизации гомофонной фактуры возможно столкновение прессарного тона не только с аккордовым, но и со своим диатоническим антиподом. Для многих произведений Шумана характерно также метрическое несовпадение отдельных слоёв гомофонной ткани, в результате чего может возникнуть одновременное звучание различных форм одной и той же ступени. Особое значение в музыке Шумана приобретают такие дискордансные тоны, которые оказываются пролонгированными от предыдущего аккорда. Тем самым можно предположить, что в творчестве Шумана начинают закладываться основы аккордовых структур XX века.

Ключевые слова: аккорд, фактура, неаккордовые звуки, полифонизация гомофонной фактуры, фигурированный контрапункт, полиакцентность, метроритм.

TATIANA G. GONCHARENKO

Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, Ufa, Russia

ORCID: 0000-0003-1203-6708, tgoncharenko48@gmail.com

The Style-Generating Role of Texture in the Music of Robert Schumann (on the Example of his Piano Compositions)

The article researches the particularities of textural organization of the harmony in the musical compositions of Robert Schumann. The process of individualization of the means of musical expressivity, taking place during the course of the entire 19th century, found its reflection in the means of textural solutions. The novelty of Schumann's style consists not in invention of new harmonies, but in the interaction of the harmonic development with the peculiarities of texture and metro-rhythmic elements. At that, a brilliant indicator turns out to be the polyphonization of the harmonic texture by means of its metro-rhythmic individualization of the voices and the melodic-intonational techniques.

One of the features of innovation Schumann's innovation is characterized by the incorporation into the harmony of an additional or inculcating tone adjoining the chord tone from below and presenting a dissonant pitch in the chord's tertial structure. Schumann's music is also characterized by its technique of "collision" of the chordal and the lower chromatically neighboring tone. The principle of the semitone relationship of pitches also includes the technique of simultaneous combination of various pitch forms of one and the same scale degree. In the conditions of polyphonization of harmonic texture a collision of the dissonant tone not only with the chordal tone, but also with its diatonic antipode. Many of Schumann's compositions are characterized by metric nonconcurrency of separate strata of the homophonic facture, which occasionally result in a simultaneous sounding of various different forms of the selfsame scale degree. Special significance in Schumann's music is acquired by such discordant tones which turn out to be prolonged from

the previous chord. Thereby, we may presume that in Schumann's music the foundations of chordal structures of 20th century music begin to be formed.

Keywords: chord, texture, non-chordal sounds, polyphonization of a homophonic texture, figured counterpoint, poly-accentuality, metro-rhythm.


В музыке XIX века фактура становится специфическим явлением стиля отдельного композитора, что в большой степени относится и к Роберту Шуману. Новизна шумановского гармонического стиля заключается не в изобретении новых гармоний. Аккордово-гармонический комплекс как конструктивная и функциональная единица в музыке Шумана несёт в себе не аргументирующее начало, а выявляет свои индивидуальные черты только в результате взаимодействия с особенностями фактуры и метроритма.

Наука о гармонии широко разработала понятие о двух истолкованиях аккорда: 1) аккорд как слитная автономная единица; 2) аккорд как сумма интервалов. Если по отношению к первому можно говорить о том, что «аккорды приставляются один к другому, как резко отграниченные друг от друга глыбы-монолиты», то мелодизация голосов фактуры допускает и «такое сцепление интервалов, которое в результате нигде не образует реально слышимого полнозвучного аккорда-монолита» [12, с. 54]. Контуры аккорда в последнем случае оказываются спроецированными на горизонталь, и сам феномен аккорда функционирует в музыкальном тексте как конструктивная и функциональная единица через временное сопряжение тонов, являющихся опорными в плане формирования вертикального комплекса. Именно в этом заключён основной смысл процессов аккордообразования в музыке Шумана, протекающих в недрах гомофонно-полифонического склада.


При этом *полифонизация* гомофонной фактуры как основной качественный показатель его гармонического стиля наряду с метроритмическим обособлением голосов осуществлялась и мелодико-интонационными средствами. Так, характерным для Шумана является введение фигурационного, мелодизированного контрапункта (особенно в среднем слое фактуры). Приём фигурационного изложения гармонии имеет, как известно, давние традиции. Выразительные свойства гармонической фигурации предугадал ещё И. С. Бах – достаточно вспомнить прелюдию

C dur из I тома «Хорошо темперированного клавира». В творчестве венских классиков, а в особенности у В. А. Моцарта, это становится обычным фактурным средством. Но вершиной классического искусства, в плане приближения эффекта данного приёма к передаче романтического мироощущения, является I часть фортепианной сонаты op. 27 № 2 Л. ван Бетховена. В музыке романтиков, начиная с Ф. Шуберта и Ф. Мендельсона, гармонические фигурации сопровождения всё более насыщаются неаккордовыми звуками¹, что создаёт реальные предпосылки для полифонизации фактуры на гомофонной основе. Здесь ещё больший смысл, чем при гармонически фигурированном сопровождении, приобретает эффект целостного впечатления. Одним из простейших примеров образования трёхслойной фактуры с фигурированным средним слоем является пьеса № 14 из «Давидсбюндлеров». Нередко мелодико-гармонические фигурации превращаются в ведущее начало и «образуют в произведении микрогармонический уровень, на котором иногда делаются чрезвычайно смелые творческие находки» [11, с. 13]. Следует отметить, что трёхслойность фактуры с фигурированным контрапунктом остаётся не только излюбленной манерой письма, но и приобретает заострённые черты по сравнению с более ранними его сочинениями. Так, например, нисходящая фигурация встречается в середине номера 1 «Крейслерианы» и в *fis moll'* ной пьесе фортепианного цикла «Пение поутру» – последнем фортепианном сочинении Шумана. Но если в «Крейслериане» фактуру отличает невесомость, одноплановость, то в «Пении поутру» она более насыщена, дифференцирована и по характеру приближается к импрессионистской звучности (достаточно вспомнить прелюдию Дебюсси «Сады под дождём» из цикла «Эстампы»²).

Одна из черт новаторства Шумана в области гармонии характеризуется включением в гармонию добавочного, или внедряющегося, тона³, примыкающего снизу к аккордовому звуку и являющегося дискордансным тоном в

терцовой структуре аккорда. Подтверждением тому может служить начало Интермеццо из IV части «Венского карнавала»⁴ и вариация IX (*gis moll*) из «Симфонических этюдов». Звук *cisis* является внедряющимся тоном. «Вклиниваясь» в аккорд тонического трезвучия *gis moll*'а, которое звучит на педали, он остро диссонирует с аккордовым тоном *dis*. Выразительная сила этого приёма крайне велика: в сочетании с ритмическим движением  в сопровождении и мелодией широкого дыхания звучание приобретает повышенный эмоциональный тонус. В данном отрывке можно выделить три фактурных слоя: мелодический голос, фигурационный контрапункт (достаточно характеристический) и тонический бас.

В Интермеццо из «Венского карнавала» расслоение фактуры на главный, фигурированный средний голос и бас ещё более ощутимо вследствие метрической индивидуализации её «этажей». Как и в примере из «Симфонических этюдов», в фигурационном слое фактуры также образуется внедряющийся тон благодаря звучанию на педали всего фактурно-гармонического комплекса.

Сравнивая данные фрагменты, заострим внимание на богатых выразительных возможностях приёма. Внедрение тона в аккорд – это внешний общий результат в обоих случаях. Но жанрово-выразительная сущность их различна. В «Симфонических этюдах» IX вариация является лирическим центром цикла. Предшествуя финалу, она берёт на себя функцию драматургического отстранения. В Интермеццо, с его монолитностью звучания, все слои фактуры призваны создать впечатление энергичного взволнованного потока звучности. Гениальная находка Шумана в вариации заключается и в передаче фактурными средствами противоположных состояний: неуправляемый бег времени (фигурационное сопровождение) и реминисценция глубокого лирического переживания (мелодия верхнего голоса). Полиритмическое соотношение слоёв фактуры (квинтоль в мелодическом голосе и движение  в сопровождении) усиливает ощущение различных временных измерений.

Звучащая в фигурации нижняя хроматическая вспомогательная нота, даже если она задерживается педалью вместе с тем звуком, к которому направлено это мелодическое движение, не всегда внедряется в аккорд. Значительную роль здесь играют временные условия.

Ещё классики нередко вводили в фигурационное сопровождение такие хроматические вспомогательные звуки. Особенно часто это встречается у Моцарта, например, в разработке I части сонаты *B dur* К. 281. Сравнивая с предыдущими примерами, отметим следующий значительный фактор: в Интермеццо и вариации нижний хроматический вспомогательный звук приходится на начало ритмической фигуры, в то время как в сонате Моцарта это условие отсутствует. По этой же причине появление в фигурированном голосе вспомогательного тона *his* в фортепианной пьесе Шумана «Пение поутру» op. 133 № 4 не означает внедрения его в аккорд. И всё же ряд обстоятельств позволяет нам утверждать, что это – именно шумановский стиль письма.

Первое, что обращает на себя внимание, – гомофонно-полифонический склад фактуры такого же типа, как и в предыдущих примерах из «Симфонических этюдов» и «Венского карнавала»: главный голос, фигурированный средний и бас. В дальнейшем развитии пьесы дифференцированность фактуры порождает различные по силе приёмы «столкновения» аккордового и нижнего хроматического вспомогательного тона, появление которого носит остигатный характер. Поначалу диссонантность аккордового и неаккордового звуков незначительна. Но уже в такте 5 пьесы конфликтность этих двух тонов усиливается вследствие их одновременного звучания в мелодическом голосе и фигурационной формуле. Такого рода явление с точки зрения канонов классической функциональной гармонии определяется как движение к занятому тону. Однако в музыке Шумана, впрочем, как и у Моцарта, это наблюдается нередко. Возможность использования одного и того же приёма композиторами различных эпох объясняется таким общим качеством, как мелодизация фактурных планов, с той разницей, что лёгкость, прозрачность фактуры Моцарта позволяет реализовать этот приём в непосредственном виде (например, начало I части сонаты *C dur*, К. 279), в то время как высокая степень индивидуализации слоёв фактуры в «Пении поутру» делает эти два тона более независимыми по отношению один к другому. Кроме того, появление неаккордового звука на слабом времени в совокупности с насыщенностью фактурного письма исключает детализированный подход к осмыслению явления. Значительно более важным оказывается эффект

целостного впечатления, что вообще характеризует композиторов-романтиков в отношении ряда приёмов введения неаккордовых звуков.

Появление нижнего неаккордового хроматически прилегающего тона (даже если он присутствует в начале остинатной ритмической фигуры) не всегда означает включение его в аккорд. Так, например, отсутствие педализации почти на всём протяжении пьесы «Вещая птица» из «Лесных сцен» ставит хроматический звук в *линейную* зависимость от последующего аккордового, и его, по терминологии Ю. Н. Тюлина, следует отнести к *прессарной* вспомогательной⁵. Сравнивая с примерами из «Венского карнавала» и «Симфонических этюдов», отметим, что в этих двух случаях, помимо решающего значения педализации, играет определённую роль фоновый характер фигурации, а также однородность и скорость ритмического движения, что сводит к минимуму эффект разрешения неаккордового звука в аккордовый, способствуя формированию их вертикального соотношения. Напротив, присутствие хроматического тона в мелодическом голосе пьесы «Вещая птица», при прочих равных условиях, даёт представление о линейной природе соотношения его с аккордовым тоном.

Несколько схожий пример можно привести из начала эпизода «*Noch gascher*» Юморески. Двуслойная фактура включает в себя гармоническую фигурацию и мелодизированный бас. В такте 3 эпизода ни *прессарный* звук *e*, ни вспомогательный *cis*, звучащие одновременно со звуком *d*, не становятся внедряющимися тонами D^5_3 *g moll'*. Причины две: отсутствие педализации и наличие всех трёх тонов в мелодическом голосе, обеспечивающее их линейное сопряжение.

Особенно отчётливо мелодическая природа хроматически прилегающего тона при столкновении его с аккордовым звуком проявляется в полифонической ткани. Вновь обратимся к IX вариации из «Симфонических этюдов», являющейся примером подключения мелодизированного контрапункта.

В начале второго предложения и далее присутствует разделение фактуры на четыре уровня: мелодия верхнего голоса, мелодизированный контрапункт, подключающийся посредством полифонической имитации, фигурированный контрапункт и бас. Но выразительный смысл этого приёма заключается в расслоении фактуры на два крупных пласта: полифонический (своеобразный инструментальный дуэт) и гомофон-

ный (фигурационная фактура). В такте 8 этюда звук *fisis*, принадлежащий верхнему голосу, несмотря на звучание его на педали одновременно со звуком *gis*, может быть расценён только как задержание повышенной квинты *E dur'*, приготовленное в другом голосе (в фигурации и мелодизированном контрапункте). Высокая степень индивидуализации мелодического контрапункта ещё более усиливает значение его мелодической природы.

Имитационность изложения является одной из характерных черт логики музыкального мышления Шумана. Причём Шуман чаще всего применяет неточную имитацию как приём, обладающий большей вариабельностью. Подключение имитационного контрапункта естественным образом может привести к столкновению аккордового и хроматически прилегающего неаккордового тона, как это и происходит в пьесе «Отчего?» (см. т. 5, 9, 11).

Как бы то ни было, в любом случае применение аккордовых звуков одновременно с неаккордовыми отражает полифоничность логики мышления Шумана, на что в своё время обратил внимание Д. В. Житомирский [2, с. 437].

Принцип полутонового соотношения звуков включает и приём одновременного сочетания *различных звуковысотных форм* одной и той же ступени. Историзм данного явления восходит к эпохе полифонистов, непосредственно предшествовавшей венскому классицизму. Его суть выражается в образовании полиладовости как результата соотношения мелодически более или менее независимых голосов фактуры. В музыке Баха полиладовые сочетания встречаются чрезвычайно часто, например, в прелюдиях *es moll'* из I тома и *C dur* из II тома «Хорошо темперированного клавира».

«Для классического стиля письма, – указывает Э. Курт, – можно установить определённое правило по отношению к одновременному употреблению различных хроматических форм одного и того же звука. Это оказывается возможным, когда один из звуков является аккордовым, а другой – неаккордовым» [6, с. 338]. У Моцарта, подобно Баху, такое полутоновое сочетание в аккордовом комплексе возникает на основе полиладовости. Но не менее редко эти два тона соотносятся в виде аккордового и неаккордового звуков. Как, например, в разработке первой части сонаты *B dur* К. 281 Моцарта. Что касается Бетховена, то он, по мнению Курта, «умеет



извлекать из резкого столкновения таких тонов крайне мощные аффекты...» [там же, с. 339].

Шуман, который испытывал особую приверженность к подобным звуковысотным сочетаниям, тончайшим образом сумел передать различные их оттенки. Вновь обратимся к пьесе «Вещая птица».

Крайние разделы концентрируют в себе принцип постепенного усиления черт полифоничности. Это приводит к тому, что прессарная вспомогательная оказывается в вертикальном соотношении не только с аккордовым тоном, к которому она прилегает, но и со своим диатоническим антиподом.

Полифонический потенциал содержится уже в изложении первого четырёхтакта в виде неточной обращённой имитации, где элементы фугообразного проведения возникают вследствие тонико-доминантового соотношения предложений первого периода, что нередко встречалось и в творчестве венских классиков. Собственно полифонические приёмы вводятся в развивающемся разделе крайних частей формы⁶. Поначалу это – каноническая имитация, где прессарный тон *d* звучит одновременно с аккордовым тоном *es*. Диссонантность вертикали резко возрастает в момент столкновения прессарного тона *fis* с аккордовыми звуками *g* и *f* (см. т. 11). Этот приём действует на фоне явления полимелодизма. В дальнейшем, активизируя полифоническое начало путём введения стреттной имитации, Шуман неоднократно прибегает к эффекту одновременного звучания различных звуковысотных форм ступени (см. т. 14, 15).

В такте 5 пьесы «Конец песни» («Фантастические пьесы» ор. 12) в вертикальном комплексе образуется остро диссонирующий интервал увеличенной октавы *G-gis*. Созвучие, возникающее в этот момент, не может быть функционально дифференцировано. Оно представляет собой хроматически проходящий комплекс с пролонгированным звучанием примы *g moll*'а. Без учёта данного созвучия весь оборот представлял бы собой простейший вид перехода в тональность доминанты:

$$g\ moll\ t_6 = s_6 - D_5^6 - T_3^5\ D\ dur$$

Шуман избегает столь прямолинейного движения путём мелодизации, а также собственно полифонизации музыкальной ткани. Так, в характере движения верхнего голоса отчётливо прослушиваются черты скрытого двухголосия, где верхний голос дублируется в аккордовом

слое фактуры, что создаёт дополнительный эффект пролонгированного звука *g*.

Выше говорилось о специфике метроритма в музыке Шумана как реального фактора, влияющего на процессы полифонизации гомофонной фактуры.

Характерным для многих произведений Шумана является метрическое несовпадение отдельных слоёв гомофонной ткани. Последовательно этот принцип выдерживается в номере «Киарина» из «Карнавала». В крупном плане фактура пьесы содержит два пласта, каждый из которых претендует на свой метрический устой. Но причины, по которым эти пласты оказываются в разных временных плоскостях, несколько отличаются в крайних разделах и середине формы. Так же как и в начале пьесы, верхний пласт фактуры среднего раздела содержит в себе главный голос, а нижний представляет собой фактурное сопровождение типа «бас – аккорд». В первом случае метрическое несовпадение верхнего и нижнего этажей фактуры является следствием действия принципа полиакцентности, а также синкопирования в контрапунктирующем гармоническом голосе. В середине пьесы постоянно действующим оказывается только приём синкопирования, но он приводит к противоположному результату в сравнении с началом пьесы. Если в первых тактах «Киарины» гармонический голос не вступает в функциональный конфликт с сопровождением, а лишь опережает звучание каждого аккордово-гармонического комплекса нижнего пласта, то в тактах 6–8 середины он отстаёт от гармонических смен аккордового пласта фактуры. Именно это является причиной одновременного звучания тонов *f* и *fes* в такте 6 середины, что и образует $S_3^5\ As\ dur$ 'а со сдвоенной терцией. При отсутствии метрического смещения голосов фактуры гармоническая последовательность выглядела бы весьма просто (т. 5–8):

$$As\ dur: II_5^6\ \sharp_3 - S_3^5 - T_6 - ум. VII_7 - t\ c\ moll'а.$$

На наш взгляд, было бы неверно утверждать, что такого рода диссонирующая вертикаль образовалась вследствие полиладовости, поскольку последняя сама явилась результатом метрической дифференциации голосов фактуры.

При обращении к позднему творчеству Шумана также нельзя оставить без внимания приём одновременного сочетания различных звуковысотных форм одной и той же ступени. Его стиль фактурного письма становится более вязким,

порой тяжеловесным, в связи с чем заостряется экспрессивность самого приёма.

Фактура «Фантастической пьесы» op. 111 № 1 (*c moll*) отличается всеми качествами, характерными для позднего стиля композитора. Здесь сохраняются внешние черты трёхслойной фактуры. При этом главный мелодический голос максимально наделён признаками декламационности, чему в значительной степени способствуют синкопы; фигурированный контрапункт крайне хроматизирован и представляет собой поток обращённых мотивов. Естественно, что при таком соотношении фактурных планов неизбежно возникают острые диссонансы. Не будем подробно останавливаться на первом разделе Фантазии, ограничимся лишь констатацией факта неоднократного вертикального сочетания аккордового и нижнего прилегающего хроматического тонов.

В связи с интересующим нас вопросом обратимся к началу второго раздела. В такте 2 прессарный тон *cis* звучит одновременно с примой (*d*) и септимой (*c*) $D^6_5 g moll^a$. Но в изолированном виде подобная вертикаль мало чем отличается от аналогичного явления в «Вещей птице» (см. т. 11). Эффект усиления приёма заключается в том, что в момент разрешения неаккордового звука (*cis*) не создаётся впечатления *полной достигнутости* аккорда (это наступает только на последней доле такта). Решающее значение здесь приобретает хроматическое движение параллельными сектаккордами в фигурационном пласте, которое не только препятствует полному достижению аккорда, что усиливает его функциональную сущность, но и временно придаёт черты неаккордового тона звуку *d*, заостряя тем самым диссонантность предыдущего созвучия.

Неаккордовые звуки, образующие с аккордовым полутоновые вертикальные сочетания, в целом, как мы убедились, не приобретают самостоятельного значения, поскольку чаще всего имеют хроматическую природу и, что особенно важно, обусловлены у Шумана развитым голосоведением. Вполне понятно, что в условиях мелодизированной фактуры вводнотоновый характер малой секунды обостряется, в силу чего стремление восстановить равновесие значительно превосходит возможность изменить аккордовую структуру.

Наряду с простейшими видами диатонических неаккордовых звуков особое значение у Шумана приобретают такие дискордантные тоны,

которые оказываются *пролонгированными* от предыдущего аккорда. Являясь следствием голосоведения, они также далеко не всегда становятся компонентом аккордовой структуры. Но выделение их в побочный аккордовый тон происходит всё-таки чаще и естественнее. Немаловажное значение здесь имеет их диатоническая природа. Не случайно первым аккордом с побочным тоном оказалась доминанта с секстой, то есть с диатоническим побочным тоном, хотя арсенал выразительных средств включал и приёмы введения хроматических неаккордовых звуков.

Как упоминалось выше, применение выдержанных звуков является характерной чертой шумановского гармонического стиля. В целом этот приём находится в русле специфики гомофонно-полифонического письма Шумана, и способы его воплощения отличаются многообразием. Так, например, если выдержанный тон вклинивается в типично гомофонную фактуру, то возникает конфликт между горизонталью и вертикалью, и сам приём обнаруживает себя очень рельефно. В пьесе «Пение поутру» op. 133 № 3 на протяжении почти двух тактов выдерживаются прима и септима $D_7 A dur^a$, образуя в аккордово-гармонической последовательности $D_7 - S_6 - D^6_5 - T^5_3 - D^4_3 - T_6$ диссонирующие созвучия (т. 21, 22). Поскольку лишь один из этих двух тонов может быть аккордовым в тонической и субдоминантовой функции, то происходит своеобразное варьирование в их принадлежности аккордовой структуре. Обращают на себя внимание и запаздывающие функциональные смены аккордов, что приводит к переносу гармонии через тактовую черту. Так же как и ритмо-гармонические предъёмы, это относится к характерным проявлениям шумановского гармонического стиля.

Несколько более самостоятельное значение приобретает пролонгированная прима от тонического трезвучия $D dur^a$ в доминантсептаккорде, с которого начинается Заключение к Новеллетте № 8. Мы не можем утверждать, что она становится компонентом структуры, но всё же присутствие ферматы между этими двумя аккордами и различие в динамике (угасающее *p* и *f*) создают условия, при которых звук *d* оказывается на грани включения его в септаккорд в качестве заменного тона.

Шумана, вероятно, привлекали сами фонические свойства D_7 с выдержанным тоническим тоном. При этом он разнообразит данный приём,



применяя в качестве предшествующего аккорда, например, двойную доминанту. Так, в пятой пьесе цикла (т. 27, 28) звук *d* основательно приготовлен в терцквартаккорде двойной доминанты и выдерживается в тех же голосах фактуры.

Полифоническая дифференцированность голосов фактуры позволяла Шуману сугубо диатоническими средствами достигать удивительных эффектов звучания как вертикали, так и простейших аккордово-гармонических последовательностей.

Фактурное развитие в первой *D dur*'ной пьесе «Пение поутру» основано на сопоставлении аккордового и гомофонно-полифонического склада, причём последний в данном случае обнаруживает тяготение к полифонической фактуре, что приводит в конце пьесы к стреттному проведению темы по типу тонального ответа (т. 4–7 от конца). Именно это сопоставление двух начал – гомофонного и полифонического – заставляет играть новыми красками архаичную по своему функциональному смыслу аккордово-гармоническую последовательность первых тактов. До подключения приёма мелодизации голосов фактуры основу гармонического движения составляет ладовая переменность *D dur* – *h moll* (т. 1–4). Дальнейшее развитие (т. 5–9) основано на традиционном типе «золотой» секвенции, с помощью которой осуществляется плавный переход из *D dur*'а в *h moll*. Без учёта неаккордовых звуков она выглядит просто:

$$\text{II}_7 - \text{D}_7 - \text{T}_3^5 - \text{IV}_7 - \text{VII}_3^5 = \text{II}_3^5 - \text{D}_7 \dots - \text{t}$$

Но главный смысл кроется в том впечатлении, которое создаётся благодаря постоянной неполной достигнутой аккорда, что, как уже говорилось, усиливает его (аккорда) функциональный смысл.

Первое, что заслуживает внимания, – это техника применения выдержанных звуков, каждый из которых готовится в другом голосе. Первый аккорд второго и третьего звеньев секвенции содержит в сопрано пролонгированный тон басового голоса предыдущего аккорда. Разрешение его совпадает с функциональной сменой, что полностью нейтрализует стремление утвердить терцовую структуру, и он определённым образом вращается в аккорд, образуя T_3^5 с внедряющимся побочным тоном (T_3^{5+2}). Во втором аккорде всех звеньев также образуется выдержанный тон, но терцовая структура при этом сразу же восстанавливается, и он не приобретает самостоятельного значения.

Противоречие горизонтали и вертикали возникает и на стыке мотивов вследствие опережения в верхнем голосе разрешения в последующий аккорд. Так, например, звук *fis* в конце 1-го звена в D_7 является неаккордовым, но для последующего T_3^5 он был бы терцией, в которую должна разрешиться септима D_7 . Таким образом, здесь возникает некоторое противоречие с точки зрения норм учения о музыкальном синтаксисе, которое гласит, что мотив должен оканчиваться *только* аккордовым звуком. Но в данном случае этому можно найти объяснение в индивидуализации голосов фактуры.

Варианты подобного окончания мотивов, но в менее ярко выраженной форме, имеют место и в сочинениях Шумана, относящихся к более раннему периоду творчества. Так, в третьем проведении темы в № 1 «Давидсбюндлеров» гомофонно-полифонический склад характеризуется метрическим несовпадением слоёв фактуры, что является следствием акцентировки и регулярного синкопирования в верхнем слое. Каждая акцентированная доля его отстаёт от гармонической смены на одну четверть. По аналогии с первым двутактом примера появление звука *fis* означает не разрешение D_9 в t_3^{5-3} *h moll*'а, а переход ноты в приму доминантового септаккорда. Но если и не принимать во внимание это обстоятельство (хотя оно, на наш взгляд, весьма существенно), то последующий аккорд так или иначе представляет собой t_4^{6+4} , поскольку звук *e* оказывается неприготовленным и в таком виде аккорд длительно выдерживается ($\downarrow \curvearrowright \downarrow$). Примечателен тот факт, что внедряющийся побочный тон *e* наслаивается на начало 2-го звена секвенции, где верхний слой фактуры в пределах секвенцирования отстаёт на три четверти и, таким образом, этот тон получает разрешение лишь на последней четверти следующего такта.

Особую группу в гармонии Шумана составляют аккорды с удержанным терцовым тоном лада. Применение доминанты с секстой является традиционным. Такой специфики, как у Шопена, в музыке Шумана аккорд не приобрёл, хотя и встречается часто как с мелодическим поступенным движением от III к I ступени при разрешении в тонику, так и через непосредственное движение к основному тону лада.

К одному из проявлений гармонического стиля Шумана можно отнести применение уменьшённого септаккорда VII ступени с квартой вместо терции, который в определённом смысле

предвосхищает вагнеровский тристан-аккорд. Он не становится специфической гармонией Шумана, а скорее характеризует намеченную в его творчестве тенденцию к расширению числа аккордов с побочными тонами. Удержание кварты в уменьшённом VII₇ – это не просто удержанный тон как эстетическая потребность, технический приём. Но важно и то, что затрагивается самый колоритный тон лада⁷.

Курт в книге «Романтическая гармония и её кризис в “Тристане” Вагнера» отмечает случай употребления VII₇⁺⁴ в Фантазии *C dur* op. 17 [6, с. 80]. Пример, бесспорно, удачный, поскольку аккорд здесь имеет ту же абсолютную высоту, что и у Вагнера.

Не менее рельефно проступают контуры данного аккорда в медленной вариации из цикла на тему «Abegg». Примечателен тот факт, что Вариации были написаны Шуманом в 1830 году, то есть на шесть лет раньше Фантазии. Уменьшённый терцквартаккорд с квартой является в этом примере модулирующим при тональном переходе из *Es dur*'а в *b moll* (т. 10, 11). Попутно заметим, что в конце предыдущего такта в *Es dur*'е звучит D₇⁺⁶, и разрешение его несколько необычно. Секста разрешается не в основной тон лада, а в квинту, и при этом акцентированную, с последующим поступенно восходящим движением к тонике. В манере разрешения проступают черты более позднего стиля Шумана: тоническое трезвучие звучит консонантно только на четвёртой ♩ такта, а до этого момента в его вертикаль вторгается пролонгированная септима от предыдущего D₇ и неприготовленная секунда вместо терции. Последнее замечание заслуживает особого внимания, поскольку такой прессарный вспомогательный тон станет в дальнейшем специфической чертой шумановского письма, впрочем, как и применение выдержанных тонов.

Выше неоднократно обращалось внимание на изобретательность Шумана в плане применения того или иного приёма. Подтвердим нашу мысль примером из Заключения к «Новеллетте» № 8.

Голосоведение в *B dur*'ном эпизоде отличается большой плавностью, текучестью, насыщенностью выдержанными звуками, образующими межтактовые синкопы. Интересующий нас аккорд появляется уже в такте 1 и представляет собой VII₇⁺⁴, принадлежащий мелодическому (!) *c moll*'ю. Кварта в данном случае имеет совер-

шенно самостоятельное значение, поскольку отсутствует момент приготовления. Разрешение осуществляется ходом на терцию вниз. Движение септимы скачком и тем более на интервал увеличенной 4 (правда, с последующим полутоновым восхождением) противоречит всем канонам классической гармонии, если рассматривать данный приём изолированно от последующего развития, крайне насыщенного самостоятельным мелодическим движением голосов фактуры. Но именно последнее и не допускает столь узкого подхода. Прямолинейность оборота имеет выразительный смысл, концентрируя в себе черты некоего перелома при движении к противоположному качеству: от синхронного голосоведения в предшествующем рефрене к мелодически гибкой полифонизированной ткани.

Итак, в результате наблюдений над спецификой введения неаккордовых звуков в музыку Шумана подчеркнём, что как хроматические, так и диатонические неаккордовые звуки могут стать компонентом аккордовой структуры. При этом первые из них выступают только в качестве внедряющихся. Неаккордовые звуки, имеющие сугубо диатоническую природу, могут образовывать аккорды как с добавочными (внедряющимися), так и с заменным побочным тоном.

В скрытой форме здесь обнаруживается тенденция к ослаблению терцового принципа аккордообразования. Остаётся предположить, что у Шумана начинают закладываться основы аккордовых структур XX века. Так, аккорды с заменными тонами, и в первую очередь с квартой вместо терции, – это уже серьёзный шаг на пути к квартовой структуре.

Применяя аккорды с внедряющимися побочными тонами, в особенности с секундой и квартой в условиях трёхэлементных структур, Шуман до некоторой степени предугадал возможность секундового принципа сопряжения соседних тонов в аккордовой вертикали.

Но по сравнению, например, с Мусоргским, Скрябиным, которые явились здесь поистине новаторами и непосредственно предвосхитили аккордику XX века, Шуман не выводит свои творческие поиски за пределы терцового принципа аккордообразования. Аккордовое окружение возникшей структуры, принцип расположения тонов в её вертикали, характер ладового сопряжения компонентов вертикали и горизонтали – всё это остаётся в рамках классической функциональной гармонии.

PRIMECHANIYA

¹ Э. Курт называет такую мелодико-гармоническую фигурацию «импрессивными фигурами сопровождения» [6, с. 404].

² В творчестве Брамса, многое унаследовавшего от Шумана, также встречаем аналогичный приём фактурного изложения (см. Каприччио op. 76 № 1). И хотя по времени он находится ближе к искусству импрессионизма, тот характер *изобразительности*, которым наделена фактура пьесы Шумана «Пение поутру», совершенно отсутствует в подобном фактурном изложении у Брамса.

³ Термин Ю. Н. Тюлина [10, с. 10, 117–119].

⁴ Пример приведён в цитированной работе Ю. Н. Тюлина.

⁵ Пример приводится в работе Ю. Н. Тюлина в связи с анализом специфики прессарных тонов [10, с. 90].

⁶ Вся пьеса представляет собой сложную трёхчастную форму. Крайние разделы изложены в простой двухчастной форме, где небольшое дополнение содержит элементы репризности.

⁷ С этой точки зрения симптоматично частое применение VII⁺₇ Рахманиновым. Изредка он встречается у Шопена, например, в Ноктюрне op. 27 № 1 (последний такт перед репризой).

LITERATURA

1. Домбровская О. В. Полифонические особенности гомофонного тематизма Шумана // Проблемы музыкальной науки / ред.-сост. М. Е. Тараканов, В. Н. Холопова. М., 1979. Вып. 4. С. 259–294.
2. Житомирский Д. В. Роберт Шуман: очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1964. 880 с.
3. Красникова Т. Н. Фактура и стиль: истоки и эволюция (учебное пособие). М.: РАМ имени Гнесиных, 1995. 115 с.
4. Красникова Т. Н. Феномен фактурного пространства и его стилеобразующие функции // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии музыкального образования: материалы междунар. науч.-практ. конф. / сост. Л. С. Дьячкова. М., 2003. С. 57–62.
5. Красникова Т. Н. Феномен художественного времени в музыке XX века // Музыковедение. 2012. № 3. С. 13–14.
6. Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера. М.: Музыка, 1975. 551 с.
7. Магницкая Т. Н. Музыкальная фактура: история, теория, практика. М.: МГИК, 1993. 37 с.
8. Мазель Л. А. Проблемы классической гармонии. М.: Музыка, 1972. 616 с.
9. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке. Художественные возможности. Структура. Функции. М.: Музыка, 1985. 285 с.
10. Тюлин Ю. Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Музыкальная фактура. М.: Музыка, 1976. 165 с.
11. Холопова В. Н. Фактура: очерк. М.: Музыка, 1979. 87 с.
12. Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии: исследование. М.: Музыка, 1974. 287 с.
13. Ninov D. Functional Nature of the Cadential Six-Four // Muzikoloski zbornik. 2016. Vol. 52, Issue 1, pp. 73–96.
14. Yust J. Special Collections Renewing Set Theory // Journal of Music Theory. 2016. Vol. 60, Issue 2, pp. 213–262.
15. Goldenberg Y. Harmony without Voice Leading? The Challenge of Interpreting Exact Leaping Transpositions // Music Analysis. 2016. Vol. 35, Issue 3, pp. 314–340.

Об авторе:

Гончаренко Татьяна Генриховна, доцент кафедры теории музыки, Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0003-1203-6708**, tgoncharenko48@gmail.com

REFERENCES

1. Dombrovskaya O. V. Polifonicheskie osobennosti gomofonnogo tematizma Shumana [Polyphonic Features of Homophonic Thematicism of Schumann]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Problems of Musical Science]. Edited by M. E. Tarakanov, V. N. Kholopova. Issue 4. Moscow, 1979, pp. 259–294.
2. Zhitomirsky D. V. *Robert Shuman: ocherk zhizni i tvorchestva* [Robert Schumann: A Sketch about his Life and Works]. Moscow: Muzyka, 1964. 880 p.
3. Krasnikova T. N. *Faktura i stil': istoki i evolyutsiya (uchebnoe posobie)* [Texture and Style: Origins and Evolution (Textbook)]. Moscow: Russian Gnesins' Academy of Music, 1995. 115 p.
4. Krasnikova T. N. Fenomen fakturnogo prostranstva i ego stileobrazuyushchie funktsii [The Phenomenon of Textural Space and its Style-Generating Functions]. *Muzykal'noe obrazovanie v kontekste kul'tury: voprosy teorii, istorii i metodologii muzykal'nogo obrazovaniya: materialy mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Musical Education in the Context of Culture: Questions of Theory, History and Methodology of Musical Education: Proceedings of the International Scholarly and Practical Conference]. Compiled by L. S. Dyachkova. Moscow, 2003, pp. 57–62.
5. Krasnikova T. N. Fenomen khudozhestvennogo vremeni v muzyke XX veka [The Phenomenon of Artistic Time in 20th Century Music]. *Muzykovedenie* [Musicology]. 2012. No. 3, pp. 13–14.
6. Kurth E. *Romanticheskaya garmoniya i ee krizis v «Tristane» Vagnera* [Romantic Harmony and its Crisis in Wagner's "Tristan"]. Moscow: Muzyka, 1975. 551 p.
7. Magnitskaya T. N. *Muzykal'naya faktura: istoriya, teoriya, praktika* [Musical Texture: History, Theory, Practice]. Moscow: Moscow State Institute of Culture, 1993. 37 p.
8. Mazel' L. A. *Problemy klassicheskoy garmonii* [Issues of Classical Harmony]. Moscow: Muzyka, 1972. 616 p.
9. Skrebkova-Filatova M. S. *Faktura v muzyke. Khudozhestvennyye vozmozhnosti. Struktura. Funktsii* [Texture in Music. Artistic Possibilities. Structure. Functions]. Moscow: Muzyka, 1985. 285 p.
10. Tyulin Yu. N. *Uchenie o muzykal'noy fature i melodicheskoy figuratsii. Muzykal'naya faktura* [A Teaching of Musical Texture and Melodic Figuration. Musical Texture]. Moscow: Muzyka, 1976. 165 p.
11. Kholopova V. N. *Faktura: ocherk* [Texture: An Essay]. Moscow: Muzyka, 1979. 87 p.
12. Kholopov Yu. N. *Ocherki sovremennoy garmonii: issledovanie* [Essays on Contemporary Harmony. Research]. Moscow: Muzyka, 1974. 287 p.
13. Ninov D. Functional Nature of the Cadential Six-Four. *Muzikoloski zbornik* [Musical Compilation]. 2016. Vol. 52, Issue 1, pp. 73–96.
14. Yust J. Special Collections Renewing Set Theory. *Journal of Music Theory*. 2016. Vol. 60, Issue 2, pp. 213–262.
15. Goldenberg Y. Harmony without Voice Leading? The Challenge of Interpreting Exact Leaping Transpositions. *Music Analysis*. 2016. Vol. 35, Issue 3, pp. 314–340.

About the author:

Tatiana G. Goncharenko, Associate Professor at the Music Theory Department, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0003-1203-6708**, tgoncharenko48@gmail.com

