ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online) DOI: 10.17674/1997-0854.2021.2.028-038
УДК 781.61

М. Е. ПЫЛАЕВ

Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет
г. Пермь, Россия
ORCID: 0000-0002-3312-6748

О взаимосвязях формы и гармонии в зрелом творчестве К. Дебюсси (на примере прелюдии «Девушка с волосами цвета льна»)

В статье раскрываются связи гармонии и формы в музыке К. Дебюсси, показанные, в частности, на системе кадансов в прелюдии «Девушка с волосами цвета льна». При общих контурах трёхчастности в пьесе можно обнаружить целый ряд сравнительно кратких построений, каждое из которых замыкается собственным кадансом. Важной тенденцией в данном случае является стремление композитора разными способами уменьшить активность восходящего вводного тона в кадансах.

Ключевые слова: Клод Дебюсси, музыкальная форма, гармония, каданс, прелюдия «Девушка с волосами цвета льна».

Для цитирования / For citation: Пылаев М.Е. О взаимосвязях формы и гармонии в зрелом творчестве К. Дебюсси (на примере прелюдии «Девушка с волосами цвета льна») // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 28–38. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.2.028-038.

MIKHAIL YE. PYLAEV

Perm State Humanitarian Pedagogical University, Perm, Russia
ORCID: 0000-0002-3312-6748

About Interconnections of the Form and Harmony in C. Debussy's Mature Creative Work (By the Example of the Prelude "La fille aux cheveux de lin")

The article deals with the connections between harmony and form in the music of C. Debussy, shown, in particular, on the cadence system in the prelude "La fille aux cheveux de lin". With the general contours of the ternary form, the piece consists of a number of relatively brief fragments, each of which is closed by its own cadence. The important trend in this case is the composer's desire to reduce the activity of the ascending leading note in cadences by various ways.

Keywords: Claude Debussy, musical form, harmony, cadence, prelude "La fille aux cheveux de lin".

Высочайшие художественные достоинства и удивительное внутреннее богатство прелюдий Дебюсси уже давно привлекают к себе самое пристальное внимание великого множества музыкантов разных специальностей. Показательно, что эти пьесы, по праву ставшие одними из самых исполняемых среди пианистов и популярных у слушателей, могут рассматриваться с самых различных точек зрения, а научные результаты, полученные на основе их анализа, выходят далеко за пределы стиля музыкального импрессионизма, основоположником и крупнейшим представителем которого считается Дебюсси.

Так, в опубликованной в 1971 году статье Д. Фришмана внимание сосредоточено на влиянии на форму пьес программности; здесь же встречаем ряд важных замечаний о стиле композитора [8]. Ю. Холопов в своей довольно развёрнутой статье о музыкальной форме прелюдий показывает, что при оригинальном и разностороннем новаторстве «Клод французский» отнюдь не отказывается от традиционной классической концепции формы и от опоры на хорошо известные типы структур [10]. В вышедшей в 2012 году публикации И. Сусидко интересные аналитические выводы сделаны в связи с применением по отношению к прелюдиям Дебюсси теории метротектонизма. Эта теория, созданная в первой трети прошлого столетия талантливым педагогом, композитором и музыковедом Г. Конюсом (1862–1933), позволяет обнаружить в тактовой структуре прелюдий обеих тетрадей осевую симметрию, особую стройность, кристалличность структуры (не случайно концепция Конюса произвела в своё время глубокое впечатление на А. Лосева, лично знакомого с ним) [7]. Приведённый перечень публикаций нетрудно продолжить.

Новаторский, неповторимо-своеобразный стиль французского мастера достиг в прелюдиях полного расцвета: проявившись и сложившись сначала в оркестровой музыке, он затем раскрылся и в фортепианном творчестве; две тетради прелюдий (1910, 1913) по праву считаются его кульминацией.

В центре внимания данной статьи – одна из самых известных пьес первой тетради – «Девушка с волосами цвета льна» (к ней во многом близок «Вереск» из второй тетради). Кратко отметим некоторые из важных выразительных средств – это достаточно тёмная бемольная тональность Ges-dur, ремарка sans rigueur (фр. – свободно, без строгости), относящаяся, конечно, к метроритмической стороне. К этому следует добавить абсолютное преобладание тихой звучности (лишь один раз – в кульминации – использовано динамическое обозначение *mf*). Можно вспомнить также давно известный, но, тем не менее, удивительный факт помещения названий пьес в конце – мелким шрифтом, в скобках, с многоточиями, смысл чего вполне понятен: Дебюсси словно предлагает расшифровку программного содержания как один из возможных вариантов, не навязывая её, а «посылая вслед».

В мелодике прелюдии во многом прослеживается опора на ангемитонную пентатонику, создающую ощущение лёгкости и воздушности (как известно, изредка встречаются пятиступенные звукоряды, включающие малые секунды). При этом пентатоника абсолютно не порождает впечатления ориентальности, столь яркого, как, например, в «Дурнушке – императрице китайских статуэток» из равелевской «Матушки гусыни» (в плане отсутствия восточного колорита можно напомнить и об этюде Ф. Шопена ор. 10 № 5). Черноклавишная пентатоника в «Девушке с волосами цвета льна» словно предначертана самой тональностью прелюдии: очевидно, что это единственная

бемольная мажорная тональность, в которой такая пентатоника полностью входит в ладовый звукоряд.

Ges-dur у Дебюсси звучит очень мягко, приглушённо, будто зыбкие контуры предметов на полотнах Клода Моне, тогда как энгармонически равный ей Fis-dur в «Дурнушке – императрице китайских статуэток» у Равеля воспринимается как яркая и острая тональность.

Общие контуры трёхчастности прелюдии – вне сомнения[1]. Как указывает К. Розеншильд, трёхчастность – один их распространённых принципов формообразования у французского мастера [6, с. 117]. Этот же автор при анализе Паспье из «Бергамасской сюиты» проницательно отмечает тягу Дебюсси не к диалектической логике развития, свойственной сонатной форме, а к вариантам эпизодического плана; не к завершённой композиции периода, предполагающей собранность, энергию и целеустремлённость, а к двух- и трёхчастным формам, особенно – к трёхчастной репризной, исторически связанной с традициями французской музыки XVIII века [там же]. Небольшая, но очень ценная работа Розеншильда отличается фактологическим богатством, тонкостью аналитических замечаний и свидетельствует не только о прекрасном знании материала, но и о художественной чуткости автора.

Говоря о репризах у Дебюсси, К. Розеншильд справедливо отмечает, что «не столько фазис развёртывания (классики), сколько фазис завершения формы стал для него наиболее типическим показателем стиля» [6, с. 118]. Музыковед указывает также на особую важность для французского мастера реприз «поникших», «угасающих» (здесь же сделана ссылка на В. Цуккермана, давшего такое определение некоторым репризам Шопена; К. Розеншильд не был учеником В. Цуккермана, однако, несомненно, хорошо знал работы этого выдающегося российского ученого)[2].

Прежде чем обратиться к кадансам знаменитой прелюдии № 8 из первой тетради, необходимо коснуться некоторых вопросов более общего характера.

Ощущение каданса, как известно, первично складывается внутри периода и создаётся прежде всего двумя способами – выбором аккордов и местоположением внутри данной формы; последнее генетически связано с европейской песенно-танцевальной практикой и с огромной ролью в ней метрической квадратности (внешне, за рамками периода, ощущение каданса подкрепляется цезурой, сменой фактуры, ясным началом нового построения либо введением иного тематического материала). Отметим также различие тоновых либо полутоновых, восходящих либо нисходящих мелодических тяготений.

Каданс – «сигнальная» точка в музыкальной форме, веха, активно способствующая ориентировке в её разделах и частях. Каданс, отмечающий «узловые» пункты сочинения, словно концентрирует энергию музыкального движения и может как способствовать лёгкости и текучести развёртывания музыки (вторгающийся каданс с наложением), так и препятствовать ей. Несомненно, что данные свойства каданса стали для Б. Асафьева одним из поводов назвать его «самой мускулистой сферой интонации» [1, с. 94].

Традиционное подразделение кадансов сложилось достаточно давно – в инструментальной музыке Нового времени – и достигло кульминации у венских классиков, служа одним из подтверждений рационально-объективного духа классицистской эстетики. Как известно, принято различать кадансы срединные и заключительные, полные и половинные, плагальные и автентические, совершенные и несовершенные; двумя главными

критериями различий являются положение в периоде и аккордовое содержание [9, стб. 629–630].

Каданс, безусловно, способен нести богатую информацию о стиле, эпохе, национальной принадлежности музыки. Вспомним об особом своеобразии плагальных кадансов русских авторов XIX века, встречающихся, кстати, и в произведениях, пронизанных монументально-эпическим духом (см., например, кадансы, завершающие финал «Богатырской» симфонии А. Бородина, а также последнюю часть кантаты С. Прокофьева «Александр Невский», очевидным образом наследующей бородинские традиции). Некоторая важная информация об исторической эволюции кадансов приведена в исследовании В. Беркова [2, с. 190–194].

Одной из тенденций исторического развития каденций стало сглаживание различия автентичности и плагальности, обозначившееся с течением времени. Так, трудно сказать однозначно, к какой категории следует относить кадансы, в которых используются «рахманиновская субдоминанта» – ум. VII_{34} с квартой в миноре (С. Рахманинов, романс «О, нет, молю, не уходи», последние такты перед фортепианным заключением) или «русская доминанта» – D_7 с заменной квартой (С. Рахманинов, Этюд-картина с moll op. 39 № 7, окончание первого периода, а также пьесы в целом).

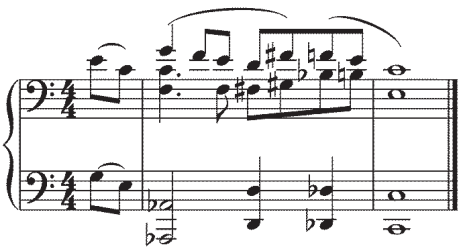
Пример № 1. С. Рахманинов. «О, нет, молю, не уходи» (схема каданса).

В случае с русской доминантой можно говорить о чертах бифункциональности: о явном сходстве данной вертикали с септаккордом II ступени на доминантовом басу. Здесь следует также указать на разницу гармонических и мелодических тяготений в кадансах, где бас может давать одно ощущение, а верхние голоса – другое.

Пример № 2. С. Рахманинов. Этюд-картина с moll op. 39 № 7; заключительный каданс первого периода.

Как известно, ощущение автентического каданса диктуется прежде всего двумя моментами: ходом баса V–I и восходящим вводнотоновым тяготением VII–I, являющимся самым активным в классико-романтической тональности, в одном из верхних голосов. Однако такая автентичность смягчается, ослабевает, если взят не гармонический, а натуральный минор. Например, в заключительном кадансе начального периода из менуэта в Сонатине Равеля мягкая элегантность музыки плохо сочеталась бы с традиционным автентическим кадансом гармонического минора. Удивительный по свежести звучания, красоте и оригинальности каданс встречаем в основной теме «Здравицы» Прокофьева, написанной в солнечном До мажоре – любимой тональности композитора, где парадоксально сочетаются мягкость и активность, плагальность и автентичность[3].

Пример № 3. С. Прокофьев. Здравница Вступление, заключительный каданс основной темы (перед вступлением хора)



Ещё один интересный момент заключается в том, что в ряде случаев бывает *трудно точно определить количество аккордов в кадансе*. Если упорно пытаться делать это, то сплошь и рядом приходится сталкиваться с ощущением, что проведение резких границ чревато искажением смысла музыки и напоминает грубое рассечение аналитическим скальпелем её живой материи.

Перейдём к кадансам прелюдии «Девушка с волосами цвета льна». В главе о Дебюсси из книги «Очерки современной гармонии» Ю. Холопов писал: «Гармония Дебюсси – поучительный пример перерождения тональных функций аккордов вследствие избегания традиционных, классических принципов формообразования, преодоления квадратности частей, обычных форм мотивного развития, традиционных периодических каденций, сглаживания контраста в гармоническом изложении частей (например, экспозиционных и срединных) – всё это органически связано со стремлением придать аккордам какие-то новые значения, одновременно полностью или частично парализовав обычные и казалось бы неизбежные» [11, с. 164]. В сноске 5 того же абзаца даётся важное примечание: «Сказанное лишний раз подтверждает глубинную связь между функциональностью гармонии и формообразованием» [там же].

Итак, учёный в данном случае подразумевает сочинения классико-романтической традиции, в которых связь гармонии и формообразования была исключительно тесной. Однако в Новой и Новейшей музыке, где произошли радикальные изменения гармонии и формообразования, где ладовая система музыкального мышления утратила свою господствующую роль, такая взаимосвязь значительно ослабевает либо исчезает вовсе. Мысль Ю. Холопова лишний раз подтверждает правомерность относить музыку Дебюсси к такой, где связь с классико-романтической традицией ещё сохраняется.

Форму прелюдии, безусловно, следует определить как простую трёхчастную с развивающей серединой (именно такую её трактовку даёт Ю.Н. Холопов [10, с. 537]). Начальный период, согласно Холопову, складывается из трёх построений – 4 + 3 + 4 тт. (по причине широкой доступности нот прелюдий К. Дебюсси считаем возможным не приводить конкретных нотных примеров из данной пьесы).

В уже цитированных «Очерках современной гармонии» отмечается ещё одна важная тенденция Дебюсси – «к мозаичности формы, к сложению целого из большого числа относительно замкнутых, структурно самостоятельных единиц» [11, с. 168]. Данное указание имеет самое прямое отношение к форме прелюдии «Девушка с волосами цвета льна»: при внешних контурах трёхчастности можно заметить наличие внутри формы довольно большого числа сравнительно кратких построений. Их, пожалуй, нельзя однозначно отнести ни к предложениям, ни к фразам, учитывая тот факт, что перед нами – сознательное избегание венско-классических синтактических структур. Однако можно утверждать, что каждое из этих построений завершается своей каденцией: имеются в виду такты 2–3, 6–7, 9–10, 15–16, 18–19, 23–24, 27–28, 31–32, 35–36[4].

Что в данном случае даёт основания классифицировать гармонические обороты, завершающие отмеченные построения, как кадансы? Главным образом, два момента: названные обороты всякий раз *замыкают* небольшие построения (отметим, что тенденция распадаться на небольшие неквадратные построения выражена в пьесе очень отчётливо). Помимо этого, они отделены друг от друга цезу-

рой – ритмической остановкой, а также (в трёх случаях) временными замедлениями темпа (cédez – movement), не совпадающими с границами трёхчастной формы (тт. 11–12, 23–24 и 27–28). После каданса в тт. 18–19 Дебюсси предписывает незначительное ускорение темпа – при подходе к кульминации (данная кульминация отмечена, помимо прочего, также и переменой метра: в тт. 22–23 устанавливается размер 6/8). Кроме того, аккордовые комплексы, о которых идёт речь, выглядят как кадансы, так как содержат кварто-квинтовый ход в басу. Лишь дважды – тт. 31–32 и 35–36 – это терцовый ход es–ges.

Возникает вопрос, где в трёхчастной форме начинается развивающая середина? Логично усматривать её начало в такте 12, перед которым сделано замедление темпа. С другой стороны, тт. 12–13 выглядят как дополнение к тт. 10–11, то есть выступают не как начало нового раздела, а как нечто примыкающее к предыдущему. Иными словами, можно говорить о некотором *вуалировании границы между первой и второй частями простой трёхчастной формы*.

Коснёмся теперь гармонического содержания кадансов. Главное, что здесь следует отметить – *настойчивое, последовательное стремление «погасить», уменьшить, сгладить энергию восходящего вводного тона VII–I в мажорной автентической каденции*.

В самом деле, тт. 2–3 – плагальный каданс; тт. 5–6 содержат довольно необычное взятие тоники на слабую долю[5], в тт. 15–16, 18–19 доминанта не содержит вводного тона в своем составе; в тт. 23–24 вводный тон появляется на последнюю (!) шестнадцатую такта и уходит вопреки тяготению не в I, а в VI ступень; тт. 27–28 – яркий прерванный оборот D–S (тоника была бы здесь явно преждевременной, а также прямолинейной. Интересно также, что оба трезвучия – D и S – взяты после изысканного, редкого у европейских авторов нонаккорда II ступени). В тт. 31–32 и 35–36 – мягкие плагальные кадансы VI–I (они очень уместны для завершения пьесы). На фоне субдоминанты в тт. 28–30 в высоком регистре проводится основная тема: тематическая реприза, содержащая полигармонический эффект, здесь наступает *после* тональной (с т. 24).

Как известно, проведение начальной темы любой репризной (чаще – сонатной) формы внутри неустойчивого развивающего раздела в виде, близком экспозиционному изложению, и обычно не в основной тональности, называется ложной репризой; вскоре после такого проведения вступает настоящая реприза. Данному приёму, а также термину, его отражающему, посвящена недавно опубликованная содержательная статья О. Лосевой [4].

Суть ложной репризы можно сформулировать и более кратко: кроме «неправильного» местоположения в форме (корректируемого начинающейся вскоре подлинной репризой), это *несовпадение возвращения основной темы и главной тональности* (как мы помним, тематизм и гармония – два основных фактора, фундирующих форму как тип композиции в европейской академической музыке Нового времени). И хотя говорить о ложной репризе в традиционном значении и понимании в «Девушке с волосами цвета льна» нет оснований, тем не менее несовпадение возвращения мягкой, «бархатной» мажорной тональности с шестью бемолями при ключе и знаменитой темы, начинающейся с фигурации по звукам малого минорного септаккорда, заметно сразу.

По мнению Д. Фришмана, реприза в прелюдии начинается с «музыки переходного характера» [8, с. 138]. С учётом сказанного выше, однако, считаем возможным истолковать форму пьесы иначе – как

преднамеренное рассогласование тональной репризы, идущей вначале, и тематической, следующей далее. Таким образом, перед нами – вуалирование второй важнейшей грани формы (между развивающей серединой и репризой), осуществляемое ещё более последовательно, чем в случае с гранью, отделяющей начальный период и развивающую середину[6].

Как известно, Дебюсси завершает прелюдию двумя плагальными каденсами. Словно в качестве компенсации эфемерности, мягкости обоих этих аккордовых последований в тт. 37–38 в мелодии возникает восходящий квартовый ход des–ges – это и своеобразный намёк на доминантовость, и, возможно, реминисценция мелодического хода на тех же звуках в прерванном каденсе в тт. 27–28.

Обратимся ещё раз к каденсу в тт. 6–7. В данном случае необходимо коснуться важного проявления связи гармонии и метра, состоящего в том, что при разрешении доминанты в тонику доминанта в большинстве случаев берётся на *слабую*, тоника же – на *сильную* долю. Нарушение этого принципа, не столь частое у венских классиков, создаёт эффект особой лёгкости завершения (например, в медленной части 4-й сонаты для фортепиано ор. 7 Бетховена, завершающейся автентическим каденсом с доминантсептаккордом на сильной и с тоникой на слабой доле такта; такое соотношение гармоний было намечено уже в первых тактах данной части цикла). Перед нами, таким образом, образцы известного *противоречия гармонии и метра*[7].

Итак, подытоживая сказанное о системе каденсов в «Девушке с волосами цвета льна», можно утверждать, что *упорное избегание активного вводнотонового тяготения в каденсах (либо преднамеренное смягчение его активности) – свидетельство гибкой внутренней координации мелодии и гармонии*.

В.А. Цуккерман в первой части своей замечательной работы «Рондо в его историческом развитии» не без удивления писал о шаблонности, стандартности каденционных формул у В.А. Моцарта, исключительная одарённость которого легко позволила бы ему избежать таковых. В качестве возможных причин отмеченного явления названо «стремление разъяснить форму, указав завершённость предыдущей части и цезуру перед следующей», а также нормативность как частое проявление классицизма [12, с. 86–87]. Приведённый любопытный факт, нисколько не умаляющий гениальности величайшего европейского мастера, даёт возможность несколько в ином свете увидеть своеобразие стиля Дебюсси – именно сквозь призму отношения к каденсам и их трактовки.

Нетрудно убедиться, что каденсы в рассматриваемой нами прелюдии, во-первых, обнаруживают значительное разнообразие, а во-вторых, парадоксальным образом не способствуют (либо способствуют в небольшой степени) «разъяснению формы». Их смысл скорее можно видеть в стремлении задержать взгляд и слух на том или ином «прекрасном мгновении» окружающего мира, на небольших, но тонких, по-своему чарующих изменениях освещения, очертаний, эмоционально-выразительных оттенков предметов и человеческих фигур вокруг нас, ассоциирующихся с преобразованиями ритма, мелодики, гармонии. Возможно, именно с этим логично было бы связать отмеченную выше у Дебюсси тенденцию к распаду формы на небольшие построения, на близость экспозиционного и развивающего типов изложения материала.

Завершая разговор о музыке выдающегося французского композитора, открыв-

шего для европейского искусства звуков новые неизведанные горизонты, обратимся ещё к одному интересному труду. Мы имеем в виду работу Рудольфа Рети «Тональность в современной музыке» [5]. В главе 3 первой части этой книги рассматривается ладотональная организация в музыке Дебюсси; глава носит название «Тональность у Дебюсси». Рети, как известно, получил образование в Вене, но с 1938 года до своей кончины в 1957 году жил и работал в США, где и была написана его книга, во многом сохраняющая свою ценность по сей день.

Автор справедливо обозначает здесь важные средства гармонической техники К. Дебюсси и характеризует несколько конкретных признаков, примет его гармонического стиля, в которых проявилась данная техника (среди них – большая роль педальных тонов и органных пунктов, использование ленточного движения аккордов с параллелизмами квинт и октав, элементы политональности, так называемая мелодическая модуляция) [5, с. 25–27].

Основной вывод, сделанный автором, гласит, что Дебюсси отказывается от главенствующей роли тональности, не отвергая в то же время самого тонального (точнее, ладового) принципа. В этом Дебюсси как создатель новой концепции гармонического мышления пошёл дальше Э. Сати, которого в данном случае неправомерно считать его предшественником [5, с. 27–28].

Отмечая известный факт влияния на Дебюсси Мусоргского, с сочинениями которого будущий автор прелюдий познакомился в России, Рети пишет: для сочинений Мусоргского «характерно то, что они проникнуты духом старинного русского фольклора, а потому, подобно почти всякой древней народной музыке, воспринимаются как одна из форм *мелодической тональности*» (курсив мой – М.П.) [5, с. 21]. И хотя здесь фактически игнорируются заслуги Мусоргского как одного из крупнейших мастеров гармонии в русской и европейской музыке второй половины XIX века, тем не менее в выводе, сделанном Рети, возможно, содержится ещё один важный ключ к пониманию внутренней логики музыкального мышления «Клода французского».

Здесь, впрочем, следует быть осторожным. Выяснения требует, в частности, вопрос о том, как именно «мелодическая тональность» соотносится с гармонией, с красочной аккордикой, неотъемлемой от стиля основоположника музыкального импрессионизма. И формула, предлагаемая Рети, – «мелодическая тональность плюс модуляция» [5, с. 22] – является, в сущности, не чем иным, как интересной гипотезой, требующей проверки на основе скрупулёзного анализа множества сочинений Дебюсси разных жанров[8].

* * *

Настоящая статья, не претендуя на глубину обобщений, представляет собой попытку подытожить некоторые наблюдения над стилем Клода Дебюсси, а также напомнить о ряде важных выводов, сделанных разными исследователями творчества одного из самых ярких и оригинальных представителей французской музыкальной культуры рубежа XIX–XX веков.

С чувством особой признательности автор статьи обращается к памяти замечательного музыканта, блестящего педагога, заслуженного учителя РФ Валерии Владимировны Базарновой (1940–2021), под руководством которой он, будучи в конце 1970-х – начале 1980-х годов студентом музыкального училища при Московской консерватории им. П.И. Чай-

ковского, имел счастье изучать широчайший круг закономерностей гармонии в западноевропейской и русской академической музыке.

Клод Дебюсси был одним из любимейших авторов Валерии Владимировны. Именно она инициировала в моей душе, равно как и в душах великого множества студентов «Мерзляковки», пристальный интерес к прекрасному в музыке и настойчивое стремление по мере сил постигать его законы.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В упоминавшейся выше статье И. Сусидко приводится метротектоническая схема прелюдии, свидетельствующая о наличии в ней изящной зеркальной симметричности. Представленная в виде построений с определённым числом тактов, эта схема выглядит следующим образом: 7 – 11 – 3 – 11 – 7 [7, с. 74]. И хотя в данном случае не учитывается тематическое содержание и функциональная принадлежность указанных построений, факт наличия в пьесах скрытой, но стройной внутренней системы весьма примечателен.

[2] В данной связи напомним о замечании В. Цуккермана про сокращённые и в то же время динамически нисходящие, угасающие репризы, очень типичные для Дебюсси [13, с. 9]. Здесь же в сноске 8 упоминается работа Ц. Слуцкой «Проблема формы в симфонических произведениях Дебюсси (рукопись, библиотека Московской консерватории), где в качестве особо ярких образцов указаны «Празднества» и «Ароматы ночи».

[3] Чрезвычайно любопытные наблюдения над кадансами С. Прокофьева (отчасти восходящие даже к чертам характера композитора!) приводит в уже упоминавшейся книге В. Берков [2, с. 194–197].

[4] На избегание прямой репризности у Дебюсси справедливо указывал Э. Денисов, называя в качестве примеров прелюдии «Девушка с волосами цвета льна» и «Вереск». В такте 7 репризы «Вереска», по выражению Э. Денисова, «отрезается наиболее существенный раздел темы» [3, с. 105]. Денисов отмечал также сходство решения реприз в названных пьесах – в плане начала темы в репризе на фоне субдоминантовой гармонии (любопытно, что такое происходит именно в пьесах, весьма близких друг другу по образности и выразительным средствам).

[5] Дебюсси фактически предписал здесь пианисту нечто невыполнимое: непонятно, как в тактах 5–6 возможно сделать небольшое crescendo, подчеркнуть тонику ми-бемоль мажора, одновременно давая почувствовать, что данная тоника появляется на лёгком времени такта!

[6] На избегание прямой репризности у Дебюсси справедливо указывал Э. Денисов, называя в качестве примеров прелюдии «Девушка с волосами цвета льна» и «Вереск». В такте 7 репризы «Вереска», по выражению Э. Денисова, «отрезается наиболее существенный раздел темы» [3, с. 105]. Денисов отмечал также сходство решения реприз в названных пьесах – в плане начала темы в репризе на фоне субдоминантовой гармонии (любопытно, что такое происходит именно в пьесах, весьма близких друг другу по образности и выразительным средствам).

[7] Хрестоматийный, по-своему уникальный пример подобного рода противоречия, однако ещё более яркого – в «Грёзах» из цикла Р. Шумана «Детские сцены»: эффект бесплотности, эфемерности сновидений в этой удивительной пьесе достигается, прежде всего, благодаря смене гармонии на не сильную, а на слабую долю 2-го такта (и последующих аналогичных). Иными словами, первый такт логичнее было бы записать на 5 четвертей, а второй – на 3, и поступить так же во всех остальных случаях.

[8] Напомним следующую важную мысль Ю. Холопова: «Гармоническая система Дебюсси в силу исторической тради-

ции (из которой он всё же не может выйти) есть, прежде всего, тональность [разрядка Ю. Холопова – М.П.] позднеромантического типа, эволюционирующая в сторону структур XX века на основе опорного диссонанса и полиладовой хроматики, особенно важно – в сторону неомодальности, как натурально-ладовой, так и разного рода искусственных (в частности, симметричных) ладов, а также всевозможных ладовых “смесей”» [10, с. 489]. А неомодальность всё же нельзя считать идентичной мелодической тональности в том виде, в котором она охарактеризована у Р. Рети.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. Берков В.О. Формообразующие средства гармонии. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Сов. композитор, 1971. 343 с.
3. Денисов Э.В. О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси // Вопросы музыкальной формы. М.: Музыка, 1977. Вып. 3. С. 230–253.
4. Лосева О.В. Ложная реприза: к истории термина и приёма // Журнал Общества теории музыки. 2020. № 2 (30). С. 1–12.
5. Рети Р. Тональность в современной музыке. Л.: Музыка, 1968. 131 с.
6. Розеншильд К.К. Молодой Дебюсси и его современники. М.: Музгиз, 1963. 144 с.
7. Сусидко И.П. Симметрии и пропорции в музыке Клода Дебюсси (24 прелюдии для фортепиано) // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2012. № 3. С. 68–83.
8. Фришман Д.В. Программность и музыкальная форма в фортепианных прелюдиях Дебюсси // Музыка и современность. М.: Музыка, 1971. Вып. 7. С. 122–163.
9. Холопов Ю.Н. Каденция // Музыкальная энциклопедия. Т. 2. М.: Сов. энциклопедия, 1974. Стб. 629–630.
10. Холопов Ю.Н. Музыкальные формы в прелюдиях для фортепиано Дебюсси // Холопов Ю.Н. Музыкальные формы классической традиции. Статьи, материалы. М.: Московская консерватория, 2012. С. 484–549.
11. Холопов Ю.Н. Очерки современной гармонии. М.: Музыка, 1974. 286 с.
12. Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии. Ч. 1. М.: Музыка, 1988. 175 с.
13. Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. М.: Музыка, 1984. 214 с.

Об авторе:
Пылаев Михаил Евгеньевич, доктор искусствоведения, профессор факультета музыки, Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет (614990, г. Пермь, Россия), **ORCID: 0000-0002-3312-6748,** pylaevm@mail.ru

REFERENCES

1. Asaf'ev B.V. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. 2nd edition. Leningrad: Muzyka, 1971. 376 p.
2. Berkov V.O. *Formoobrazuyushchie sredstva garmonii* [Formative Means of Harmony]. 2nd edition, revised and enlarged. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1971. 343 p.

3. Denisov E.V. O nekotorykh osobennostyakh kompozitsionnoy tekhniki Kloda Debyussi [On Some Features of the Compositional Technique of Claude Debussy]. *Voprosy muzykal'noy formy* [Questions of Musical Form]. Moscow: Muzyka, 1977. Issue 3, pp. 230–253.

4. Loseva O.V. Lozhnaya repriza: k istorii termina i priema [False Reprise: on the History of the Term and Reception]. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Journal of the Society for Music Theory]. 2020. No. 2 (30), pp. 1–12.

5. Reti R. *Tonal'nost' v sovremennoy muzyke* [Tonality in Contemporary Music]. Leningrad: Muzyka, 1968. 131 p.

6. Rozenshil'd K.K. *Molodoy Debyussi i ego sovremenniki* [Young Debussy and His Contemporaries]. Moscow: Muzgiz, 1963. 144 p.

7. Susidko I.P. Simmetrii i proportsii v muzyke Kloda Debyussi (24 prelyudii dlya fortepiano) [Symmetries and Proportions in the Music of Claude Debussy (24 Preludes for Piano)]. *Uchenye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh* [Scientific Notes of the Gnessin Russian Academy of Music]. 2012. No. 3, pp. 68–83.

8. Frishman D. Programmnost' i muzykal'naya forma v fortepiannykh prelyudiyakh Debyussi [Programming and Musical Form in Debussy's Piano Preludes]. *Muzyka i sovremennost'* [Music and modernity]. Moscow: Muzyka, 1971. Issue 7, pp. 122–163.

9. Kholopov Yu.N. Kadentsiya [Cadence]. *Muzykal'naya entsiklopediya. Tom 2* [Music Encyclopedia. Volume 2]. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 1974. Column 629–630.

10. Kholopov Yu.N. Muzykal'nye formy v prelyudiyakh dlya fortepiano Debyussi [Musical Forms in Preludes for Piano by Debussy]. Kholopov Yu.N. *Muzykal'nye formy klassicheskoy traditsii. Stat'i, materialy* [Musical Forms of the Classical Tradition. Articles, Materials]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2012, pp. 484–549.

11. Kholopov Yu.N. *Ocherki sovremennoy garmonii* [Essays on Modern Harmony]. Moscow: Muzyka, 1974. 286 p.

12. Tsukkerman V.A. *Analiz muzykal'nykh proizvedeniy. Rondo v ego istoricheskom razvitii. Chast' 1* [Analysis of Musical Compositions. Rondo in Its Historical Development. Part 1]. Moscow: Muzyka, 1988. 175 p.

13. Tsukkerman V.A. *Analiz muzykal'nykh proizvedeniy. Slozhnye formy* [Analysis of Musical Compositions. Complex Shapes]. Moscow: Muzyka, 1984. 214 p.

About the author:

Mikhail Ye. Pylaev, Dr. Sci. (Arts), Associate Professor at the Musical Faculty, Perm State Humanitarian Pedagogical University (614990, Perm, Russia), **ORCID: 0000-0002-3312-6748,** pylaevm@mail.ru