

Д. Ф. Ушаков^{1,2}

**ФОРМА: КОНСОНАНС/ДИССОНАНС
(НА ПРИМЕРЕ ПРЕЛЮДИЙ ДЕБЮССИ
«ДЕЛЬФИЙСКИЕ ТАНЦОВЩИЦЫ» И «ПАРУСА»)**

¹ ОГАУК «Томская областная государственная филармония»

Российская Федерация, 634050, Томск, пл. Ленина, 12а

² Томский государственный университет, Институт искусств и культуры,

Российская Федерация, 634050, Томск

В работе рассматриваются принципы формообразования в музыке Клода Дебюсси на примере двух прелюдий — «Дельфийские танцовщицы» и «Паруса». Устанавливается связь между музыкальным материалом этих пьес, спецификой гармонических процессов, происходящих в них, и музыкальной формы, в которую композитор облекает эти процессы. Делается попытка продемонстрировать, каким образом понятие консонанса и диссонанса в гармонии может быть перенесено на более высокий уровень — на уровень формы; в этом смысле первая из двух прелюдий есть образец формы консонантной, вторая — диссонантной. Для раскрытия этих понятий в работе проведён детальный анализ обеих прелюдий, в результате которого становится видно, что эти две пьесы написаны в звуковых системах, которые могут быть представлены как противоположные друг другу. Библиогр. 12 назв. Ил. 15. Табл. 1.

Ключевые слова: Дебюсси, импрессионизм, музыкальная форма, гармония, консонанс, диссонанс, анализ.

**CON- AND DISSONANCE IN MUSICAL FORM (CLAUDE DEBUSSY'S PRELUDES
"LES DANSEURS DES DELPHES" AND "VOILES")**

D. F. Ushakov^{1,2}

¹ Tomsk State Philharmony, 12a, pl. Lenina, Tomsk, 634050, Russian Federation

² Tomsk State University, Tomsk, 634050, Russian Federation

In this paper the principles of musical form in Claude Debussy are concerned, having taken his two Preludes ("Dansieus des Delphes" and "Voiles") as examples. The author traces the link between material of the pieces, the specifics of harmonic processes within them, and the musical form the composer chooses to incarnate these processes. An attempt is made to demonstrate the way how the terms "con-" and "dissonance" in harmonic sense may be applied to a higher level — the one of musical form. In this extent, the first of the two pieces represents the consonant form, while the second is in the dissonant form. To make this idea more clear, the two pieces are analyzed in detail. The analysis results in the conclusion that the pieces are written using two systems which one may understand as a dichotomy, that is, the two systems opposed to each other. Refs 12. Figs 15. Tables 1.

Keywords: Debussy, Impressionism, musical form, harmony, consonance, dissonance, analysis.

*Светлой памяти
профессора Валерии Стефановны Ценовой*

Поводом для написания этой небольшой работы послужила известнейшая статья Эдисона Денисова — одна из ключевых работ на русском языке, посвященных композиционным аспектам музыки Клода Дебюсси, «О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси», опубликованная в сборнике «Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники» [1]. Статья представляет немалый интерес, так как в ней даётся анализ прелюдий Дебюсси, выполненный одним из крупнейших композиторов второй половины XX века. «Слушая музыку Дебюсси, мы воспринимаем её как свободное и непосредственное высказывание, излагаемое почти импровизационно, но нигде эта quasi-импровизационность не пере-

ходит в рыхлость, ибо музыка Дебюсси всегда точно выстроена и рационально организована» [1, с. 93]. Эти слова Денисова схватывают самую суть «дебюссизма»¹ (NB: именно на имманентно-музыкальном уровне, а не в контексте многочисленных и действительно важных связей музыки Дебюсси с другими искусствами).

Тот факт, что Денисов остановил своё внимание на прелюдиях, представляется совершенно закономерным. Анализ музыкальной формы и гармонии именно прелюдий Дебюсси принципиально важен, потому что цикл прелюдий является одним из самых репрезентативных сочинений композитора. Среди двадцати четырёх пьес можно найти, пожалуй, все ипостаси «дебюссизма». В этом плане известная концепция жанра прелюдии как «великого в малом» приобретает совершенно особенный колорит. Ведь для того, чтобы принцип «великое в малом» действительно функционировал, нужно, чтобы прелюдия была не просто мала, а *демонстративно мала*. Магия такой миниатюры в том, что она, если можно так выразиться, успеет сказать всё, как будто чего-то недоговаривая.

Иная картина у Дебюсси. Некоторые из его прелюдий с трудом укладываются в понятие «миниатюра» (например, прелюдия «Вереск» — большое рондо). Но и в тех, которые написаны в малых формах, вектор «великое в малом» повернут в противоположную сторону — он направлен от малого к великому. «Малое» здесь — это квинтэссенция творческого метода Дебюсси, то есть предельно конкретизированное восприятие мгновения, лишённое рационализирующей работы сознания. Мгновение в музыке может представляться нам в любом масштабе, но, даже будучи развёрнуто в крупной форме, оно *остаётся мгновением*. Это, собственно говоря, основной принцип импрессионизма. И в картинах художников-импрессионистов, и в сочинениях композиторов-импрессионистов кажущаяся на первый взгляд размытость, децентрализация, уход от конкретного на самом деле есть утончённое и предельно обострённое восприятие и выражение реальности, преломлённой творческим сознанием².

Это имеет самое прямое отношение к форме и гармонии прелюдий. Для музыкальной фиксации *мгновения* композитор избирает определённый материал (точнее, некое *композиционное зерно*, то есть ДКЭ³). Для развёртывания⁴ этого зерна выстраивается определённая *логика*, исходящая, как правило, из свойств избранного материала. Окончание прелюдии есть окончание созерцательного момента (когда этот момент полностью развёрнут перед нами, то есть возможности развёртывания мате-

¹ «Дебюссизм» («debussisme») — слово, прочно вошедшее в употребление во французской критике, а затем и музыковедении со времён премьеры «Пеллеаса» (1902). Так же как и «impressionisme», оно в различной интерпретации могло нести некий уничижительный подтекст, а могло и не иметь такового. О том, что такое дебюссизм, очень точно писал автор одной из первых монографий о композиторе, Лалуа: «Дебюссизм в музыке — это то же самое, что импрессионизм в живописи и символизм в поэзии» [2, с. 527]. См. также нашу работу: [3].

² По этому поводу см. замечательную статью Л. Ботштейна: [4].

³ ДКЭ — «дополнительный конструктивный элемент», термин Ю. Н. Холопова. ДКЭ есть некоторый элемент композиции, имеющий собственную логику развития или развёртывания, которая действует параллельно с логикой развития/развёртывания центрального элемента (ЦЭ) — в рамках классико-романтической тональности таковым является тоническое трезвучие, а логика развёртывания этого ЦЭ и есть, в конечном итоге, музыкальная форма того или иного сочинения (то, что мы называем словами «малое рондо» или «сонатная форма»). Ближе к концу XIX века складывается такая ситуация, что ДКЭ по своей значимости начинает серьёзно конкурировать с ЦЭ, а временами даже и перевешивать. Так нередко происходит и у Дебюсси.

⁴ Это слово в отношении Дебюсси представляется более корректным, чем «развитие».

риала исчерпываются), после *оценки* которого возможно *именование* миниатюры (не случайно названия прелюдий даны в конце каждой пьесы). Таким образом, можно сказать, что логика развития-развёртывания формы здесь есть ни что иное, как *расщепление* этого созерцательного момента (переживания) на ряд бесконечно малых моментов, каждый из которых оказывает некоторое влияние на «общую картину». Именно эта черта, особая «телеологичность» формы Дебюсси, коренным образом отличает последнюю от форм, выкристаллизовавшихся в музыке, например, Бетховена. Здесь, в сущности, перед нами возникает антитеза аналитического и телеологического, отмеченная и обоснованная, например, философом В. Рудневым в его замечательной книге «Прочь от реальности» [5, с. 20]. К этой же оппозиции подошел и Р. Х. Лаул в его известной статье «Принципы формообразования в симфонических произведениях Дебюсси» [6]. Так, он пишет: «Если <у венских классиков — Д. У.> первоначально заданное тематическое построение явилось неким потенциальным целым, из которого выводилось все дальнейшее, то у Дебюсси наоборот — целое складывается из разнообразных воздействий всех частных, при этом решающей может оказаться роль любой из них» [6, с. 45].

«Можно ли говорить в прелюдиях Дебюсси о форме в смысле архитектурной конструкции, или перед нами только тематический процесс [=процесс тематических преобразований — Д. У.], который является единственной формообразующей силой?» — спрашивает И. Сусидко [7, с. 6]. В этих словах мы вновь видим обозначенную выше дихотомию: архитектурная конструкция (=отсылка к классикоромантической композиции) противопоставляется «только тематическому процессу» (=индивидуальный проект в композиции XX века).

В этом контексте можно условно сказать, что для форм классикоромантического периода наиболее характерным оказывается *аналитическое развитие* (то есть восприятие этой формы направлено от максимально общего уровня к максимально частным деталям), а в случае Дебюсси мы видим противоположную ситуацию, а именно — *телеологическое развёртывание* (то есть общая картина формы и гармонии складывается из бесконечного ряда мельчайших «деталей» — которые как раз и образуют то самое композиционное зерно, о котором мы говорили выше⁵).

Итак, Э. Денисов выявил два типа развёртывания в прелюдиях Дебюсси:

- Исходный материал (Денисов говорит «мотив» или «мотивы») подвергается развитию, то есть претерпевает некоторые изменения.
- Исходный материал статичен, то есть развёртывание происходит путём репликаций (повторений).

За этим разделением кроется чутко услышанный водораздел в музыке Дебюсси. Дело в том, что к первой группе относятся прелюдии, написанные, как правило, в гармонической системе с центром в виде консонирующего трезвучия, а ко второй — прелюдии, написанные с использованием диссонантной тональности (в частности, в условиях модальности симметричных ладов)⁶.

⁵ Парадоксальным образом этот телеологизм формы оказывается близким к принципам развёртывания модального одноголосия — например, в грегорианском хорале. В частности, в условиях грегорианской монодии возможна и не исключительна ситуация, когда тоника-финалис появляется единожды и оказывается самым последним звуком мелодии (то есть этот финалис даётся нам именно как *цель*, то есть телеологически).

⁶ Эту мысль можно распространить и на другие сочинения. В её основе лежит позднеромантическая техника ДКЭ.

Центр-трезвучие прочно связывает сочинение с традицией XIX века, для которой как раз *развитие* (не развёртывание) является нормативным. Такой центр делает возможным функционирование гармонической системы, близкой к классико-романтической, и традиционной системы форм в контексте такой гармонии. Совершенно естественно, что при консонирующем центре гармония пьесы в целом оказывается *консонантной*. И «консонантной» же получается, как правило, и *форма* пьесы. Последнее требует пояснения.

В форме консонанс — это использование «квадратных» структур, песенных форм (то есть песенного метра и метрической экстраполяции), контрастов типа «период/середина» и «тема/ход», выраженных каденций, реализуемых (в целом) типичными гармоническими средствами и т. п. Ещё раз подчеркнём, что возможности для таких особенностей формы даёт тот *динамизм*, который присущ гармонической системе с трезвучием в основе. А динамизм этот целиком и полностью базируется на возможности перехода диссонанса в консонанс (то есть разрешения). К этому можно прибавить, что тяготение доминанты в тонику регулируется не только имманентными свойствами доминанты и тоники, но и *метрическим их положением* — 7-й такт тяготеет в 8-й гораздо сильнее, чем 3-й в 4-й.

Центр-диссонанс (или (нео-)модальный центр — лад=звукоряд, в том числе симметричный) или сводит на нет инерцию классико-романтической системы, или, во всяком случае, сильно её реорганизует. Диссонантная гармония ставит под вопрос возможность реализации в её условиях форм классико-романтического типа (консонантных форм, см. выше). Здесь разрешение неустоя в устой не связано с переходом диссонанса в консонанс и поэтому не имеет (или имеет в гораздо меньшей мере) *динамизма тяготения*. Поэтому привычные нам атрибуты консонантной формы (о них мы говорили выше) подвергаются тому или иному переосмыслению, в результате чего получается *новый тип формы* (которая может существовать в условиях диссонанса), пусть и прочно связанный с формами классико-романтического типа и находящийся, так сказать, в рамках той же парадигмы. И если, например, в творчестве среднего и позднего А. Скрябина или у А. Шёнберга в этой ситуации диссонантная сложность гармонической системы компенсируется классическими, академическими формами, то есть в некотором смысле *противопоставляется* таковым, то в случае Дебюсси мы видим, напротив, что и сам принцип формообразования следует за реорганизацией гармонической системы.

В частности, использование «квадратных структур» (фраз, предложений, организованных по принципу вопрос-ответ) если и формально возможно, то во многом у Дебюсси теряет вопросоответную организацию. Песенный метр, если он вообще обнаружим, в большой мере «размывается» в условиях диссонантной тональности⁷. Контрасты типа «период/середина» и «тема/ход», которые в рамках консонантной формы осуществлялись средствами консонантной же гармонии (консонанс/диссонанс), теперь нуждаются в других средствах реализации, так как консонанса больше нет, а диссонантная гармония (гармония с «эмансипированным диссонансом») может предложить лишь контрасты вида «менее сильный диссонанс/более сильный

⁷ Впрочем, это «размывание» может быть реализовано и в рамках тональности консонантной (см., например, прелюдию «Шаги на снегу», в которой модальная ладовая структура сводит на нет всякие попытки услышать песенный метр).

диссонанс» или «диссонанс одной структуры/диссонанс другой структуры»⁸. Те же проблемы приходится решать и рассматривая каденции.

Итак, оппозиция *консонантная форма/диссонантная форма*. Прежде всего необходимо подчеркнуть, что приложение к категориям формы понятий *консонанс* и *диссонанс* имеет в виду перенос на форму не акустической составляющей данных понятий, а их качественной составляющей (различие консонанса и диссонанса — скорее не акустическое, а именно качественное). Кроме того, разумеется, и консонантная форма (то есть сочетание ясной классико-романтической формы и консонантной тональности), и диссонантная форма (то есть диссонантная гармоническая система либо диссонантная тональность и реализуемая в этих условиях форма, построенная не на классико-романтических условиях, в частности, не на классико-романтическом метре) — это понятия, во-первых, не претендующие на роль терминов, а во-вторых — понятия скорее *предельные*. С другой стороны, такая оппозиция именно в музыке Дебюсси представляется актуальной.

Разумеется, Дебюсси как мастер XX века активно двигался в сторону максимальной индивидуализации используемых средств в каждом сочинении. «Музыка Дебюсси более органична, чем архитектурна по своей природе», — писал Э. Ансерме [8, р. 206], подчеркивая именно такую индивидуализацию и отход от готовых решений архитектоники (=гармонической и временной организации музыкальной формы). Более того, относительно именно прелюдий в контексте нашей работы отметим ценное высказывание Л. Мазеля и В. Цуккермана, подчеркивавших тот факт, что Дебюсси активно шел в направлении второго из двух названных выше «предельных понятий»: «Из 24 прелюдий Дебюсси больше половины вообще не содержат периодов; среди них, например, “Ветер на равнине”, “Звуки и ароматы...”, “Туманы”, “Терраса...”, “Ундина”, “Фейерверк”. Но и в тех, где период можно найти, он является лишь островком конструктивно-тематической окристаллизованности и не может служить мерилем общего характера конструкции» [11, с. 637].

В данной работе мы рассмотрим эту проблематику более подробно, взяв в качестве примеров первые две прелюдии — «Дельфийские танцовщицы» и «Паруса» («Вуали»). Из них первая — это яркий образец консонантной формы (хотя бы и сильно обновлённой), а вторая — образец формы диссонантной.

Прелюдия «Дельфийские танцовщицы» представляет собой образцовую трёхчастную песенную форму. Зная неприязнь Дебюсси к «административным формам», можно только удивляться абсолютно классической, квадратной структуре первой части прелюдии. Форма эта устроена следующим образом:

тт. 1–4 — предложение,

т. 5 — его расширение⁹,

тт. 6–10 — второе предложение в точности такой же структуры,

от т. 11 — середина,

от т. 21 — реприза.

⁸ По поводу сущности и возникновения диссонантной гармонии и её влияния на формообразование см.: [9, с. 423, 490; 10, с. 21–28].

⁹ Э. Денисов в упомянутой статье называет первый пятитакт «неквдратным». Как видим, он не совсем прав — в том смысле, что перед нами именно «квадратный» четырёхтакт, к которому добавлен 5-й такт — расширение. Если говорить точнее, то перед нами ясный случай «производной неквдратности» [12, с. 128], то есть «квадратный» остов, осложненный расширениями, дополнениями и т. п.

Грани формы столь очевидны, что композитор даже использует в нотной записи двойные черты¹⁰. Единственная «странность» этой формы — тональная реприза. В этом видно проявление одного из ведущих принципов композиции XX века — *неповторения*. С другой стороны, «репризность», помимо тональности, обеспечивается и ясно слышимым возвращением ДКЭ на исходную высоту (как в первом такте) — см. т. 7 от конца, при почти исходном ритме.

В качестве же ДКЭ Дебюсси использует соединение двух больших терций. Его экспозиция в тактах 1–2 мастерски встроена в классический функциональный оборот T-D-D-T (рисунок 1), причём ДКЭ проникает в обе доминанты (они имеют разную структуру: первая — это 2-й аккорд 1-го такта — представлена нонаккордом без примы, но с чувственным задержанием (*h-c*), а вторая доминанта — это обычное доминантовое трезвучие с повышенной квинтой; однако, как мы увидим в дальнейшем, в действительности дело с этими доминантами намного сложнее). Главенство большой терции проявляется и в общем мажорном колорите прелюдии.



Рис. 1. «Дельфийские танцовщицы» —
тт. 1–2, линия ДКЭ

Контраст середины выражается в том, что ДКЭ почти исчезает, на его место становится модализм (линейность) с оттенком пентатоники. Из важнейших черт композиции XX века отметим также связь с джазовой фактурой (см. фактуру начального периода — она ясно напоминает о блок-аккордах). Возможно, что изысканно-чувственная хроматизация связана с «греческим мотивом» («Дельфийские (!) танцовщицы»)¹¹. Постоянное обновление большетерцовых групп приводит, в частности, и к невозможности точной репризы.

Теперь посмотрим на эти особенности более подробно.

Итак, начальный период, как мы уже говорили, имеет в своей основе ясно слышимый классический «квадратный» остов (осложненный так называемой производной неквадратностью — расширением каждого четырёхтакта на один такт). Это период из двух одинаковых (исключая фактурные изменения) предложений¹², что ещё сильнее подчёркивает его квадратность. Метрическая структура показана на рисунке 2¹³.

¹⁰ Правда, Дебюсси ставит двойные черты не на самих гранях формы трёхчастной песни. Первая двойная черта разделяет два предложения первого периода; вторая отделяет середину; и третья обозначает подход к репризе. Сама реприза чертой не отделена.

¹¹ Подобный же «эллинистический хроматизм» мы встречаем и в пьесе «Сиринкс» для флейты соло.

¹² Наподобие прелюдии Шопена *Des-dur*.

¹³ На рисунке 2 ради экономии места приведён только верхний голос.



Рис. 2. «Дельфийские танцовщицы, схема метра начального периода»

А что же здесь *нового*? Где здесь *дебюссизм*? Ведь, проанализировав гармоническую основу периода, мы не найдём ничего такого, что принципиально отличало бы этот период от типичных образцов позднеромантической гармонии второй половины XIX столетия. Но специфика консонантной формы такова, что она позволяет встраивать тот самый «дебюссизм» в традиционные структуры; сила притяжения тоники (в терминах формы — сила притяжения тематической однотональности) и её (консонантной тоники) экстраполяция на всю пьесу делает возможным построение многослойной, сложной структуры.

Её первый слой и в самом деле подчёркнуто, *абсолютно* классичен — и это очевидный композиторский замысел Дебюсси. Расширения и дополнения не изменяют сущности дела, хотя, формально говоря, они превращают четырёхтакты в пятитакты и т. п. Но есть и более низкий уровень композиции, на котором как раз и обнаруживается дебюссизм¹⁴.

Посмотрим хотя бы на уже упомянутые две доминанты 1-го такта. Казалось бы, что может быть яснее? Ход баса на большую терцию (A-F) ясно показывает основ-



Рис. 3. «Дельфийские танцовщицы», функция второго аккорда в т. 1»

¹⁴ И в этом как раз заключается сложность консонантной формы у Дебюсси. Такой многослойности не будет в условиях формы диссонантной, так как не будет верхнего, «классического» слоя. В этом отношении консонантные структуры формы оказываются даже более сложно устроенными, чем диссонантные.

ной тон доминанты *B-dur*. Но Дебюсси не был бы самим собой, если бы всё было так просто. Дело в том, что *фактура* (то есть конкретное изложение материала) такова, что заставляет нас усомниться в том, что второй аккорд 1-го такта — это доминанта (рисунок 3). В самом деле, если правая рука играет аккорд *f-b-d-f* (первый аккорд прелюдии), и это тоника, то столь же логично, что второй аккорд (*g-c-es-g*) — это субдоминантовая параллель (с основным тоном *c*), к которой снизу (в басу) приставлена секста (*A*). Вот такой тонкий штрих: фактура спорит с аккордом...

Кроме того, именно на этом, «нижнем» уровне композиции развёртывается линия ДКЭ — соединения больших терций. Линия ДКЭ придаёт гармонии прелюдии важнейшее качество: традиционную структуру сохраняет только тоника (это трезвучие). Остальные функции представлены созвучиями, сконструированными в соответствии с ДКЭ (в основном это увеличенные трезвучия)¹⁵. Линия развёртывания ДКЭ в начальном периоде приведена на рисунке 4.



Рис. 4. «Дельфийские танцовщицы», линия развёртывания ДКЭ в начальном периоде

Кроме того, увеличенные трезвучия, собранные из больших терций, обнаруживают потенцию к заполнению больших терций — в результате чего проглядывает *модализм* целотонового лада, что ещё больше связывает первые две прелюдии (рисунок 5).



Рис. 5. «Дельфийские танцовщицы», модализм целотонового лада

Итак, начальный период, оставаясь целиком в рамках консонантной гармонии и формы, содержит внутри себя довольно сильно выраженную диссонантность, причём явно неклассической природы (увеличенные трезвучия и целотоновый лад!)¹⁶. Что же этому противопоставляет середина (тт. 11–20)?

Она противопоставляет ту же двуслойность, однако составленную из других слоёв. Вновь на «верхнем уровне» формы мы видим самое откровенное следование классическим канонам. И в самом деле, перед нами середина типа пребывания на доминанте, то есть вся середина представляет собой (так или иначе) развёртывание доминантовой функции; в контексте соотношения формы и гармонии можно (условно) сказать, что в данном случае середина — это и есть доминанта, а доминанта — это и есть середина.

¹⁵ И в этом обнаруживается связь со следующей прелюдией цикла — «Парусами», где тоникой является целотоновый лад с центром *B-c*.

¹⁶ Здесь, конечно, сразу вспоминается «Марш Черномора» из оперы Глинки «Руслан и Людмила».

Но и здесь есть «второй слой», который принципиально отличает данную середину от классико-романтических. Модализм целотонового лада уступает место модализму диатоническому¹⁷: в тт. 11–12 мы видим вписанное в рамки доминанты соединение дорийского *c* (данного в откровенно модальном облике — в виде семи-ступенного звукоряда)¹⁸ и пентатоники со звукорядом *d-f-g-b-c*. Большие секунды, входящие в состав данной пентатоники, совершенно очевидно ведут происхождение от больших секунд в начальном периоде (ср. с рисунком 5). А дорийский лад даёт великолепную возможность показать поступенное сцепление больших секунд. Модализмы двух ладов находятся в отношении «родитель-потомок»: родительским является дорийский лад, а потомком — пентатоника (она получается из дорийско-



Рис. 6. «Дельфийские танцовщицы», «полиладовость» пентатоники и дорийского лада

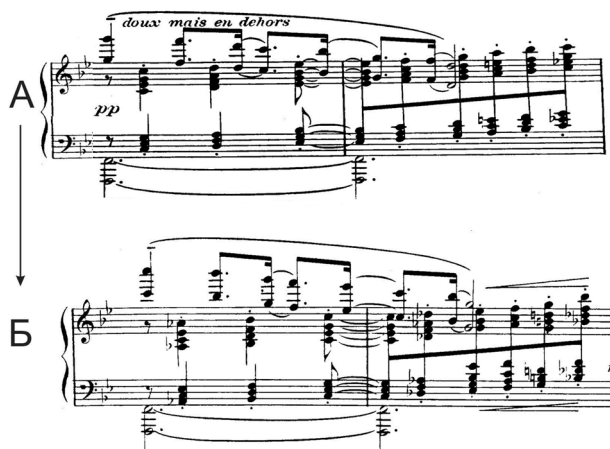


Рис. 7. «Дельфийские танцовщицы», два звена середины

¹⁷ Вроде модализма *d-moll* в прелюдии «Шаги на снегу», на которую мы уже имели случай сослаться.

¹⁸ Звук *e* в т. 12 не нарушает дорийского *c*, так как его появление обусловлено только дублировкой трезвучиями (см. пример ниже).

го путём «ликвидации» некоторых ступеней). В данном случае, несмотря на то, что оба лада содержат одинаковые звуки (они, если можно так выразиться, консонируют друг с другом), их регистровое положение таково, что мы их воспринимаем именно как разные лады (более того: разные интервальные системы). Вот такой интересный получается парадокс: полиладовость из одинаковых звуков (рисунок 6)!

Второе «звено» середины (тт. 13–14) есть репликация первого (рисунок 7).

Далее модализм ещё больше проникает в гармонию. Происходит отклонение в C-dur (тт. 15–17), и этот C-dur окончательно попадает под влияние модальности (см. обозначения функций-ступеней на рисунке 8), причём оно сохраняется вплоть до конца середины.



Рис. 8. «Дельфийские танцовщицы», функции гармоний в тт. 15–17

Главный ДКЭ пьесы (большая терция) незримо правит бал и в середине. Так, именно на большую терцию отстоит модель в тт. 11–12 от её повторения в тт. 13–14. Выведенные из этого ДКЭ большие секунды (которые раньше создавали целотонный модализм), безусловно, преобладают и в середине.

Кроме того, обнаруживается и ещё один каркас формы этой середины. Имеется в виду её общий гармонический план. Итак, середина начинается на доминанте основной тональности, затем в неё встраивается отклонение (с модализмом) в As-dur и в C-dur. Здесь находится кульминация пьесы. А потом всё повторяется в обратном порядке: после C-dur в т. 18 появляется трезвучие As-dur (как напоминание о тт. 13–14), а заканчивается середина вновь на доминанте основной тональности (рисунок 9).

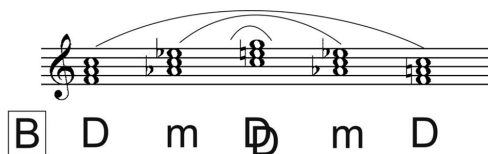


Рис. 9. «Дельфийские танцовщицы», схема середины

Реприза пьесы (тт. 21–31) обнаруживает дальнейшую эволюцию ДКЭ. В репризе классический остов тональности появляется только после его полного разрушения. Разрушение достигается через полную эмансипацию ДКЭ — большой терции, которая в репризе теряет свою количественную характеристику, становясь просто терцией. С терцового ряда и начинается реприза. Причём ряд этот очень быстро приходит от максимальной концентрации тональности (от тоники) к минимальной

(к тритонанте) (рисунк 10). То есть здесь тональность предстаёт перед нами в максимально расширенном виде (тритонанта непосредственно соединятся с тоникой). Нельзя не отметить, что данный терцовый ряд красноречиво напоминает о терциях смерти Мелизанды из V акта оперы Дебюсси.



Рис. 10. «Дельфийские танцовщицы», конец середины и начало репризы

И только после этого вновь звучит классический оборот D-T (правда, доминанта вновь, как и в начале прелюдии, дана в виде увеличенного трезвучия).

Таким образом выглядит реализация консонантной формы у Дебюсси.

* * *

Прелюдия «Паруса» (или «Буали») показывает совершенно противоположный род композиции. Здесь использован симметричный лад $b-c^{2.2}$ ¹⁹, то есть целотоновая гамма. Она статична по природе — ведь её составляют одинаковые интервалы (излюбленные Дебюсси большие секунды²⁰). Отсюда и другие особенности музыкального языка прелюдии. Это как раз тот случай, когда форма и гармония предельно отождествимы: диссонантная тональность (да ещё сильно «омодаленная» целотоновым ладом) даёт диссонантную же форму.

Последняя проявляется в отсутствии квадратности (её остатки можно попытаться услышать разве что на границе (условно) предложений (см., например, тт. 12–13)). А в категориях формы эта эмансипация неквадратности вполне коррелятивна с эмансипацией диссонанса в гармонии. Так как в данном случае диссонантность тональности представлена не очень сильно (опора на увеличенное трезвучие — аккорд из двух больших терций, консонансов), то и диссонанс формы выражен локально — на уровне композиционном по-прежнему действуют традиционные принципы классико-романтической музыки.

Итак, общая форма — малое рондо, первая часть — простая трёхчастная форма²¹, от ремарки «en animant» — побочная тема, от «au mouvement» — реприза. Кон-

¹⁹ Обозначение диссонантных тональностей, в основе которых лежит симметричный лад: большая буква традиционно означает центр тональности (две буквы=два центра), а цифровые индексы фиксируют структуру симметричного лада путём указания интервальной структуры одной (повторяемой) ячейки данного лада. Например, 2.2 = целотоновая гамма (ячейка — два дважды-полутона, т. е. два тона; 2.1 = гамма тон-полутон, 1.2 = гамма полутон-тон и т. д.).

²⁰ Возможно, потому, что его инициалы (C. D.) тоже образуют большую секунду...

²¹ Не «песенная», так как отсутствует песенный метр.

траст побочной темы реализован радикальными средствами: побочная тема написана в условиях пентатоники, то есть перед нами *метабола*, смена интервального рода.

Избранная Дебюсси гармоническая система, кажется, делает невозможным какое бы то ни было гармоническое развитие. Материал постепенно *развёртывается* по законам модальной системы. Отсюда и довольно точная реприза. Пожалуй, единственный динамизирующий фактор в пьесе — это заметная диспропорция в форме: 35 тактов главной темы, 6 побочной и 17 репризы (схема формы — рисунок 11).

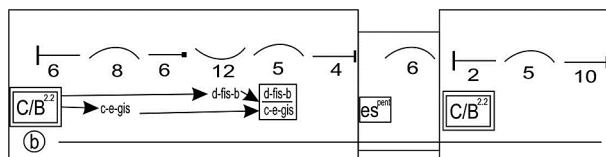


Рис. 11. «Паруса», схема формы

Совершенно очевидно, что ряд традиционных вопросов (вроде: какая тональность? какая функция?) здесь должен получать нетрадиционные ответы.

Сначала ответим на первый вопрос.

Понятно, что никакой тоники традиционной структуры мы здесь не найдём. По отношению к модальной структуре вообще более правомочным кажется употребление слова «устой» вместо «тоники». А найти устой в подобной структуре, как это ни странно, довольно просто: что чаще повторяется и дольше звучит — то и устой.

Слух подсказывает такое решение. Во-первых, на протяжении всей пьесы в басу упорно повторяется си-бемоль контр-октавы. Но этот си-бемоль настолько фактурно отделён от остальной ткани прелюдии, что кажется явно приставленным снизу. Во-вторых, развёртывание целотонавого лада (если не принимать в расчёт «приставной» си-бемоль) явно «вращается» вокруг звука *c* — причём в подавляющем большинстве случаев в первой или второй октаве. Таким образом, перед нами следующая картина:

- пьеса имеет два выраженных устоя;
- эти устои различны по своей природе: первый (си-бемоль контр-октавы) является таковым просто в силу того, что он постоянно звучит и постоянно на одной и той же высоте и в том же ритме (за редкими исключениями); этот устой, подчеркнуто, не связан с остальной музыкальной тканью пьесы, а просто приставлен к ней (хочется даже сказать, «отвязан» от неё); второй устой — это звук *c*, к которому почти всё время пристраивается суб- или супер-терция (ля-бемоль или ми). Этот устой более мобилен: он может переноситься из октавы в октаву, и он, в отличие от первого устоя, именно находится внутри музыкальной ткани пьесы;
- устои никогда не меняются местами (*си-бемоль* всегда ниже, чем *до*);
- поэтому можно эти устои назвать нижним и верхним, причём этими словами мы, с учётом вышесказанного, обозначаем, конечно, не самый факт звуковысотного взаиморасположения устоев, а их модальные функции;
- так как устои разнесены на значительное расстояние, то они воспринимаются слухом как «полиустой», то есть явно расслоённый на две части, два пласта²².

²² Что откровенно напоминает полигармонию Стравинского.

Итак, на первый вопрос (какая тональность?) мы ответили.

Ответ на второй (о функциональности) происходит из сущности целотонового лада в том виде, в котором он дан у Дебюсси. Присмотревшись к вступлению, можно заметить, что в нём опора поочерёдно приходится на терции двух увеличенных трезвучий, единственно возможных в целотоновом ладу. Таким образом, в «Парусах» целотоновый лад как ЦЭ обеспечивает (в крупном плане) только две функции (устой — это звуки *c-e-gis*, и неустой — это звуки *d-fis-b*). При этом — очень важно! — в расчёт не принимается «приставной» басовый си-бемоль: он есть «мертвенный» устой и стержень всей пьесы и поэтому явно не хочет принимать участия в её гармонических процессах.

Как это реализовано во вступлении, показано на рисунке 12.



Рис. 12. «Паруса», схематическое представление функций в целотоновом ладу

Таким образом, вступление прелюдии посвящено экспозиции её гармонической системы (это, так сказать, «первая пристрелка»). Теперь обратимся к главной теме (тт. 7–41). Её форма — простая трёхчастная. Здесь не образуется метрических функций, песенный метр отсутствует, это и есть проявление диссонантности формы, продиктованной диссонантностью гармонии. Мелодия ГТ построена по модальному принципу — по тому же, что и, например, грегорианские напевы. То есть в этой мелодии функциональными частями формы оказываются *иниций*, *тенор* (реперкуссия) и *терминация*. И надо сказать, что эти функции формы здесь выявлены предельно чётко.

Какова же форма ГТ? «Устройство» мелодии позволяет понять её так: тт. 7–14 содержат саму мелодию ГТ (сопровожаемую контрапунктами терцовых пассажей из вступления), а затем, в тт. 15–20, «задумчиво» дважды повторяется «иниций» мелодии (и в это время активно развёртывается контрапунктирующая линия больших терций). Таким образом, можно (условно) назвать тт. 7–14 предложением (не забывая, однако, об отсутствии песенного метра!), а тт. 15–20 — его дополнением. Всё это показано на рисунке 13 (тт. 7–20).



Рис. 13. «Паруса», главная тема

Модальными центрами этой мелодии являются звуки *as* и *c* — с *as* мелодия начинается, им заканчивается её основная часть (до дополнения), в целом мелодия заканчивается на звуке *c*. Перед нами, таким образом, *плагальный целотоновый лад* —

плагальный, так как финалис мелодии на терцию выше, чем самый низкий её звук. Плагальность лада подчёркивается и органичным пунктом на *си-бемоле* (бас!) — он как будто намеренно «тянет вниз» всю её гармоническую структуру. Тот факт, что звук *B* (нижний устой) по отношению к устою верхнему является «не-тониной» (то есть входит в увеличенное трезвучие *d-fis-b*), наносит ощутимый удар и без того хрупкой функциональной системе пьесы.

Середина ГТ (тт. 22–32) очевидным образом пребывает на неустое — с опорой на звуки *d-fis-b* (но на этот раз басовый *си-бемоль*, условно говоря, консонирует с верхним пластом гармонии). В середине можно в полной мере ощутить разницу между развёртыванием и отсутствующим здесь *развитием*. Кроме изменений фактуры в этой середине (неустойчивой части формы!), в сущности, не происходит *ничего*. Целотоновый лад захватывает всё большее звуковое пространство — в этом как раз и проявляется то самое модалное развёртывание, о котором мы говорим.

Реприза (до т. 41) в плане формы точно повторяет начальное предложение (правда, без дополнения), а в плане гармонии она интересна тем, что развёрнутый в середине неустой проникает и в репризу, полностью сливаясь с устоем (верхним), и таким образом в репризе функциональность оказывается окончательно преодоленной (звучит, в сущности, целотоновое шестизвучие).

Побочная тема (тт. 42–47), как мы уже говорили, написана в пентатонном ладу *es^{pent}* (рисунок 14).

Её форма довольно прозрачна — это предложение с группировкой тактов 1 1 2 и дополнением. Очень важно соотношение целотонного лада ГТ и пентатоники ПТ. У них есть три общих звука — это *ges, as, b*. Именно за них и «цепляется» начало ПТ²³. Но центр пентатоники — звук *es* — это звук, которого *нет* в целотоновом ладу *b-c^{2.2}*. И это, наряду с метаболой, сильнейшим образом обозначает гармонический контраст ГТ и ПТ. Производность же ПТ от ГТ видна в заимствовании материала для ПТ из середины ГТ. «Шаги» большими секундами — визитная карточка Дебюсси, — которые самым естественным образом были вписаны в ГТ (целотоновый лад!), композитор подчёркивает и в ПТ, что придаёт ей большое сходство с ГТ первой части «Моря» (получаются «паруса на море» — см. рисунки 14, 15).

Реприза ГТ (опять же, кроме изменений фактуры) не даёт никакого развития материалу. Она свёртывает целотоновый лад к его исходной точке — терции *c-e* (это «зеркальная рифма» развёртыванию целотонного лада в экспозиции ГТ).

Последний вопрос, который необходимо рассмотреть, — это вопрос хода (модуляции). Дело в том, что в «Парусах» ходы отсутствуют, и это как будто ставит под сомнение определение формы как второго рондо. Однако, кажется, что в таких гармонических условиях, когда гармоническое развитие невозможно, невозможным оказывается и существование хода, который как раз и реализует то самое *развитие*. Но, с другой стороны, оба появления ГТ (и экспозиция, и реприза) подчинены *общей логике*, пусть это и логика модалного развёртывания. То есть, это развёртывание представляет собой *единую линию* на протяжении пьесы. И это соображение делает возможным квалификацию формы прелюдии как второго рондо²⁴.

²³ Наподобие того, как в скрипичном концерте Берга начало баховского хорала «цепляется» за последние звуки серии.

²⁴ Отсутствие ходов при сохранении общей линии развития можно найти и в малых рондо классиков — см., например, *Andante* из фортепианной сонаты Бетховена № 15.

Рис. 14. «Паруса», побочная тема (эпизод)

Рис. 15. «Море», «ритурнель» и главная тема

Теперь подведём краткие итоги. В таблице 1 наглядно показаны отличия консонантной и диссонантной форм.

Таблица 1. Сущностные отличия консонантной и диссонантной форм

№		«Дельфийские танцовщицы» (консонантная форма)	«Паруса» (диссонантная форма)
1	Тональность	B-dur	целотоновый модальный лад b-c ^{2,2} , полиустой (нижний пласт — B, верхний — c с суб- или супертерцией)
2	ЦЭ	трезвучие	целотоновая гамма
3	ДКЭ	большая терция	большая секунда
4	Песенный метр	есть	нет
5	Атрибуты песенной формы (квадратность, строфичность, рифменность, метрическая экстраполяция и т.п.)	есть	нет
6	Каденции	оформлены	практически не оформлены
7	Тип гармонического движения	развитие ²⁵ преобладает над развёртыванием	развёртывание преобладает над развитием
8	Состояние тональности	консонантная	диссонантная

²⁵ Понимаемое в импрессионистском смысле — см. выше.

Итак, мы проследили, каковы сущностные различия консонантной и диссонантной форм, в данном случае, формы-развития и формы-развёртывания, и как консонанс/диссонанс формы оказывается предопределённым в консонансе/диссонансе гармонии. А проделанный анализ позволяет сделать парадоксальный, но неизбежный вывод: более «экстравагантно» звучащая пьеса, написанная в условиях диссонантной формы, оказывается «устроенной» гораздо проще, чем пьеса, центром которой является седовласое трезвучие.

Литература

1. Денисов Э. О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Сов. композитор, 1986. С. 90–111.
2. Byrnside R. L. Musical Impressionism: The Early History of the Term // *The Musical Quarterly*. Vol. 66. No. 4. Oct. 1980. P. 522–537.
3. Ушаков Д. К проблеме стиля Клода Дебюсси в контексте культурологических и философских концепций 20 века // Искусство и образование в современном мире. Тюмень: Тюменская государственная академия культуры, искусств и социальных технологий, 2012. С. 150–156.
4. Botstein L. «Beyond the Illusions of Realism: Painting and Debussy's Break with Tradition» // Fulcher J. *Debussy and His World*. Princeton University Press, 2001. P. 141–180.
5. Руднев В. Прочь от реальности. Философия текста. М.: Аграф, 1999. 432 с.
6. Лаул Р. Принципы формообразования в симфонических произведениях Дебюсси // Дебюсси и музыка XX века. Л.: Музыка, 1983. С. 39–63.
7. Soussidko I. *Metrotektonik und Goldener Schnitt*. Debussys 24 Preludes fuer Klavier // *Musik und Aesthetik*. Stuttgart: Klett-Cotta. 6 (2002) 24. S. 5–19.
8. Ansermet E. *Le langage de Debussy // Écrits sur la musique*. Neuchâtel: La Baconnière, 1983. 254 p.
9. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. СПб.: Лань, 2003. 544 с.
10. Холопов Ю. Очерки современной гармонии. М.: Музыка, 1975. 287 с.
11. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и анализ малых форм. М.: Музыка, 1967. 752 с.
12. Холопов Ю. Н. Метрическая структура периода и песенных форм // Проблемы музыкального ритма / сост. В. Н. Холопова. М.: Музыка, 1978. С. 105–163.

Статья поступила в редакцию 21 июня 2013 г.

Контактная информация

Ушаков Дмитрий Феликсович — преподаватель, художественный руководитель;
dmit-ushakov@yandex.ru

Ushakov Dmitry F. — Lecturer, Artistic Director; dmit-ushakov@yandex.ru