

## МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФОРМЫ В ПРЕЛЮДИЯХ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО ДЕБЮССИ

Когда бог Пан соединил семь трубок сиринкса,  
он подражал сначала только меланхолически тянущейся  
ноте жабы, жалующейся под лучами луны.  
Впоследствии он соревновался с пением птиц.  
Вероятно, с того времени птицы обогатили свой репертуар.

Эти первоисточники достаточно священны,  
чтобы музыка могла ими в какой-то степени гордиться  
и сохранять долю тайны.  
Во имя всех богов не будем же пытаться  
ни освобождать ее от этой тайны,  
ни стараться разъяснить ее.  
*Дебюсси (1913)*

...Прелестные фортепианные прелюдии Дебюсси по праву снискали себе любовь публики и пианистов. Сочные, изысканные, гедонистические звучания, грациозные программные названия, блеск и яркость гармонии, красота и нарядность пианистического одеяния неизменно впечатляют слушателей, пробуждая в их воображении волнующие художественные образы и чувства. Несмотря на ряд исследований, художественные принципы Дебюсси, положенные в основу его прелюдий, еще не заняли подобающего места в широком обиходе курсов гармонии и музыкальной формы. Способствовать такому вхождению художественных новшеств Дебюсси в педагогическую практику и есть цель настоящей методической работы.

### 1. Стиль Дебюсси и эволюция музыкального формообразования на рубеже XIX–XX веков

Из этого большого вопроса мы выбираем сейчас только то, что непосредственно касается основной задачи этой работы. Вместе с рядом других композиторов Дебюсси был в числе первооткрывателей новой музыки XX века. Свободное использование диссонанса, новая ритмика, новые ладотональные системы помимо мажора и минора, выход за пределы прежних форм функциональной связи звуков и созвучий, индивидуализация звуковых структур, обновление му-

---

Статья (MGS № 783) написана в 1980 году. В 1990-е (?) годы автором были существенно расширены разделы о гармонии Дебюсси (2.2.5. и 2.2.6.), дополнен раздел о контрапункте (2.2.9.) и внесены некоторые изменения в схемы форм. Печатается по рукописи из архива Ю. Н. Холопова.

зыкальных форм — эти и другие специфические закономерности музыки XX века в полной мере обнаружались у «Клода французского», вместе с яркой национальной окраской этих общих черт.

Специфика музыкального формообразования у Дебюсси, отличающая его от большинства других новаторов своей эпохи, коренится в характерном для него художественном ощущении свободы от традиционных правил композиции, особом чувстве «легкости», происходящем от отсутствия необходимости соблюдать какие-либо заданные предписания. «Искать дисциплины в свободе», — заявляет выразитель мнения Дебюсси «мсье Восьмушка антидилетант»<sup>1</sup>. Долой сложности и хитросплетения тематического развития, да здравствует чувственная, эмоциональная непосредственность: «Музыка покоилась до сих пор на ошибочном принципе. <...> Комбинируют, строят, выдумывают темы, которые должны выражать идеи. Их развивают и видоизменяют во взаимодействии с другими темами, представляющими собой другие идеи. З а н и м а ю т с я метафизикой, но никак не музыкой. Эта последняя должна быть непосредственно воспринята ушами слушателя без необходимости обнаруживать абстрактные идеи в извилинах сложного развития. <...> Надо, чтобы красота была ощутима, чтобы она доставляла нам наслаждение немедленное» (169; разрядка наша. — Ю. Х.).

Куда же должен обращаться художник, отвращаясь от премудростей традиционной музыкальной формы с ее «обветшалой философией, годной для слабых» (39)? Конечно же, «вперед к природе»: «Музыка — как раз то искусство, которое ближе всего к природе» (38). «Музыка — искусство свободное, <...> овеянное вольным воздухом, искусство родственное силам природы — ветру, небу, морю!» (187). «Нет ничего музыкальнее солнечного заката! Для тех, кто умеет смотреть с волнением — это самый прекрасный урок развития материала, урок, записанный в книге, недостаточно изучаемой музыкантами, — я имею в виду книгу Природы» (140).

Подобная «антитрадиционная» направленность эволюции музыкального формообразования отнюдь не диктуется ни самим фактом резкого поворота в развитии музыкального мышления, ни степенью его радикальности. Убедительное доказательство тому — эволюция принципов формообразования у композиторов нововенской школы — Шёнберга, Веберна, Берга, Эйслера<sup>2</sup>. По смелости новаторства они намного превосходят Дебюсси (например, одновременно с «Прелюдиями» последнего возникли «Шесть пьес для оркестра» ор. 6, «Пять пьес для оркестра» ор. 10, «Багатели» для струнного квартета ор. 9 Веберна, «Лунный Пье-

<sup>1</sup> Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы / пер. с фр. А. Бушен; ред. Ю. Кремлев. М.; Л., 1964. С. 39. В дальнейшем ссылки на это издание даются непосредственно в тексте, простым указанием номера страницы — курсивом в скобках.

<sup>2</sup> Вопреки установившейся (под влиянием современного западного музыкознания) традиции ограничивать нововенскую школу триадой имен мы считаем необходимым включать в нее и Х. Эйслера.

ро» Шёнберга), но парадоксальнейшим образом все непосредственно придерживаются классико-романтической традиции в формообразовании, отнюдь не чураясь «метафизики» возвышенных идей, выразимых лишь в богато развитой («сложной») концентрированной пантематической ткани, широты («сложности») развития мысли, и отнюдь не рассчитывая на «немедленное наслаждение» красотой «без затраты на это каких-либо усилий с нашей стороны» (169), даже бесстрашно обрекая себя и свое искусство на непонимание и насмешки многочисленных любителей всё понимать «без каких-либо усилий».

Апелляция Дебюсси к естественности и непосредственности (напоминающая протесты авангарда «новой музыки» начала XVII века против ученого «контрапункта, который разбивает на части поэзию») происходит не от революционного поворота в развитии музыкального мышления самого по себе, а от того, что в процессе такого поворота художественный гений ощущает необходимость искренне, точнее выразить тенденции, заложенные в «природе» — конечно, в его собственной природе, как он сам ее понимает, а не в «природе вообще» (к которой он неустанно взывает). В этом смысле «природа», о которой говорит Дебюсси, сама есть функция деятельности его художественного сознания. «Природа» есть предмет, с помощью которого художник объективирует заложенные в нем художественные идеи, дает возможность им выявиться и получить обосновывающую их аргументацию. Стоящая же за ними тенденция есть выражение, прежде всего, художественной индивидуальности самого Дебюсси, в тесной связи с национально-французской сущностью его музыкального мировоззрения.

Показательно, что Шёнберг, обратившись к «атональному» методу додекафонии<sup>3</sup>, вернулся к сочинению музыки в классических формах (Сюита для фортепиано ор. 25, Духовой квинтет ор. 26, Третий струнный квартет ор. 30, Вариации для оркестра ор. 31, Скрипичный концерт ор. 36, Четвертый струнный квартет ор. 37; покинув тональность во Втором струнном квартете ор. 10, Шёнберг в «атональном промежутке» не написал ни одного произведения в классических крупных инструментальных формах). Дебюсси же декларирует демонстративный отказ от классических методов развития и, в конечном итоге, от классических композиционных структур без того, чтобы его к этому прямо вынуждали (как Шёнберга в свободно-атональный период) какие-либо композиционные условия.

Для Дебюсси отвержение рационально выверенных традиционных форм музыки прежде всего было противодействием немецким традициям и утверждением национально-французского духа (как он его понимает). С позиций истинно галльского сенсуализма глубина немецкой музыки кажется Дебюсси «немецкой претензией на глубину» (177), полнота развития музыкальной мысли — «германскими длиннотами и тяжеловесностью» (180); линии баховской полифонии представляются ему «восхитительной арабеской» (57), орнаментом (22); грандиозность концеп-

<sup>3</sup> «Новые принципы формы» — гласило название программной статьи Э. Штайна с изложением основ додекафонного метода Шёнберга в специальном номере журнала «Anbruch», в честь пятидесятилетия композитора (сентябрь 1924 года).

ции вагнеровской тетралогии для любителя французской «ясности и изящества» (180) оказывается лишним многословием: «Четыре вечера для одной драмы!» (написал бы Вагнер лучше всё то же самое для одного вечера...). Бесконечная бестелесная глубина возвышенного мира музыки — «метафизика».

Чего же позитивного хочет Дебюсси взамен всего этого? «Я попросту стремился дать волю своей натуре и своему темпераменту. Главным образом я стремился к тому, чтобы снова стать французом» (180). «Французская музыка слишком долго шла по путям, коварно удалявшим ее от ясности в выражении чувств, от точности и собранности формы — качеств значительных и присущих французскому духу» (178; разрядка наша. — Ю. Х.). «Французская музыка стремится прежде всего доставлять удовольствие» (168); «в творчестве Рамо жила чистая французская традиция, сотканная из чарующей, хрупкой нежности, из верного выражения чувств, из точной декламации в речитативе» (177). «Очистим нашу музыку. Постараемся спасти ее от кровоизлияния. Попытаемся добиться музыки более обнаженной. Не допустим, чтобы эмоция была задушена нагромождением накладывающихся друг на друга мотивов и рисунков» (225). «Не надо слушать ничьих советов, разве только советов проносящегося ветра, рассказывающего нам историю мира» (39). Разве не испорчена европейская музыка атрибутами профессионализма? Как возможно передать цветение или силу эмоции «среди кишашей своры коротких тем, друг друга расталкивающих, друг на друга громоздящихся с целью покусать за ноги эту несчастную эмоцию, ищущую в конце концов спасения в бегстве?» (225). Между тем существуют «очаровательные маленькие народности», выучивающиеся музыке «так же просто, как учишься дышать» — без схематизма фуг и скуки вариаций, без изучения по трактатам гармонии и контрапункта: «их консерватория — вечный ритм моря, шелест ветра в листве и тысячи маленьких шумов, к которым они старательно прислушивались, никогда не заглядывая в произвольно написанные трактаты. <...> Между тем яванская музыка придерживается контрапункта, рядом с которым контрапункт Палестрины всего лишь детская игра», если только прислушиваться к нему без европейского предубеждения и злокозненной метафизики» (213). Так сбросим же весь этот обременяющий груз школьных правил: «Я предпочитаю немногие ноты флейты пастуха-египтянина; он вносит свое в пейзаж и постигает гармонии, неизвестные вашим трактатам» (38)<sup>4</sup>.

## 2. Общие принципы формообразования в Прелюдиях Дебюсси

Под общими принципами формообразования мы подразумеваем определенную совокупность таких условий (установок, стремлений, предписаний, ситуаций), соблюдение которых дает нам исследуемое явление. Это как бы моделиро-

<sup>4</sup> Анализ музыкально-эстетических взглядов Дебюсси дан в книге: Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. М., 1978.

вание процесса создания данной композиции. «Общими» они мыслятся потому, что дают не ту или иную конкретную прелюдию, а вместе всю их совокупность.

Структура этих общих принципов представляется в следующей дедукции:

- I. общеэстетические установки стиля;
- II. музыкальная система;
- III. музыкальный образ;
- IV. реализация, материал, мелодия;
- V. музыкальная форма.

**2.1.** Общеэстетические установки стиля в главных чертах были обрисованы в первом разделе статьи. Точнее, это такие установки, которые даны художнику в его сознательном восприятии, так, как он сам их понимает. Из многочисленных высказываний Дебюсси нетрудно выбрать узловые, ключевые для его формообразования. Итак, говорит сам Дебюсси — о следующем:

**2.1.1.** Красота, непосредственно ощущаемая, дающая наслаждение немедленное; музыка, призванная доставлять удовольствие.

**2.1.2.** Полная свобода от всяких обуз традиционных правил и заданных музыкальных форм.

**2.1.3.** Главное — краски и ритм.

**2.1.4.** Форма должна быть ясной и точной, лаконичной.

Названные положения наиболее конкретны и, прежде всего, необходимы для уяснения самого процесса возникновения композиции. Это типичные мысли композитора, они — непосредственное выражение его жизнеощущения, его стремлений, его симпатий (и антипатий).

То, о чем Дебюсси не говорит, касается осмысления и истолкования самого этого художественного ощущения с более широких позиций и как бы извне, со стороны. Эстетика Дебюсси есть проявление новых элементов в европейском искусстве вообще. Если сравнить музыкальные идеи Дебюсси, например, с баховскими и бетховенскими, а из более близких по времени — с вагнеровскими, то бросается в глаза (явное или кажущееся) их измельчание. Дебюсси отказывается от суровой глубины общезначимых идей (для Баха они были связаны — в духе времени — с религиозно-гуманистическими образами, для Моцарта и Бетховена — с идеалами просвещенческого гуманизма) в пользу гедонистического индивидуализма. Но своя глубина — вопреки декларируемым Дебюсси субъективности отдельного, зыбкости индивидуалистического критерия изысканного «вкуса» и подчеркнутого крена в сторону начала чувственного и материально-конкретного — состоит в общезначимости самого этого индивидуалистически-субъективного в контексте западноевропейской музыки XX века, которое, можно сказать, «встроилось» во всеобщее мироощущение, утеряло тем самым свою первоначальную остроту новизны и перестало поэтому восприниматься как индивидуалистически-субъективное. Теперь оно — общесовременное, в ярко своеобразной трактовке французского художника.

**2.2.** Есть еще одна группа принципов формообразования, о которой сам Дебюсси говорит мало, пытаясь всю сложность их отнести без всякого разбора к

области «вкуса», — это принципы музыкальной системы (общим термином «музыкальная система» возможно обозначать всю совокупность принципов собственно музыкального формообразования — ритм, гармонию, ладовую основу, способы темообразования, фактурную и тембровую сторону, способы развития музыкального материала, контрапункт, сложение музыкальной формы; принципы формообразования увенчивают всю музыкальную систему, вытекают из нее и в отрыве от всего остального были бы не принципами формы, а принципами схемы). В продолжении слов, вынесенных нами в эпиграф, Дебюсси говорит (о «тайне» музыки): «Украшим ее тонким соблюдением “вкуса”. И пусть он будет хранителем Тайны» (214)<sup>5</sup>. По ироническому выражению Дебюсси, он «льстит себя надеждой, что у него нет музыкальной системы; он даже не понимает, как можно иметь какую-нибудь»<sup>6</sup>. Тем не менее, несомненно, каждый композитор, обладающий определенным стилем, базируется на своих общемузыкальных принципах, и Дебюсси не составляет здесь исключения. Вкратце сформулируем их.

**2.2.1.** Печать в р е м е н и : музыкальная система Дебюсси опирается, прежде всего, на богатство г а р м о н и и — аккордику, звучности, красочные лады, чувственную сторону гармонической структуры.

**2.2.2.** Гармоническая система Дебюсси в силу исторической традиции (из которой он всё же не может выйти) есть, прежде всего, т о н а л ь н о с т ь 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».

**2.2.3.** Характерный принцип гармонии Дебюсси — постоянная опора на а к к о р д и к у (ни разу не применен принцип полифонических линий, неоклассического типа); хотя немало и монодических структур, двузвучий. Помимо традиционных трезвучных аккордов подчеркнута самостоятельная значимость малого мажорного септаккорда (в сущности, ближайшего усложнения классического опорного консонантного трезвучия и поэтому, естественно, первого нового претендента на роль самостоятельного центра лада — см. прелюдии II-3, Des; II-7, Fis)<sup>7</sup>. Стилистически характерные аккорды также — увеличенное трезвучие (I-1, B; I-2, B<sup>22</sup>), «натуральные» созвучия (то есть близкие натуральному звукоряду: I-6, d, первая реприза; II-10, d-C, заключительный аккорд; II-12), пентаккорд (I-5, H; I-10, C; I-12, G; II-9, F), полиаккорды (II-1, Ch<sup>o</sup>; II-2, cis; II-6, F); аккорды без основного тона (то есть из супертонов — I-5, H; I-11, Es), аккорды из звуков мотива, мелодии (I-10, C; особенно эффектно окончание II-10, где заключительный пент-

<sup>5</sup> Из статьи, написанной в год завершения цикла Прелюдий — 1913.

<sup>6</sup> Цит. по: Кремлев Ю. А. Клод Дебюсси. М., 1965. С. 342.

<sup>7</sup> Здесь и далее римская цифра означает том, арабская — номер прелюдии, буквы — высотный центр, тональный или модальный. Все названия прелюдий вместе с нумерацией приведены в Приложении I. — *Примеч. ред.*

аккорд точно совпадает с вертикализацией начальной пентатоники в мелодии главной темы), аккордовые педали и остинато.

**2.2.4.** Наиболее примечательное же в гармоническом материале у Дебюсси — сонорная тенденция, стремление включить в ощущение аккордового материала не только интервальную структуру (чем, собственно, и отличается один аккорд от другого), но и ряд других свойств аккорда, фактурно-фонического характера. Таково слияние собственно аккорда с приемами его изложения — расположением, регистровкой, плотностью и весом, фактурой, одновременностью или разновременностью. Для своей пьесы (или ее части) Дебюсси избирает не только лад и тональность, но также и звучность. К особенностям изложения относится также тенденция Дебюсси к монодии (одноголосному изложению) и к сонорной монодии — пластам-микстам (параллелизму двузвучиями-терциями, квинтами, трезвучиями или их обращениями; четырехзвучиями), а также использование ударных эффектов (II-6, F).

**2.2.5.** Гармоническая функциональность у Дебюсси исходит из позднеромантического типа Второй функциональной системы в ее откристилизовавшемся, хрестоматийно чистом виде. Первая функциональная система гармонии соответствует стилям венских классиков. Раннефункциональная гармония вызревает уже в эпоху позднего Барокко, ее образцы — в ораториях Генделя, фугах и кантатах Баха. Вторая функциональная система типична для романтиков, особенно поздних. Чтобы увидеть различие между двумя системами, надо представить в параллельном изложении проблематику той и другой, в области тональных функций строго соблюдая элементы знаковой системы — языка теории (недопустимо использование неадекватных знаков — порядковых номеров ступеней вместо функций)<sup>8</sup>.

Первая функциональная система	Вторая функциональная система
Тяготение к тональному центру. Только T, D и S вместе с производными от них Tr, Tc, D <sup>o</sup> , S <sup>n</sup> , Sp и т. п. Побочные функции D <sub>1</sub> , D <sub>2</sub> → Sp (и др.) в субсистемах (всюду только три основных знака).	Тяготение к тональному центру. Помимо T, D, S с их производными также медианты M, m, W, w, атаки A, V, тритонанта L, SS (вплоть до 12 функций); то же в субсистемах. Кроме этого также: линейные функции, колористические функции, функциональная инверсия. Дубль-функции. Разработка аккорда и вторичные аккорды. Ряды (аккордов). Добавочные конструктивные элементы (ДКЭ). Модальность натуральных и симметричных ладов. Расщепление феномена тональности на ряд различных структурных типов, возникновение омнитонального круга.

<sup>8</sup> Подробнее об этом см. в книге автора: Холопов Ю. Н. Гармония. Теоретический курс. М., 1988. (Глава II и Заключение).







щиеся узоры затуманивают ясность белоклавишных трезвучий...), сотканые из переливов белого и черного воздушные силуэты прелестных танцовщиц-фей (II-4), несколько ироническая чопорная важность «хоральных» аккордов, сопровождающих мелодию государственного гимна Великобритании (II-9), и так до бесконечности. Можно подумать, что ради колористики художник-импрессионист жертвует другими элементами музыки и самой музыкальной формой. По мнению Дебюсси, «краски» вместе с ритмом есть основное содержание музыки вообще, противопоставляемое «точной и традиционной форме»<sup>10</sup>. Во всяком случае, несомненно, что при смещении центра художественного интереса в область колористики всякий раз индивидуально переосмысливаются формы классической традиции, которые у Дебюсси всё же остаются композиционным остовом. Иногда колористика подходит даже к сонорике, при которой перестают быть отчетливо слышными отдельные интервалы и звуки, а воспринимается красочная звуковая смесь как единое впечатление (начало «Фейерверка», II-12). С колористикой связан один из самых специфических приемов гармонической техники Дебюсси — дублировка. Желанное слуху созвучие утолщает каждый звук мелодии, тем самым распространяя его краску и экспрессию на обширный участок музыкальной формы. Созвучием может быть большая секунда (I-7), большая терция (I-2), квинта (II-3), квартооктава (I-10), трезвучие — мажорное, минорное, диатоническое, увеличенное (I-1, I-2, I-10, I-11, I-12, II-10), разного вида четырехзвучия (I-4, I-7), пятизвучия (II-2, II-3).

**2.2.6.** Дублировка и техника рядов открывают путь к новой тональности, под которой подразумевается иерархически централизованная высотная система новых элементов; новых — по отношению к традиционному центру-трезвучию. Реорганизация тональности есть важнейшая сторона общего процесса обновления форм классической традиции при переходе к Новой музыке XX века, в частности, и на этапе творчества Дебюсси. Реорганизация тональности лишает ее былого единообразия. На месте всегда самотождественного предмета — классической тональности — оказывается много разных, с разными свойствами, вплоть до того, что можно представить себе тональный контраст одного до мажора и другого тоже до мажора. Похоже, что и сам Дебюсси так ощущал свою тональность. Во всяком случае, во главе его прелюдий стоят три тонально контрастные пьесы с одной тоникой: B-dur — B<sup>22</sup> (целотоновый) — D<sup>dom</sup> (доминантовый). Чтобы уяснить себе расщепление феномена тональности, необходимо контролировать данные четырех индексов:

Ц± = тональный центр: либо он есть (тогда «+»), либо центров два и более, или он неопределен (тогда «-»);

T± = тоника: либо она реально представлена (+), либо не представлена (-);

S± = сонантность: либо диссонансы разрешаются в консонансы (+), либо нет (-);

<sup>10</sup> Дебюсси в письме к Ж. Дюрану (цит. по: Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. С. 153).

$\Phi_{\pm}$  = функциональность: либо функции центробежны, указывают на тонику (+), либо нет (-).

В зависимости от разных комбинаций индексов различаются между собой типы тональных структур, совершенно несходных друг с другом даже при одном имени тональности, которые поэтому недостаточно просто именовать привычными классическими названиями *Fis-dur*, *F-dur* и прочими. Всё это в полной мере касается и тональных структур в прелюдиях Дебюсси<sup>11</sup>.

Примеры различных состояний тональности:

тональность	индексы	образцы
<i>строгая функциональная</i>	$\zeta^+ T^+ C^+ \Phi^+$	I-5, Трио <i>H-dur</i> , I-12, главная тема, II-5, то же
<i>диссонантная</i>	$\zeta^+ T^+ C^- \Phi^+$	I-4, побочная тема, I-11, то же, II-2, главная тема
<i>парящая</i>	$\zeta^+ T^- C^{\pm}$	II-7, главная тема
<i>инверсионная</i>	$\zeta_{\frac{1}{2}}^+ T^+ C^+ \Phi^+$	I-9, II-1
<i>переменная</i>	$\zeta^{1 \rightarrow 2} T^+ C^+ \Phi^+$	II-10, II-11, II-12
<i>колеблющаяся</i>	$\zeta^{1 \cdot 2 \cdot 3} T^+ C^+ \Phi^-$	I-11, главная тема
<i>многозначная</i>	$\zeta^{1=2} T^+ C^+ \Phi^-$	II-4, главная тема ( <i>Des=As</i> ), II-12, вступление ( <i>F=Des</i> )
<i>политональность</i>	$\zeta_1^+ T^+ C^+ \Phi^+$ $\zeta_2^+ T^+ C^+ \Phi^+$	II-1, побочная тема

*Новая тональность*: I-2,  $V^{2 \cdot 2}$ ; I-12, побочная тема,  $g^{4 \cdot 4}$ . Единственная прелюдия, полностью сочиненная в новой тональности, I-2, имеет сильно выраженные признаки централизации: центральный тон  $B_1$ , центральное созвучие  $B_1 \cdot c^1 \cdot e^1$ , разные сменяющиеся опорные тоны  $gis^2$ ,  $as$ ,  $fis$ , и другие; в двух серединах неустойчивость структуры отмечена дважды в пьесе нарушением кажущейся абсолютной целотоники. В прихотливых пропорциях смены звукоряда проступают формообразующие потенции новой тональности вместе с их динамикой.

Эстетически оптимальные в гармонической системе Дебюсси созвучия вышашаются в своем значении для композиции, становясь гармоническими центрами, общими (для всей формы либо для ее крупной части) или местными (подобно классическим местным тоникам в отклонениях). Наиболее важные центральные созвучия прелюдий Дебюсси приведены в Приложении III (см.).

**2.2.7.** В связи с богатством гармонических центров находится богатство всевозможных ладов. Исходным пунктом для ладового творчества Дебюсси послужили модальные тенденции романтической (Шопен), в особенности позд-

<sup>11</sup> Подробнее о состоянии тональности см. в упомянутой книге автора этих строк, 28-й раздел 11-й главы.

неромантической музыки и русской музыки второй половины XIX века (Лист, Мусоргский). Генезис ладового мышления Дебюсси запечатлен и в самой позиции его ладовых структур: на первом месте у него всё же находится традиционная категория тональности в смысле европейского мажора и минора (не случайно Дебюсси достаточно систематично выставляет ключевые знаки традиционных тональностей). Но тональность у Дебюсси — до беспредельности обогащенная гармониями мажоро-минорной и хроматической систем, ставшая многоликой (где один C-dur может быть настолько не похож на другой C-dur, что от одного к другому можно делать модуляцию). Из этой беспредельности обильно проросли столь же многообразные иные структуры, вовсе не похожие на «добрую старую» тональность (например, целотоновый лад в прелюдии I-2). Наиболее важные из таких ладов приведены в Приложении IV.

**2.2.8.** Организация музыкальных звуков по вертикали и горизонтали составляет важнейшую сторону структуры высотного материала, со свойствами которой связана организация музыкальной мысли. Первым интегрирующим фактором является здесь ритм (метроритмическая структура). Общее условие ритмики Дебюсси наиболее непосредственно отражает его неприязнь к традиционным методам построения музыкальной формы и, в первую очередь, дает особого рода «свежесть», «поэтичность» мелодике композитора (и далее — всей его музыке в целом). Определим этот руководящий принцип как изысканность ритмики. Сущность его состоит в избегании простых «ходовых» ритмических формул и метрических структур, элементарной мотивной повторности; в стремлении получить уже в начальном мотивном ядре ритмический рисунок ярко характерный за счет пауз, синкоп, триолей, сложных сочетаний длительностей; в отступлениях от метрической симметрии и тому подобных приемов. В одних случаях ими вуалируется, скрывается простейшая ритмическая основа песенно-танцевальной формы (I-2: т. 1–5, 7–14; I-4: т. 1–8; I-5: т. 14–21; «испанская серенада» в I-9; II-1: т. 1–4), в других — строится мелодия на основе каких-либо иных предпосылок (II-7; II-11), в частности, средневековой монодии (I-10). (Интересно, что иногда Дебюсси намеренно не избегает элементарности ритма, сознательно допуская явную банальность — как нечто пикантное в II-6, F; или банальность завуалированную — в I-12, G).

**2.2.9.** Едва ли не наибольший отход Дебюсси от традиционной музыкальной системы состоит — во множестве случаев — в его отказе от контрапункта: не только от фуги, подвижного контрапункта, имитации, канона, разнотемного соединения, но даже от обычного во всякой гомофонии контурного двухголосия (контрапункта крайних движущихся голосов). В этом смысле ткань Дебюсси большей частью тяготеет скорее к монодии, точнее к «монодии пластов», также в соединении их с педалями, остинато, фонами и тому подобными компонентами гетерофонии. Конечно, надо сразу же оговориться, подобная пластовая монодия и гетерофония не господствуют у Дебюсси повсеместно, но они принципиально важны как стилистически специфичный для его мышления исходный пункт, исток формирования ткани. Типичные примеры монодии и монопластов у Дебюсси: I-9, b; I-11, Es; II-1, Ch<sup>o</sup>; II-4, Des; II-10, d-C; II-11, a-C. Примеры монопластов

с педалями, фонами: I-3, esV; I-6, d; I-7, Fis; I-10, C; I-11, Es, средняя часть; II-2, cis, средняя часть; II-3, Des; II-8, D). Иногда к ним присоединяется контрапункт-орнамент: II-7, Fis; I-2, B<sup>2.2</sup>. На основе подобной техники у Дебюсси возникают репризные перегармонизации-«п о д с т а н о в к и» (к одной и той же мелодии контрапунктически подкладывается другой пласт): I-11, Es, в общей репризе; I-7, Fis, реприза главной темы; I-5, H, в общей репризе; I-6, d, в первой репризе; I-8, Ges, в репризе; также II-5, As; II-10, d-C, в конце репризы, в результате чего произведение заканчивается не в тонике d-moll. На той же основе возникает оригинальная реприза-«наплыв»: в II-1, от т. 20–24. Традиционное контурное двухголосие встречается не как норма, а как специальное выразительное средство, вроде изображения старинного склада фактуры (в II-5, As: т. 4–8 и др.; I-1, B: т. 1–4), или типичных (примитивных) фактурных формул танцевальной музыки (I-7, Fis, реприза главной темы; I-12, G; II-6, F). Крайне редки такие полифонические приемы, как соединение мотивов (I-5, реприза; I-6, первая реприза), контрапункт к теме (II-9, F: мелодия английского гимна в басу и чопорно-старомодный контрапункт сверху), quasi-серийная сквозная тематизация ткани (в I-10, C, т. 1–15, краткий мотив  $d^1-e^1-h^1$  также сжимается до одновременности в аккорд, дается в гигантском увеличении  $d^4-e^3-h^4$  на все пятнадцать тактов), горизонтальная перестановка (II-7, Fis, т. 2 и 5), вертикальная перестановка (I-1, т. 11–12 и 13–14).

Но понятие «контрапункт» и связанная с ним тематическая мотивировка ткани не тождественны старому контрапункту. Дебюсси, повторим, совершенно чужд контрапункт барочный, «баховский», и его формы, антипатичен сам неоклассический дух, который они несут. Ему чуждо всё то — фуги, пассакалии, каноны — чему обучают на уроках полифонии в школе. С технической стороны избегание касается коренного принципа барочного контрапункта в области мысли-тематизма — триединства высоты, ритма и линии, лежащего в основе самождественности полифонической темы. Дебюсси предпочитает придерживаться свободы развития темы с живым варьированием ее м и к р о э л е м е н т о в в разных параметрах, без соблюдения барочного триединства. «Утонченная чувствительность» (ее Дебюсси находит у Мусоргского) реализуется «при посредстве маленьких мазков [touchés], объединенных таинственной связью»<sup>12</sup>. В процессе развития тематических микроэлементов вплетаются и контрапунктические приемы. Покажем это на примере прелюдии «Шаги на снегу» (I-6), своего рода чаканы на остинатный *cantus firmus*, см. схему в Приложении II и анализ в разделе 3.4.

Если теперь мы взглянем на форму прелюдии I-6, то поразимся тому, что считается чем-то противоположным понятию «импрессионизма»: его эстетика предполагает не конструкцию, а «впечатленчество», передачу неуловимых мимолетных образов, «упоительных бесплотных видений», когда «вот-вот музыка дематериализуется» (В. Г. Каратыгин). Не расплывчатость, а точность работы и точность структуры — достоинство Дебюсси-мастера. В том, что композитор работает

<sup>12</sup> Слова Дебюсси цитируются по книге: Кремлев Ю. Клод Дебюсси. С. 323–324.

с микроэлементами формы, состоит некоторое сходство его с другим мастером начала века — Антоном Веберном (см. также прелюдию I-4).

**2.3.** Исходный пункт, завязь создаваемого музыкального произведения — это музыкальный образ. Его свежесть, яркость, утонченность, изысканность, «впечатляемость» есть первый предмет заботы Дебюсси-композитора. Откуда происходит музыкальный образ? «Шум моря, изгиб какой-то линии горизонта, ветер в листве, крик птицы откладывают в нас разнообразные впечатления. И вдруг, ни в малейшей степени не спрашивая нашего согласия, одно из этих воспоминаний изливается из нас и выражается языком музыки», — говорит Дебюсси (143).

**2.3.1.** В музыкальной образности есть две стороны — внемузыкальная и музыкальная, каждая со своим содержанием и своей формой выражения. Внемузыкальная сторона образности Дебюсси — чаще всего впечатления природы, литературы, искусства, легенды, звуки реальной действительности. В духе французской национальной традиции всё это эскизно намечено автором в программных названиях (см. в Приложении I) и многочисленных исполнительских ремарках.

**2.3.2.** Специфически-музыкальная сторона образности запечатлена, прежде всего, в явных и подразумеваемых музыкально-жанровых компонентах, интонационности, характерных «головках» тем и в целостной музыкальной концепции каждой пьесы индивидуально, причем общей основой музыкальной образности является каллистическое содержание музыки, то есть то, что в музыке прекрасно, красиво (в контексте музыкальной эстетики Дебюсси также — изысканно, утонченно, остро, ярко, гедонистично).

**2.3.3.** Практически «инкарнация» музыкального образа выражается в использовании всего многообразия звуковых ресурсов, предоставляемых современной Дебюсси музыкальной системой — аккордовыми и ладовыми структурами индивидуализированной тональности, ритмами и фактурно-динамическими эффектами и т. п. Музыкальный образ обретает звуковую, интонационную реальность как чувствуемая в звуках мысль, выражающаяся благодаря последующей реализации, развертывающей ее в целостность — музыкальную форму.

**2.4.** Музыкальный образ есть категория содержания. Соответствующая ей категория звуковой реальности — музыкальной формы — есть развертывание во времени звуковой структуры, целостность которой (подобно генетическому коду, записанному в каждой клетке живого организма) содержится — даже у Дебюсси — в каждом мотиве, каждой фигуре, в особенности же — в начальном тематическом ядре главной темы. Важнейший слой собственно музыкального содержания есть причастность слушателя посредством музыкального переживания к процессу творения, всякий раз воспроизводимому временным развертыванием музыкальной формы; и музыкальное переживание тематического ядра соответствует здесь моменту включения в этот процесс эстетического переживания.

**2.4.1.** Поэтому первой реальностью формы и у Дебюсси является начальная мотивная группа, начальная мелодия (в обычном смысле — из последования тонов; либо иногда из сонорных звучаний — если так можно выра-

зяться, с о н о д и я). Мотивная группа есть первое обнаружение музыкального образа (характера, настроения). Принципом структуры мотивной группы является, как правило, эффектное использование «изюминки» гармонии при яркой ритмической характерности, изысканности. Во множестве прелюдий такая характерность очевидна и поражает воображение сразу (I-2, I-4, I-7, II-1, II-2, II-7, II-12 и др.), в некоторых тонкость мысли открывается при анализе.

**2.4.2.** С позиций ценностного анализа формой в мотивной группе является красота духовного мира художника, объективированная, материализованная в звуковой структуре. В красоту Новой музыки входит и эстетическая привлекательность, связанная с остротой нового звучания музыкального материала; причем само это возвышение над средним уровнем своей эпохи загадочным образом навсегда запечатлевается в структуре музыкальной мысли и малопонятным образом навсегда остается в музыкальном произведении как нечто новое, свежее, первичное; хотя бы с течением времени как «средство» такой материал «стирается», утрачивая свою новизну и становясь — сам по себе — чем-то инертным.

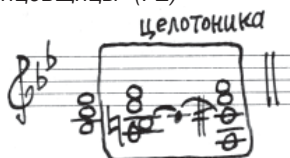
Покажем это на конкретном примере: прелюдия I-5, «Холмы Анакапри». Внемузыкальный слой музыкального образа — картина южной природы. Музыкальный связан, прежде всего, с легкой утонченностью выразительности побочных тонов пентаккорда *h-cis-dis-fis-gis* (или аккорда *h-dis-fis-ais-cis*), обещающей восхитительные эффекты звучания (пример 1 а). Тонкость слышимого композитором интонационного комплекса состоит в двух приемах: (1) выдвигании побочных тонов на первый план (в мелодический голос) и (2) устранении основного тона аккорда вообще из гармонии. Получается новая, ранее не слыханная структура, выражающая эту тонкость музыкальной мысли (пример 1 б). Рождение музыкальной мысли — придание основному интонационному комплексу игривого танцевального ритма (тарантеллы), что дает мелодию-тему (мотивную группу): в ритме без тяжелой доли такта, в невесомом регистре, сопровождаемая вибрирующим перекрестным ритмом легкой аккомпанирующей терции (пример 1 в):

Пример 1 а, б, в. «Холмы Анакапри» (I-5)

Острота, пикантность и красота родившейся мелодии поддерживается сохранением первоначальной идеи — опорой на побочные тоны ( $gis^2$ ,  $ais^2$ ,  $cis^3$ ). Поскольку звук  $h$  — основной тон — почти незаметен и в мелодии, возможно такую мелодию считать супертоновой, то есть построенной на супертонах (звуках аккорда сверх тонического трезвучия; эффект супертонов сохраняется и в тех случаях, когда звуки тонического трезвучия в мелодии встречаются, но в местных связях с другими звуками, а не с самим основным трезвучием).

В некоторых случаях тонкость мысли, «изюминка» не очевидна. Так в прелюдии «Дельфийские танцовщицы» (I-1) мотивная группа кажется вполне ordinарной по материалу: тоника и доминанта B-dur. Что же здесь эстетически привлекательного? Укажем на элемент целотоники в составе тональности B-dur (звук  $c^1$  — проходящий, а не основной, это разъяснено в т. 6, 7).

Пример 2. «Дельфийские танцовщицы» (I-1)



Соответственно, звуки мелодии  $t$ ,  $u$  гармонически трактуются как части увеличенных трезвучий (а не согласно обычному диатоническому порядку). Далее, обнаруживается тонкая ритмическая деталь — синкопа  $\downarrow \downarrow$  в функциональных гармонических сменах (т. 1, 2, 6, 7). Совокупность подобных украшений в сочетании с характеристической плавностью танцевального движения дает достаточную содержательность головной части темы. Впрочем, из сравнения приведенных двух мотивных групп (I-5 и I-1) видно, что ценность тематического ядра в «Холмах Анакапри» явно выше ядра «Дельфийских танцовщиц».

То, что показано на примере анализа начального материала, продлевается далее, распространяясь на всё более обширные области музыкальной формы. Хотя о красоте музыки можно в какой-то мере судить и по начальным мотивам, всё же эти мотивные группы представляют нечто чрезвычайно элементарное по сравнению со всей композицией в целом. Главной сложностью является то, что начальное ядро в каком-то смысле и есть уже это целое, но только еще не обнаружившееся полностью. Ценность мотивной группы определяется с учетом того целого, на которое она рассчитывается, то есть всей музыкальной формы как единого организма (что бы ни говорилось об «импрессионистической» автономности созвучий, даже отдельных звуков).

**2.5.** Наконец, систематика целостных музыкальных форм. Из слов Дебюсси как будто следует, что старых форм следует избегать, тайн же новых не следует раскрывать, к тому же он как композитор стремился вернуть музыке свободу. Как говорит Булез, вся жизнь Дебюсси «была поиском того, что не подда-



ется анализу»<sup>13</sup>. Но не может же художник вдруг заново создать то, чего до сей поры совершенно не существовало! Он ведь всегда опирается на опыт предшественников и современников. Последовательное рассмотрение всех прелюдий Дебюсси с точки зрения типологии их форм убедило нас в том, что в области их систематики Дебюсси всегда опирался на самую обычную, совершенно традиционную концепцию форм, несмотря на всё свое абсолютно не подлежащее сомнению новаторство в их выполнении. См. схемы форм прелюдий Дебюсси в Приложении II.

Формы, в которых мыслил Дебюсси, это:

**2.5.1.** Песенные формы (простые двух- и трехчастные);

**2.5.2.** Сложная трехчастная с трио;

**2.5.3.** Сложная трехчастная с эпизодом и трехчастная с переходами («малые рондо»);

**2.5.4.** Единичные примеры — сонатной формы с эпизодом и рондо («большие рондо»);

**2.5.5.** «Свободные» формы.

Наименования форм в этом перечне отражают систематику, существующую в советском музыкознании. Они, без сомнения, не соответствуют тем, в которых мыслил сам композитор. Определенность принципов формообразования у Дебюсси исключает колебания относительно того, имел ли он в виду какие-либо определенные формы. Конечно, имел, притом, в конечном счете, самые обычные классико-романтические типы композиции. Ясно, что его выпады против «традиционных форм» не касаются типологии формообразования. Можно предположить, что французская систематика форм, из рамок которой не мог выйти Дебюсси, — та, что обобщена в единственном авторитетном французском учении о музыкальной форме — «Курсе музыкальной композиции» Венсана д'Энди (V. d'Indy. *Cours de Composition musicale*), первые два тома которой (именно они и относятся к нашему вопросу) вышли в Париже в 1903 и 1909 годах. Д'Энди, следуя терминологии и систематике А. Б. Маркса, о «сложной трехчастной» форме медленной части классического сонатного цикла говорит, называя ее немецким (!) словом «Lied» — «песня» («La forme Lied», II<sup>me</sup> Livre, 1<sup>re</sup> partie, p. 165). Анализируя Adagio E-dur гайдновской сонаты Es-dur (сложная трехчастная форма с эпизодом), д'Энди трактует его в следующих терминах:

«Секция (отдел) I — Э к с п о з и ц и я фразы Lied из трех периодов:

а) начальный период [= 8 т.], отклоняющийся в доминанту <...>

б) период модулирующий [= середина, 4 т.] <...>

а<sup>1</sup>) начальный период вновь в тонике, без отклонения [= конец главной темы; до перемены знаков];

Секция II — Ц е н т р а л ь н ы й м о д у л и р у ю щ и й ф р а г м е н т, без обязательной тематической связи с двумя другими и чаще всего из трех разделов (как в этом примере);

<sup>13</sup> Цит. по: Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. С. 218.

Секция III — Р е з ю м е — экспозиция главной фразы с ее тремя периодами, часто расширенной и всегда модифицированной ритмически или мелодически, но в той же тональной структуре (*état*), что и в начале» (р. 169).

Общая систематика «песен» («песенных форм») по д'Энди такова (на примерах медленных частей фортепианных сонат Бетховена):

1. Существует три вида «песни» («Lied») —

1.1. просто «Песня» («Lied»),

1.2. «Песня-соната» («Lied-Sonate»),

1.3. «Варьированная песня» («Lied varié»).

1.1. Разновидности песни:

1.1.1. «Простая песня» («Lied simple») — из трех отделов (секций). Примеры — в сонатах оп. 28, оп. 27 № 2, оп. 31 № 1 и оп. 79.

1.1.2. «Развитая песня» («Lied développé») — из пяти отделов (секций). Примеры — оп. 2 № 2, оп. 2 № 3, оп. 10 № 3, оп. 13, оп. 27 № 1, оп. 54 и оп. 106.

1.2. Разновидности песни-сонаты:

1.2.1. «Соната без разработки» («Sonata sans développement») — в оп. 2 № 1, оп. 7, оп. 10 № 1, оп. 31 № 2 и оп. 81.

1.2.2. «Медленная соната с разработкой» («Sonate lente avec développement») — оп. 22.

1.3. По существу, это «тема с вариациями» — оп. 14 № 2, оп. 26, оп. 57, оп. 109 и оп. 111.

Сравним некоторые взаимосоответствующие категории:

Терминология А. Б. Маркса	Терминология В. д'Энди	Советская терминология
песня	песенная форма («фраза»), песня (Lied)	простая двухчастная форма простая трехчастная форма с серединой развивающего типа
песня с трио	простая песня	сложная трехчастная форма с трио
малое рондо		сложная трехчастная форма с эпизодом простая трехчастная форма с серединой контрастного типа
рондо (разных форм)	развитая песня	двойная трехчастная форма (простая, сложная) = рондообразная сонатная форма с эпизодом вместо разра- ботки рондо
	песня-соната: соната без разра- ботки	сложная трехчастная с эпизодом сонатная форма без разработки двойная простая трехчастная форма, рон- дообразная
сонатная форма	медленная соната с разработкой	сонатная форма

**2.5.6.** Общий принцип трактовки формы у Дебюсси может быть охарактеризован как индивидуализация (по словам Пьера Булеза, Дебюсси «недоверчив к архитектонике музыки в застывшем смысле этого слова и предпочитает структуры, объединяющие строгий порядок со свободным выбором»<sup>14</sup>). Вопреки полувековому согласию относительно «импрессионистическим» «зыбкости», «расплывчатости», «свободе» музыкальной формы у Дебюсси, она в самом деле стремится к «ясности и лаконичности», как говорит о ней автор. Дебюсси «ненавистен классический способ музыкального развития, красота которого — это красота технического порядка и может интересовать лишь мандаринов нашего ремесла»<sup>15</sup>. Как Дебюсси избегает изъезженных ладовых дорожек для мелодии, ординарных ритмов и метрических структур, так же находит он новый ритм формы, иначе выполняя в конце концов те же логические требования музыкальной формы. В результате у Дебюсси — не «импрессионистическая свобода и неопределенность музыкальных форм», а обновление форм на основе традиционных классико-романтических типов музыкальной композиции.

### 3. Песенные формы<sup>16</sup>

Среди прелюдий Дебюсси мы насчитываем пять произведений в форме подобного типа:

- I-1, B-dur — простая двухчастная с тональной репризой;
- I-2, B<sup>2.2</sup> — простая трехчастная (двойная);
- I-6, d-moll — простая трехчастная (по типу двойной);
- I-8, Ges-dur — простая трехчастная;
- I-9, F<sup>dom</sup> – b — куплетная форма (о ней в разделе б).

Песенные формы входят также и в состав более сложных, как в прелюдиях: I-5, I-12, II-5, II-6.

Согласно канонам песенной формы все они однотемны — несмотря на неприязнь Дебюсси к тематическим повторениям («Менестрели», I-12, явно стоят среди них особняком: там тематически обособлено вступление, т. 1–8, и к тому же реприза тематически обновлена). Все они моносистемны (однотональны), с полным сохранением классических функций песенной формы: 1-й раздел — начальная экспозиция мысли, 2-й раздел — ее развитие (чтобы развить мысль, сначала дается ее «оспаривание» — середина, а затем «утверждение» — реприза или другая устойчивая часть; если части 2-го раздела дифференцированы, форма

<sup>14</sup> Цит. по: Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. С. 218.

<sup>15</sup> Там же. С. 158

<sup>16</sup> Этот классический термин мы считаем правильным, верно указывающим на песенно-танцевальную природу простой (обычно однотемной) двух- и трехчастной формы. По отношению к музыке Дебюсси термин закономерен еще и потому, что он в каком-то варианте, по-видимому, был в ходу во Франции конца XIX — начала XX века.

трехчастна, если недифференцированы или недостаточно дифференцированы, то двухчастна; по существу же это одна и та же форма, так как оба вида имеют одинаковые логические функции).

Коренная специфика песенной формы — базирование ее на главном формообразующем принципе метра (подобно тому, как форма простейшего песенного четверостишия, строфы, образуется при структурирующем действии метра). Наше сознание без труда схватывает лучше всего 3–4 метрических строфы (метрических восьмитакта). Этим регулируется длина песенной формы, как основанной на действии метра. Музыка Дебюсси в большой мере опирается на песенно-танцевальные жанры (в частности, на джазовую песню). Естественно, что в его песенных формах легко угадывается традиционная «строфность». Вместе с тем, принципом формы Дебюсси и здесь является избегание ординарности песенной структуры, избегание простой повторности, нахождение оригинальных ритмических решений.

Покажем это на конкретном примере: начальный четырехтакт в I-8 («Девушка с волосами цвета льна»), казалось бы, самый элементарный. Но, оказывается, в нем всего три мотива! 4-й такт — это продление третьего мотива. С точки зрения классической теории здесь следовало бы обозначить метрические функции тактов так:

1 2 4̄ (продленный)

В сочетании с изяществом гармонической идеи и тонкостью фактуры получается яркая композиционная находка.

Естественно, еще больший простор для изысканности структуры представляется композитору в срединных частях простых форм.

Отсюда основной метод рассмотрения песенной формы:

0. Определение метрического такта<sup>17</sup>.

1. Экспозиция. Начальное мотивное ядро (мотивная группа).

2. Ответ на него и образование предложения. Каденция.

3. Ответ на предложение и образование периода.

4. Развитие. Общий план, в зависимости от экспозиции.

5. Гармонический план и структура середины.

6. Что изменено в репризе (либо: способ утверждения мысли).

**3.1. Экспозиционная (первая) часть** песенной формы строится или в форме предложения, или в форме периода из двух-трех предложений. Удивительно, хотя и закономерно, что ни в одном из случаев Дебюсси не повторился, не написал еще раз ту же форму в первой части:

I-2: (два) предложения в 8 тактов (с различными добавлениями к нему);

I-9: два предложения как две строки гипотетической песни;

I-1: повторенное предложение (5+5);

<sup>17</sup> Подробнее о теории метрики песенных форм см. статью «Метрическая структура периода и песенных форм» в настоящем издании. — *Примеч. ред.*

I-6: структура особого рода;

I-8: период из трех сходных предложений (по типу а b a).

Впрочем, экспозиционные разделы свойственны темам других прелюдий, где сходство в приемах построения встречается, конечно, чаще.

Что делать после экспозиции начального мотивного ядра? Классические установки состоят в том, что целое развивается из тематического ядра («модели», как называет его Лобе<sup>18</sup>) путем разнообразных его повторений (по Лобе — «секвенций»). И Дебюсси... делает то же самое (несмотря на декларируемую им ненависть к классическим методам развития). Правда, часто в смелых формах повторения, с сильным вариационным обновлением. Впрочем, у Моцарта повторения могли быть и не менее смелыми. В музыке, более близкой танцевальному жанру, повторения эти иногда носят более простой и открытый характер (главные темы I-5, II-6), а иногда, впрочем, и сложный, изощренный. За повторением ядра целиком может следовать, как и у классиков, дробление либо контрастный мотив.

Пример 3 а. «Менестрели»    Пример 3 б. «Звуки и ароматы»    Пример 3 в. «Паруса»

2  
2  
1  
1  
1/2  
1/2  
1  
8т.

5р  
5р  
2р  
2р  
2р  
6р  
6р

а  
а  
а  
а  
а  
а  
а

а  
а  
а  
а  
а  
а  
а

<sup>18</sup> Лобе И. К. Музыкальный катехизис / пер. с нем. П. И. Чайковского. М., 1905. С. 77–84.

Пример 3 г. «Паруса».

Очевидно, эти приемы развития — выражение музыкальной логики, а она имеет универсальное значение и не может быть устранена по соображениям своеобразия стиля — даже такого, как Дебюсси, который в качестве носителя своего исторического «изма» подошел «вплотную к крушению логических основ музыки», который «свел на нет систему классической музыкальной логики, <...> получив взамен (взамен логики! — Ю. Х.) поразительные богатства причудливых, пленяющих (очевидно, своей бессмыслицей, нелогичностью. — Ю. Х.) и ласкающих слух звуковых сочетаний»<sup>19</sup>.

Среди песенных форм в прелюдиях нет ни одного случая отсутствия традиционного экспозиционного типа изложения, главный принцип которого — «устойчивость характера и экономия средств»<sup>20</sup>, а конкретные проявления — тональная устойчивость и гармоническое единство (при подвижности гармонических

<sup>19</sup> Кремлев Ю. А. Клод Дебюсси. С. 741. Логика музыковеда: раз ты импрессионист, следовательно, у тебя нет логики.

<sup>20</sup> Способин И. В. Музыкальная форма. 2-е изд. М., 1958. С. 30.

смен), тематическое единство, структурная цельность (сплоченные построения — предложение, период). А увеличенное трезвучие или целотоновое шестизвучие — это устойчивость или неустойчивость? По старой теории — безусловно, нет. Естественно, что композитор, построивший форму на сплошной неустойчивости, «сводит на нет систему классической музыкальной логики». Вероятно, выпады Дебюсси против классических методов развития связаны с этим запретом нового содержания со стороны догматов старой теории.

Если же мыслить в категориях музыкальных законов XX века и принять одну из коренных основ — самостоятельность и устойчивость диссонанса, то возможно и поставить его на место прежнего устойчивого аккорда — консонанса, и использовать диссонанс как центр гармонической системы. Тогда, при соответствующей новой технике формы (это в данном аспекте — также признаки новой формы) оказывается возможным вновь опираться на классические принципы музыкальной формы, сохранив дух классической формы, хотя и изменив ее букву. (Думается, что это и есть истинная традиционность, в отличие от консерватизма). С таких позиций структура прелюдии I-2 не страдает преувеличением неустойчивости. Скорее, наоборот, в ней избыток устойчивости, ее больше, чем у Бетховена или Глинки в аналогичной ситуации, но только это устойчивость — прямо-таки застылость! — иного лада, не мажора или минора, а целотонového; притом не в тональной, а в модальной трактовке лада, с минимальной ролью внутренних гармонических смен.

Последование фраз и мотивов в экспозиционной части и у Дебюсси отвечает общелогическому принципу роста — так же, как и у классиков. Конечно, начальная экспозиция мысли требует и экономии средств роста (в песенных формах главные из них берегутся для середины). Простейший пример тому — период в I-12 (часть первого предложения — см. в примере 3 а). В песенных формах экспозиционная часть (предложение, период) заканчивается сильно выраженной каденцией. В I-1, I-8 и II-5 это классический полный и совершенный автентический каданс. В I-12 — полный плагальный. В I-6 каданс линейно-плагальный — с проходящими аккордами (IV<sup>c</sup> — III — II — I), занимающий поэтому всё небольшое второе предложение, которое в результате имеет как бы дополнительный характер. Есть каданс и в «Парусах», несмотря на практически полное отсутствие гармонических смен. Каданс делается угасанием основной мелодии (в среднем пласте), возвращением терций ракоходно в исходное положение (в верхнем пласте) и «улетающей» вверх острой концовкой ( $d^3-d^4$ ) в терцию к единственной длинной ноте в басу. Согласно модальной сущности системы — и модальный каданс.

**3.2. Середина** в классической форме — часть неустойчивая, прежде всего, гармонически; часть структурно дробная. В хорошей середине неустойчивость, находящаяся на ранг выше, чем в экспозиционной части, создает структурное напряжение, разряд которого в репризе оказывает эстетически удовлетворяющее действие. Оно возможно, таким образом, при условии цельности (а не «импрессионистической мозаичности») формы. Как обстоит дело у импрессиониста Дебюсси?



Во всех шести названных песенных формах Дебюсси придерживается этого классического принципа музыкальной логики (формы). Типичный пример — «Дельфийские танцовщицы» (I-1). 1-я часть прелюдии имеет гармонический план I-V. Середина: V-II<-V («недостающая» субдоминанта «обнаруживается» в следующей далее тональной репризе). Почему надо игнорировать подчеркнутую тональную функциональность этого гармонического плана? Так же, как мы рассуждали об устойчивости и неустойчивости у Дебюсси, и здесь мы должны принять во внимание закономерно обусловленные новой гармонией XX века новые формы функциональных созвучий: если в 1-м такте доминанта представлена целотоникой вразбивку (два увеличенных трезвучия), то можно ли — с намерением соблюдать классический принцип роста — поставить в качестве серединной доминанты обычный доминантсептаккорд? Нет, нельзя: это аккорд из другой системы. А что же нужно поставить? Выбор у мастера велик. Среди созвучий — полиаккорд в линейной форме, вместо одной модальности (целотоника) — другая, пентатоника, как бы «изливающаяся» из секунды  $f^3-g^3$  (т. 8-9). Для старой гармонии такая доминанта была бы проблемой, а для кого-то — это «распад» (на «политональность», «красочные мазки» или что-либо еще в этом туманном роде — подходит к «импрессионизму!»). Но для новой гармонии — это норма, где долгое глубокое F элементарно обеспечивает ясность функции в целом. То же и в других местах середины. Короче говоря, просто у Дебюсси неклассическая гармония.

Пример 4 а, б, в, г, д. «Дельфийские танцовщицы»

The image shows handwritten musical notation for the first part of the prelude 'Delphic Dancers' by Debussy. It is divided into sections labeled with circled letters A, Б, В, Г, and Д. Section A (measures 1-11) shows a harmonic progression starting with a dominant chord (V) in measure 1, which is a whole-tone triad (F#-A-C#). Section Б (measures 11-16) shows a progression where the dominant (V) is replaced by a secondary dominant (II<), which is a whole-tone triad (F#-A-C#). Section В (measures 17-20) shows a progression where the dominant (V) is replaced by a secondary dominant (VII<), which is a whole-tone triad (F#-A-C#). Section Г (measures 15-16) shows a progression where the dominant (V) is replaced by a secondary dominant (II<), which is a whole-tone triad (F#-A-C#). Section Д (measures 18-20) shows a progression where the dominant (V) is replaced by a secondary dominant (VII<), which is a whole-tone triad (F#-A-C#). The score includes chord symbols, measure numbers, and annotations such as 'откл. в Д' and 'преж. акт, т. 18-20'. The harmonic plan is summarized as: [C: I V<-VII<-I V-I] and [B: VII<-VI<-V] with measure numbers 17, 18, 19, and 20.

В «Парусах» вслед за модальной 1-й частью идет и модальная середина, не дающая перемены системы (Дебюсси не воспользовался, конечно, намеренно, напрашивающейся возможностью дать модальный контраст, сменив одну целотонику на другую: он хотел, чтобы не было смены гармонии, не хотел напряжения середины, в его замысел входило дать статику, а не динамику). Различие с 1-й частью в том, что опора делается на другой аккорд (теперь —  $B^1-fis-c^1-d^1$ , вместо  $B^1-as-c^1-e^1$ ). В конце — нарушение-хроматизм (т. 31). Меняется и фактурная полиметрия. Теперь:

2	2	2	2	1	1
1 + 2	1 + 2	1 + 2	1 + 2	2	1

**3.3.** Реприза (утверждающая часть) трактуется по определенному принципу (часто встречающемуся в формообразовании XX века вообще). Сформулируем его в несколько парадоксальной форме: «реприза существует для того, чтобы не повторять тему». Означает это, что в репризе обязательно должно быть неповторение первоначального облика материала:

**3.3.1.** Варьирование (I-2);

**3.3.2.** Перегармонизация (I-6, I-8, II-5);

**3.3.3.** Переструктурирование (любимый прием Дебюсси — перестановка частей: I-8, II-5);

**3.3.4.** Тематическое обновление (в I-1 подхватывание материала середины, в I-12 введение новой мелодии и вытеснение начальных мелодий вступления и основной части в код — род перестановки частей).

Красоту такой репризы можно видеть в прелюдии I-8. Дебюсси мастерски, виртуозно воспользовался неповторением, варьированием уже в экспозиции (примеры 5 а, 5 б). Подлинное украшение репризы — две вариации на гармонию начального мотива: (1) свертывание всех его звуков в аккорд (при перемещениях которого все голоса поют варианты основного мотива) и (2) подстановка под начальную форму мотива новой гармонии (примеры 5 в, 5 г):

Пример 5 а, б, в, г. «Девушка с волосами цвета льна»

**3.4.** Песенная форма в целом у Дебюсси основывается, таким образом, на сквозном гармоническом развитии (если нет, в некоторых случаях, особой идеи, например, выражения полной статики, как в I-2). Притом оба этапа развития ориентированы на превышение уровня средств экспозиции. Середина — как противопоставление (пусть и в общих рамках единой темы), реприза — как изменившаяся в своем облике (как бы под воздействием протекшего потока времени) начальная мысль. Именно в точном соответствии с утверждающей функцией репризы — а она не совпадает с экспозицией — реприза должна быть продолжением обеих предшествующих частей: скорее, дальнейшим продолжением, чем спокойным «возвращением» назад. От ощущения «вливания» каких-то тонов из середины в репризу идет традиция повторных появлений материала середины в конце репризы, одновременно с ней, внутри нее или после нее (как в Ноктюрне Шопена *Des-dur*), тенденция к синтезу контрастных элементов в репризе или в коде.

Таков процесс формы и у Дебюсси (I-1, I-8, I-12). Покажем его на примере прелюдии «Шаги на снегу» (I-6). «Изюминку» идеи пьесы составляет остинато в среднем голосе. Легкий регистр и изысканный ритм (сходный с фигурами клавесинных мелизмов XVIII века) образуют в начальном ядре фон, замещающий аккордовое сопровождение, с нежно-печальным характером звучания. Острая, но утонченная экспрессия присуща мелодии начального ядра (начало не с тонического звука на легкой доле и легкое же, как бы «отлетающее» окончание). Так как вместо аккордового сопровождения здесь остинато, структура приобретает модальный характер (эолийский лад), с типичной завуалированностью гармонико-ступенных смен. Столь же изысканно развитие мысли. Дебюсси слышит чистоту и красоту экспрессии в неповторяемости мотивов, однако всё же на основе их повторения, за счет сильнеешего варьирования:

Пример 6. «Шаги на снегу»

Что после этого можно избрать для середины? Желая сохранить остинатное  $d^1-e^1-f^1$ , Дебюсси останавливается на варианте столь же естественном, сколь и неожиданном:

Пример 7 а, б, в, г

A B B Г

Des<sup>7</sup> НИЖН. ВВозм. Des<sup>7</sup> Ges: V- F: V-V → → VII - ... - I (V)

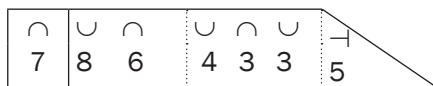
Последующие этапы сквозного развития идут, прежде всего, по перегармонизации основного ядра (пример 8 а, б, в), также темы-эмбриона в середине (8 г, а, е):

Пример 8 а, б, в

A Б В Г Д

I VI V-... - I E Ж диатонически вниз 15-6 хроматически вверх 23-24 (ср. 26-27)

Одновременно с ростом гармонических украшений — прогрессирующее сжатие величины частей при повторении и их «вдвижение» друг в друга: ср. между собой все устойчивые части (  $\cap$  ) и все неустойчивые (  $\cup$  ):



Кода — любимый у Дебюсси тип: «кода-рассеивание».

#### 4. Составные формы. Сложная трехчастная с трио

Принцип составных форм — чередование песенных друг с другом. Самая простая из составных форм — сложная (составная) трехчастная с трио. В отличие от песенных форм (значение конструктивных принципов которых сохраняется в составных формах для их частей — простых двух- и трехчастных форм) основными формообразующими факторами здесь являются не метр, а тематизм и гармония (тональные структуры, тонально-функциональные контрасты).

Соответственно, вся проблематика простых песенных форм (см. предыдущий раздел 3 в настоящей статье) переносится и в составные (также в рондо, сонатную) в качестве материала для анализа частей. В целях упрощения изложения мы в основном оставляем эту проблематику в стороне, не занимаясь ею специально и принимая во внимание лишь специфическую проблематику каждой из более крупных форм. Отсюда важное для нас сокращение анализа.

В Прелюдиях Дебюсси можно насчитать всего три сложных трехчастных формы с трио. Это:

I-5, H, «Холмы Анакапри»;

II-3, Des, «Ворота Альгамбры»;

II-6, F, «Генерал Лявин» — эксцентрик».

Все они связаны с ярко выраженной танцевальностью (тарантелла, хабаера, джаз), что вполне традиционно для сферы применения сложной трехчастной формы.

Специфические музыкальные проблемы составных форм:

— структура крупных частей в связи с функциями главной, побочной (побочных) тем;

— тональные противопоставления;

— изменения в репризах;

— форма как целое, элементы сквозного развития, кода.

Особенность сложной трехчастной формы в Прелюдиях Дебюсси — отсутствие формы *da capo* в собственном смысле (как в «Кукольном кэк-уоке» Дебюсси или стилизованных старинных танцах «Гавот», «Менуэт» в Фортепианной сюите op. 25 Шёнберга), значительная роль сквозного развития, изменений при повторениях.

Сама по себе подобная трактовка не нова, исходит из традиций романтической музыки XIX века и стала одним из композиционных принципов стиля Дебюсси (избегание точных повторений).

**4.1.** Общие логические основы построения сложной трехчастной формы с трио у Дебюсси те же, что и у классиков. Главная тема (крупная 1-я часть) явно и сильно доминирует над трио, она тематически ярче, массивнее, длиннее, тонально совершенно устойчива и замкнута. Так, в «Холмах Анакапри» развернутая и темпераментная главная тема ярка своей щедрой мелодичностью (обновление в середине, новая мелодия в репризе), выпукло оттеняется медленной хабанерой трио. В пьесе «Генерал Лявин» (II-6) также развернутая (в виде трехчастного периода<sup>21</sup>) главная тема, F-dur, совершенно замкнутая в себе, чередуется с устойчиво изложенной (в As<sup>7</sup>) темой-периодом трио (однако разомкнутого в целях соединения с репризой главной).

Тенденция к лаконизму формы выражается, в частности, в минимальности форм трио (I-5, II-6; трио II-3 тоже не образует развернутой песенной формы). Подробный анализ аргументирует красоту противопоставлений основных образных сфер и основных тем в названных трех пьесах.

**4.2.** Тональный план сложных трехчастных форм:

I-5: H–H–H;

II-3: Des–B–Des;

II-6: F–As<sup>7</sup>–F.

**4.3.** Во всех трех формах с трио Дебюсси вносит изменения в репризу (согласно традициям художественно развитой трактовки этой формы: Шопен. Ноктюрн с-moll). В II-3 он сокращает трехчастную тему до асимметричного периода 8+5. В I-5 выбрасывает середину и посредством перегармонизации обращает в динамичное движение начальные два предложения.

Форма в целом сохраняет свои эстетические свойства — сопоставление трех самостоятельных массивов, несмотря на соединительную ткань.

## 5. Сложная трехчастная форма с эпизодом. Трехчастная с переходами

Мы разделяем сложную трехчастную форму с трио и с эпизодом, помещаем в разные разделы, ввиду того, что с композиционно-технической точки зрения они резко отличаются одна от другой по своему характеру и имеют одно прин-

<sup>21</sup> В статье «Современная музыка в курсе анализа музыкальных произведений» (см.: Методические записки по вопросам музыкального образования. [Вып. 1]. М., 1966) автор этих строк, стоя на позициях другой систематики музыкальных форм (от которой впоследствии отошел), трактовал все виды периода из трех предложений как разновидность периода, и форма прелюдии II-6 соответственно определялась как простая трехчастная. (Неизвестна была автору и забытая в советском музыкознании форма «трехчастная с переходами», «малое рондо»; поэтому формы вроде финала Шестой симфонии П. И. Чайковского понимались как простые трехчастные, что теперь представляется определением неправильным).

ципиальное техническое различие. Схематически, упрощенно, различие принципов данных форм возможно изобразить так.

I. Сложная трехчастная с трио — три м а л ы е формы:



II. Трехчастная с переходами — одна к р у п н а я форма:



(Сложная трехчастная с эпизодом относится ко второму из этих типов).

Принципиальное различие состоит в связанности частей друг с другом во втором типе (II), а простейшее проявление ее — в модулирующем переходе, переводящем одну тему в другую (а не просто связывающем их; тем более не просто сопоставляющем, что характерно для принципа формы с трио). Формы этого второго типа оказываются преобладающими в Прелюдиях Дебюсси.

Сложная трехчастная с эпизодом:

II-2, cis, «Мертвые листья»;

II-4, Des, «Феи — прелестные танцовщицы»;

II-8, D, «Ундина»;

II-9, F, «Дань уважения С. Пиквику, эск., ППЧПК».

Трехчастная с переходами:

I-3, esV, «Ветер на равнине»;

I-4, A, «Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют»;

I-11, Es, «Танец Пёка»;

II-7, Fis, «Терраса, посещаемая лунным светом»;

II-10, d(C), «Канопы»;

II-11, a-C, «Чередующиеся терции»;

II-12, F-Des, «Фейерверк».

Всего 11 из 24.

К тому же еще две — рондино II-1 и сонатная форма с эпизодом I-7 — не имеют в своем составе каких-либо еще типов структуры сверх тех, что обнаруживаются в трехчастной с переходами и поэтому представляются формами глубоко и по существу родственными. В старой классификации те и другие формы объединялись общим наименованием «рондо». «Малое рондо» — с двумя темами, если с тремя — «большое рондо».

Восходя к более сложным формам, опять будем останавливаться лишь на их специфической проблематике, оставляя без внимания то, что они имеют общего с построением уже изложенных выше форм. Проблематика «малого рондо»:

— структура частей согласно их функции;

— тональное родство;



— модуляция;

— развитие формы в целом, способы завершения.

**5.1.** Различие в структуре тем было резко выражено у Дебюсси уже в сложных трехчастных формах с трио (где необходимость в подобных контрастах хотя и имеется, но намного меньше, чем в формах, основанных на связующих переходах между темами). Основными являются здесь два правила:

(1). главная тема как доминирующая должна иметь более «сильный» характер (независимо от образного содержания) и

(2). темы строятся более динамично, в расчете на возможность переходов от одной к другой.

**5.1.1.** В сложных трехчастных формах с эпизодом (в отличие от форм с трио) ни одна из главных тем в первом изложении не имеет устойчивой каденции. Главная тема кончается или половинным кадансом (II-2, II-4) или повторением вступительной части темы (II-8) (главная тема I-9 содержит вообще только экспозицию и середину, которая заодно оказывается подготовкой второй темы; таким образом, форма близко подходит к трехчастной с переходами). Разделы темы более тесно сплавиваются друг с другом, чем в главных темах форм с трио (в тех — четкий каданс в конце экспозиционной части, здесь — полукаданс, как в II-4, либо остановка без каданса, как в II-2). В Прелюдиях главная тема везде в простой трехчастной форме (о II-9 сказано выше), в отличие от многих главных тем форм трехчастных с переходами. Впрочем, среднюю часть этих форм Дебюсси строит иначе, чем это делают классики. Здесь композитор отнюдь не стремится к лаконичности. Если классики часто дают краткое изложение новой темы и затем — разработочно-модуляционное ее развитие, то Дебюсси меньше рассчитывает на разработочность и больше на звучание темы, пусть и в измененном виде. Особенно характерно построение эпизода в II-4 и II-2. Форма их — вереница тем (примерно соответствует форме «Satzkette»<sup>22</sup> у Маркса). В II-4 («Феи») — пять разделов, из которых первый (т. 24–33) может быть принят за вступительный, а далее следуют четыре темы, суммарно образующие дробную структуру, типичную для эпизода. Сходно построен эпизод II-2 («Мертвые листья») — три неразвернутых темы (т. 21–24, 25–30 и 31–36), за которыми следует предыкт к репризе (т. 37–40). Форма эпизода в I-9 («Пиквик»): изложение новой темы — середина к ней — модуляционный ход к репризе.

Модуляционно-переходные разделы (ведущие к репризе) мало развиты (более других — в I-9). Главное структурное средство — модулирующая секвенция.

**5.1.2.** Главные темы в формах трехчастных с переходами Дебюсси чаще строит более лаконично — в виде предложения (I-3, I-4, II-10), периода из двух (несходных) предложений (I-11), трехчастного периода (II-7). Редко — трехчастно (II-12, II-11). Лишь в единичном случае — с устойчивой каденцией в тонике (II-10).

Вторая тема обычно ярко выявляет свой подчиненный, побочный характер (в I-11 — обратный случай: побочная имеет более «крепкий», определенный, «сильный» характер, чем главная, выражающая образ порхающего эльфа). По развито-

<sup>22</sup> Цепь предложений (нем.). — Примеч. ред.

сти формы она также большей частью уступает главной (более «легкое» предложение в I-4, короткая фраза — «тема-эмбрион» — в II-10; меньший масштаб в II-12).

Модуляционный переход (первый, ко второй теме) делается различно. Характерный прием Дебюсси — введение новой контрастной мелодии для перехода (I-4, т. 9; II-7, т. 10; II-10, т. 7). В I-3 переход начинается как второе предложение периода (подобно многим связующим партиям классических сонатных форм), в II-11 («Терции») функцией перехода наделяется реприза трехчастной темы (как часто бывает в трехчастных главных партиях сонатных форм).

Возвратный ход (от побочной темы к главной) может представлять собой отдельное построение, освобожденное от других функций, кроме связующей, модуляционной (I-3; I-11; II-10; II-11; II-12, четыре такта до появления шести ключевых диэзов). Часто форма хода — секвенционные смещения. Иногда возвратный ход делается сжатым, сразу возвращается главная тема.

**5.2.** Двенадцатиступенность тональной системы и индивидуализированность звуковой структуры резко изменили систему *тонального родства*. Отсюда возможность совершенно парадоксальных ситуаций — вплоть до того, что могут быть родственны, чуть ли не тождественны, тональности, ранее считавшиеся неблизкими; и даже наоборот: контрастными оказываются тональности с одним и тем же основным тоном. Самый крайний парадокс у Дебюсси (в «Прелюдиях») это контраст между Es-dur (целиком на супертонах) главной темы I-11 и Es-dur (доминантовый лад) ее же побочной:

Пример 9 а, б. «Танец Пёка»

Или сходство пентатонного лада d в мелодии II-10 и составленного из его же звуков аккорда тоники C-dur в конце той же пьесы:

Пример 10 а, б. «Канопя»

Если развитие тонального родства в позднеромантической гармонии было направлено к прокладыванию всё новых соединительных троп между самыми отдаленными тональностями, то XX век делает шаг дальше: получает новый интерес связь между близкими тональностями и даже контраст между двумя ладами при одной и той же тонике.

В Прелюдиях Дебюсси встречается всё, что угодно. Главная цель — использовать максимально разнообразные тональные (системные) соотношения. Например:

#### **чуждые**

G-dur –  $g^{\max}$   
e — I-12, «Менестрели»

#### **далекие**

A (dom) – Cis<sup>7</sup> I-4, «Звуки и ароматы»  
a(C) – G<sup>2,2</sup> II-11, «Чередующиеся терции»  
D lyd – Es max II-8, «Ундина»  
F(Des) – fis<sup>6<</sup> II-12, «Фейерверк»

$B^{\text{dom}}$  – Sol  $\begin{matrix} 12 \\ 10 \\ 6 \end{matrix}$  I-3, «Ветер на равнине»

#### **близкие**

d (pent) – g dor II-10, «Канопа»  
Cis – cisV II-2, «Мертвые листья»

#### **тождественные**

DesV – DesV II-4, «Феи»  
FisV – FisV II-7, «Терраса, посещаемая лунным светом»  
F – F II-9, «Пиквик»

Использование тонального тождества у Дебюсси есть нечто новое в сравнении со сходными прецедентами у классиков (например, в формах скерцо с трио в симфониях Бетховена № 1–4, 6, 8). Дело в том, что при тождественности основного тона сами структуры часто чрезвычайно разнородны, разнотипны и, следовательно, «далеки» (вспомним пример 9).

Поэтому сопоставление систем с одним и тем же основным тоном может использоваться и в функции контраста, как прежде применяли тональный контраст. Отсюда «безразличие» к тому, будет ли вторая тема в той же тональности, или в другой. В действительности это, конечно, не безразличие, а использование другой, новой закономерности: контраст структур (частным случаем чего является контраст тоник).

Отсюда индивидуализированно-новые условия и предпосылки тонального родства. Ведь что такое, в сущности, в простейшем принципе, родство? Это наличие общих элементов. И если состав элементов при новизне структур (как у Дебюс-

си) меняется, то неминуемо меняется и традиционная система родства. Почему «Фейерверк» начинается в F-dur, а заканчивается в Des? Да потому, что с самого начала этот F-dur был похож на Des-dur, родствен и даже чуть ли не тождествен ему. В этом F-dur не было доминанты V, не было субдоминанты IV, II, не было ни одного аккорда общего с F-dur из Шестой или Восьмой симфонии, фортепианных сонат № 6 или № 22 Бетховена, ведь там [у Дебюсси] даже ни разу не взято тоническое трезвучие F-dur. Таков этот F-dur. При такой структуре лада, конечно, возможны любые причуды тонального родства. Например, F-dur — fis-moll:

Пример 11. «Фейерверк»

И даже уж совершенно курьезным образом — родство, упрощенно говоря, Es-dur и... Es-dur через... ля ♯ (!):

Пример 12. «Танец Пёка»

Дебюсси широко использовал подобные связи между тональностями, системами.

**5.3.** Эта новизна формы у Дебюсси распространяется, конечно, и на соотношения разных тоник. В какой-то мере соотношения разных тоник лишается прежнего значения: контраст структур может соперничать с контрастом тональностей. Отсюда специфический характер целостных гармонических структур. Динамизм классической формы базировался, как выясняется теперь (при изменении некоторых условий), в частности, на тональной однотипности структур всех тональностей (ладовое различие, различие ладовых наклонов, оказывается, не имеет существенного значения). Поэтому смена тональности всегда имела характер перенесения этой структуры на другую высоту, отсюда эффект движения, увода структуры с одного места и перемещения ее в другое. Классические тональности как однотипные структуры находятся в одном измерении, а современные — как бы в различных. Они не находятся в остром коррелятивном противопоставлении и как бы не противоречат друг другу.

Отсюда новый оттенок в иных модуляциях у Дебюсси (конечно, не только

у него). В одних случаях у Дебюсси — настоящая модуляция классико-романтического типа, в других преобладает эффект превращения, преобразования, а не «перехода из одной тональности в другую». Терминологически одно возможно по-прежнему называть модуляцией (хотя и со своими специфическими тонкостями и оттенками), в других же доминирует характер превращения. Тогда, может быть, правильнее называть этот процесс не модуляцией, а *метаолой* (от греч. μεταβολή — поворот, изменение, переход; старый термин греческой теории музыки).

Вот различные виды модуляции у Дебюсси<sup>23</sup>.

Пример 13 а — простейшая схема обычной тональной модуляции: I=V (с учетом индивидуализированной гармонической структуры главной темы субдоминантовая направленность первой модуляции не должна рассматриваться как «нарушение» классических законов; обнажение пентатоники темы при ее одногласном изложении неожиданно обнаруживает пентатонику C-dur — см. т. 6, для которого направление в *sol* — доминантовое).

Пример 13 а. «Каноп» (II-10)

Пример 13 б: модуляция — куда? Из доминантового си-бемоль в систему

<sup>23</sup> Мы придаем особо важное учебно-методическое значение тому методу изложения, который приведен в примере 13 (и некоторых других). Его можно называть *методом редукции* (по названию, отчасти и по существу, он совпадает с методом редукции Х. Шенкера). Изложение при этом представляет собой «золотую середину» между живым музыкальным произведением и школьной задачей — если только понимать «школу» в подлинном, в широком смысле слова (а не как бранное обозначение того, что и не тщится иметь дело с настоящей музыкой: «то, что для учеников»). Настоящее изложение школьных работ и должно иметь такой вид — как живое музыкальное произведение, но только еще не одетое в наряд фактуры и инструментовки. Несмотря на любовь Дебюсси (как «импрессиониста») к красочным нарядам фигурации, его музыка удивительно часто представляется близкой к «школьному» строгому стилю изложения (конечно, с «поправкой на современность»).

с центром *G-des-fa(-h)*. Типичная разнородность систем, вследствие чего едва ли следует ожидать от процесса модуляции классического динамизма. Очевидно, этот процесс есть нечто иное — метабола, а не в прежнем смысле модуляция. Композиционная же функция метаболы та же самая, что и у обычной модуляции. Поэтому такую метаболу можно трактовать как особым образом интерпретированную модуляцию. Интересно, что контуры обычных модуляционных процессов указываются в такой метаболе. Несомненно, что и з л о ж е н и е новой темы начинается в т. 22. Последующий *Ges-dur* — не разрешение аккорда *G-des-fa(-h)*, а типичная ладовая перекраска, ладовая мутация. Но если считать в *Ges-dur* звук соль-бемоль первой нотой темы, притом прямой лада, то тогда в т. 22 можно усмотреть (пусть и не без некоторой натяжки) значение звука ре-бемоль как примы лада. В результате получаются «параллельно-тональные» отношения главной и побочной тем (особенно если учесть, что в тонику лада главной темы входит ре-бемоль, притом он даже служит первым опорным тоном мелодии). В любом случае можно сказать, что модуляция здесь идет вверх по звукам главного аккорда (т. 3), как и у классиков, то есть «в доминантовом направлении».

Еще одну особенность модуляции следует отметить в примере 13 б. Новая гармония («тоника» побочной темы) готовится очень тщательно. В главной теме постоянно звучит тон *ses*. В связующей части появляется «доминанта» к си-бемоль в виде двузвучия *a-ses* и опорного тона мелодии *des*, что предвосхищает звуки основного аккорда т. 22. Далее подобным же образом показываются звуки *f* (т. 19–20), *g* (т. 21). Притом преимущественно готовится верхняя часть нового основного аккорда, в особенности звуки *a-h*, подобно тому, как в классическом предыкте показывается верхний звук будущего тонического трезвучия. За одну четверть до вступления побочной темы появляются четыре его верхних звука.

Пример 13 б. «Ветер на равнине» (1-3)

Пример 13 в: последовательность тонально-функциональной подготовки новой



тоники (курьезно неожиданное сходство оборота т. 46–47 с ordinарным разрешением двойной доминанты с увеличенной секстой в кадансовый квартсектаккорд), однако, в значительной мере разрыхляется общей «межтональной» обстановкой. В пространстве между ясным FV конца главной темы и достаточно определенным fis побочной устанавливается не столько динамически-модуляционная зона, сколько метабольное «тональное безвластие». Аккорд в т. 35–38 тотчас же после своего появления «забывает» о своих обязанностях в тональности F-dur, и именно потому, что сам этот F-dur отнюдь не был классически крепким. Дебюсси и не собирался делать тон F сильным. Он хотел создать причудливую ослепительно многокрасочную сферу F As<sup>7</sup> Des<sup>7</sup> C<sup>7</sup>. Отсюда и отсутствие динамизма модуляции. Сила и композиционное значение метаболы C<sup>7</sup>-fis<sup>6<</sup> — в ощущении переходности через столь же яркие сферы (ср. т. 35–38, 39–40, 41–42, 45–46), в эффекте пре в р а щ е н и я огненных вспышек и рассыпающихся полос света в несколько колкое scherzando побочной темы.

Пример 13 в. «Фейерверк» (II-12)

Пример 13 г: а вот и чистая метаболы — превращение супертонного (без основного тона) Es (в котором поэтому можно расслышать что угодно — и f, и с, и тональную переменность) в локрийско-доминантовый Es. Почти полное отсутствие тонического звука в главной теме (его можно отметить в мелодическом кадансе первого предложения, т. 6–7, и угадывать как подразумевающийся основной тон аккордов т. 9, 11–13–15, подобно тому, как основной тон доминанты в уменьшенном вводном септаккорде) позволяет связующую часть, т. 18–29,



строить на квинтовом тоническом органном пункте в басу. На протяжении связующего хода происходит отклонение в субдоминанту (As), по отношению к которой лад Es побочной темы и будет доминантовым. Это и есть метабола — превращение структуры главной темы в структуру побочной<sup>24</sup>. Попутно еще одна деталь системного (тонального) родства: если фундаментальное значение подразумеваемого основного тона es в главной теме надо доказывать, то не требует аргументации доминантовое значение аккорда *g·b-des-f(-a)* для As-dur, пусть пока еще и без мотивирующего отклонения в субдоминанту (между прочим, аккорд *f-as-ces-es*, с которым сопрягается *g·b-des-f* в т. 8–9, 10–11, есть гармония субдоминанты в Es-dur, сквозь которую «просвечивает» основной тон консонирующего трезвучия as).

Пример 13 г. «Танец Пёка» (I-11)

The image shows a handwritten musical score for the piece "Tanz des Pöck" (I-11). The score is written in 2/4 time and the key of E-flat major (Es). It is divided into three systems of music, each with a corresponding harmonic analysis below it. The first system (measures 12-18) shows a sequence of chords: Es (I), As (IV), and Es (I). The second system (measures 19-28) shows: Es (I), As (IV), As (IV), III, I, IV, and Es (I). The third system (measures 29-32) shows: Es (I), As (IV), Es (I), and Es (I). The analysis includes Roman numerals and specific chord symbols like 'g·b-des-f(-a)' and 'f-as-ces-es'. There are also some handwritten notes and markings, such as 'окончание' (end) and 'tr' (trills).

<sup>24</sup> Строгая логичность того, что происходит в ходе как подготовке новой мысли, показывает доселе, кажется, никому не ведомый облик Дебюсси как глубоко музыкального мыслителя. Не аналитик же всё это создал! «Создает структуры композитор; мы же, теоретики, лишь анализируем их и преподносим».

Мы остановились чуть более подробно на модуляции в формах трехчастных с переходами, потому что именно модуляция является «душой» этой формы, причем именно в таких специальных частях музыкальной формы (также связующих партиях, разработках) явление модуляции дается в своем истинном виде (а не в так называемых «модулирующих периодах», где по существу настоящей, большой модуляции не происходит).

**5.4.** В двухтемных формах цельной структуры (в отличие от дробной структуры форм с трио) особенную музыкально-эстетическую ценность представляет взаимодействие тем как основа развития формы в целом. Помимо элементов сквозного развития, посредством изменения реприз (см., например, I-11, II-7, II-9, II-12), существенна проблема завершения формы в связи с тенденцией к завершающему синтезу.

Реприза имеет иные структурные законы, чем экспозиция. Для экспозиции необходимы устойчивые и определенные контуры сплоченных построений; красота репризы — в способах повторения. В связи с двухтемным развитием репризные повторения также тяготеют к срастанию ранее противопоставлявшихся музыкальных образов (аналогичное явление еще в рамках простой трехчастной формы — анализированная выше прелюдия I-6 «Шаги на снегу»).

В завершении «малых рондо» Дебюсси на основе этой тенденции нередко применяет способ построения начала коды, который в старых руководствах по музыкальной форме носил название «дополнения»<sup>25</sup>.

Прием «дополнения формы» встречается в следующих прелюдиях:

I-4, «Ароматы и звуки», т. 13 от конца (на ритме, совпадающем с ритмом начала связующего хода, ср. т. 9–10 и 35–36; соответственно, сходство с ритмом побочной темы, ср. т. 18–19 и 36–37);

II-2, «Мертвые листья», т. 6 от конца (повторение из средней части, ср. с т. 32–36).

II-4, «Феи», т. 11 от конца (повторение одной из мелодий средней части, ср. с т. 58–61);

II-9, F-dur, «Пиквик», т. 11 от конца (в духе иронической образности этой пьесы — очаровательно-пикантная легкомысленная мелодия в D-dur, совершенно никак не мотивированная направленностью предыдущего развития; прием, родственник коллажу);

II-12, «Фейерверк», т. 14 от конца (слияние мотивов обеих главных частей; ср. с т. 27, 47).

(Кроме того, родственны приемы начала коды в I-5, H, II-1, Ch<sup>o</sup>, II-10, d-C.)

Специфическая особенность «дополнения формы» в названных выше прелюдиях Дебюсси в том, что вступление контрастного материала наступает без предваряющей коду заключительной каденции. Отсюда сходство («опасное сходство») таких кодовых частей с расширением репризы (напомним, что в аналогичном случае простой трехчастной формы — I-6, «Шаги на снегу» — кода начиналась по-

<sup>25</sup> См. в кн.: Аренский А. Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки. М., 1893.

сле подобного повторения, в т. 32, а не в т. 29). Решающий довод в пользу такого толкования состоит в том, что материал контрастной темы не может просто влиться в репризу как ее составная часть (в отличие от середины темы, которая является подобной внутренней частью темы), и поэтому должен рассматриваться или как раздел коды, или как реприза (сокращенная) побочной темы. Считать такую часть кодой часто затруднительно из-за отсутствия предваряющей каденции и из-за совершенно не заключительного характера изложения. До репризы подобное повторение часто не «дотягивает» из-за своей малой величины. Поэтому и правомерно пользоваться понятием «дополнение» (формы), после которого обычно идет (собственно) кода, с ярко выраженной заключительностью изложения. Трактатоваться же «дополнение формы» должно как начало коды либо часть, тесно примыкающая к коде.

Из других приемов завершения формы выделим способы осуществления последнего каданса. Один из наиболее характерных для Дебюсси видов заключения — каданс рассеивающийся (угасающий, замирающий; каданс-распад, который именно на языке автора Прелюдий следовало бы назвать не «cadence», а «décadence», если бы не нелепое совпадение с наименованием художественного направления «символизма и декадентства», к которому, кстати, относили и поэтов круга и времени Дебюсси — Малларме, Верлена, Рембо).

Пример 14. «Ветер на равнине» (I-3)

На основе возможности заключения как рассеивания (антиклассическая идея, выработанная у Шуберта и Шумана) Дебюсси угадывает совершенно необычные окончания-исчезновения и, соответственно, новые методы структурирования произведения не вокруг неподвижного устоя, а вокруг подвижного сочленения. Подобная идея реализована им в прелюдии II-1, структура центрального элемента системы которого возникает на основе коренного трезвучия C-dur, однако с полигармонической надстройкой, притом оно постоянно дается соскальзывающим во вводное уменьшенное трезвучие, и это колебание превращено в постоянное центральное отношение (пример 15 а). В коде же вопрос о том, которое из двух центральных созвучий коренное, возможно оставить без определенного вывода благодаря рассеивающемуся кадансу. В результате не происходит сведения к коренному трезвучию, центральным элементом гармонии так и остается последование двух созвучий (пример 15 б):

Пример 15 а, б. «Туманы» (II-1)



В заключение настоящего раздела нашей работы сделаем вкратце в о с с о ч и н е н и е одной из прелюдий Дебюсси, то есть такой анализ, который как бы логически воспроизводит ход работы музыкальной мысли композитора, сочиняющего произведение.

**5.4.1.** Мелодический образ главной темы прелюдии «Канопа» (II-10) базируется на изысканной пентатонике в системе d-moll (пример 17 а)<sup>26</sup>.

Мелодические мотивы выбираются также с расчетом на изысканность звучания: тоники и натуральной доминанты, на что отвечает ход по звукам квартакорда (пример 17 б).

Гармонической «изюминкой» является дублировка мелодии консонирующими трезвучиями, вместо обычной гармонизации. Чтобы избежать, согласно древним правилам, «дьявола в музыке» — тритона (на р ступени) Дебюсси ставит консонирующее трезвучие, получая эффект модальной смены (дорийский — эолийский), см. пример 17 в.

Получившийся двутакт (тематическое ядро) образует фразу, заканчивающуюся гармонией доминанты. Ответная фраза имеет кадансовое заключение. Первый ее мотив кадансирует диатонически, второй — гармониями хроматической системы (насколько возможно, комплементируя дорийскому ладу первого мотива), пример 17 г, д:

Пример 17 а, б, в, г, д. «Канопа» (II-10)



<sup>26</sup> Как помечено в рукописи сам автор, в нумерации нотных примеров произошел случайный сбой. Пример 16 не пропущен, а изначально отсутствует. — *Примеч. ред.*

Handwritten musical score for Example 18. The score consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It features a melodic line with notes and rests, and a bass line with notes and rests. A circled 'Г' is above the first measure, and a circled 'А' is above the second measure. A box contains the Roman numeral progression:  $d$ , II-V-III-I, and  $A_s$  V-I. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a melodic line with notes and rests, and a bass line with notes and rests. A box contains the Roman numeral progression:  $d$ , II-V-III-I, and  $A_s$  V-I.

**5.4.2.** Главная тема закончена (см. пример 13 а). Что нужно для связующего хода? Смена изложения (вместо трехзвучий — одноголосие, вместо верхнего регистра — нижний, вместо устойчивого изложения — его смены), смена рода (вместо диатонико-пентатонного — хроматический), смена гармонического напряжения (вместо консонансов — диссонансы), смена типа тональной структуры (вместо тональной устойчивости — модуляция, из d-moll в g-moll), смена темы (переход от главной темы к побочной посредством тематического обновления).

Специфика связующей части обуславливает структурную и тематическую дробность: сначала повторение начальной фразы главной темы, затем резкая перемена тематического материала (см. пример 13 а). Хроматический звуко-ряд новой мелодии (т. 7–10) развивается путем последовательного расширения в рамке опорной гармонии:

Пример 18

Handwritten musical score for Example 18. The score consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It features a melodic line with notes and rests. A key signature change to two flats (B-flat and E-flat) is indicated. Labels include 'переход:', 'т.е. хроматизм:', and 'поб. тема:'. The score ends with a double bar line and a key signature change to one flat (B-flat).

**5.4.3.** Если главная тема, дающая меру для всей пьесы, была чрезвычайно кратка (по сути, всего 4 такта), то побочная должна быть более «легкой» по структуре и не большей по величине. У Дебюсси она — 3 такта (впрочем, ее продолжение другой мелодией, накладывающееся на окончание в 4 такте, всё же увеличивает ее длину до 6 тактов, считая до начала собственно возвратного хода). Как не бравитует Дебюсси своей антипатией к классическим методам развития, мы не можем игнорировать явно имеющиеся здесь тонкости структурных связей — классического типа. Эстетическую ценность побочной теме обеспечивает (помимо прочих музыкальных достоинств) ее производный

характер по отношению к главной теме. Первый (и главный) аккорд побочной темы явно произведен своей квинтовостью от аккордов 3-го такта главной (пример 19 а). Начальный мотив подготовлен новой мелодией хода (начало с острого диссонанса и ход на полутон вверх, ср. т. 7, 9; см. пример 19 б):

Пример 19 а, б, в

Побочная тема также мыслится модально-тональной. Начальный двутакт исходит от обыгрывания полигармонического расслоенного созвучия (трезвучие и квинтаккорд, см. пример 19 а) в дорийском ладу. Опорные звуки мелодии  $a^2-d^2-a^2-d^2$  последовательно перегаармонизируются изысканно и остро звучащими аккордами, в ладотональной переменности: см. пример 20 а. Таким образом, побочная мелодия-тема опирается на звуки тоники d-moll — главной тональности.

Пример 20 а, б



Ладовая структура побочной темы, можно сказать, есть разработка звуков тональности главной темы, что логично и эффектно при условии разнородности, разнотипности тональных структур основных тем. Структуру побочной темы возможно трактовать как производную от главной в *d-moll* (подобно тому, как, например, фригийский лад в хоре «Враг человека» из «Хованщины» Мусоргского произведен от натурального *a-moll*; доминантовый *A-dur* в антракте к IV действию «Кармен» Бизе произведен от *d-moll*; диссонантный *gis-moll* в начале экспозиционной побочной темы I части Десятой симфонии Шостаковича произведен от *G-dur*; *As-dur* «Марша» из «Трех апельсинов» Прокофьева произведен от любимого *C-dur*).

Но в таком случае образуется с к в о з н а я линия гармонического варьирования на *d-a* как остове *d-moll* (пример 20 б).

Конечно, это индивидуальная, неподражаемая идея, и едва ли Дебюсси сознательно пытался построить указанные «вариации» (хотя последовательность вариационного развития как будто позволяет заподозрить их намеренность).

Красота структуры побочной темы достигается на основе ее логической связи с главной темой (суть: в главной — *d* внизу, в побочной — *d* наверху), далее — логической правильности ее построения согласно ее композиционной функции. Если главная партия построена крепко, то побочная — рыхло (восхитителен ее каданс одним только звуком верхнего *d* при гармонии, далекой от ее начала); асимметричная структура шеститакта<sup>27</sup> противоположна простой квадратности главной. При всей капризности фантазии Дебюсси, несмотря на рыхлость структуры, побочная обладает явной цельностью (которая — в постоянстве отношения к звукам *a-d* в мелодии).

**5.4.4.** Возвратный ход (т. 17–25) также строго логичен. Основная двутактовая его фраза (т. 17–18) составлена из мотива, повторяющего конец побочной темы, и мотива, повторяющего ритм прямого хода (ср. с т. 7, 9). При повторении двутакта из второго его мотива возникает и сама речитативная мелодия хода, на той же высоте, однако, перегармонизованная (подобно тому, как у классиков побочная тема в доминантовой тональности и предыкт возвратного хода объединяются общим основным тоном — V ступени, см. Largo Третьего фортепианного концерта Бетховена, так же и у Дебюсси побочная тема в субдоминанте и плагальный предыкт объединяются общим основным тоном — IV ступени, см. прелюдию «Канона»). Как главная тема кадансирует двойко — диатонически и в хроматической системе, так же и предыкт — в основном на IV ступени, а непосредственно перед вступлением репризы — низкая V ступень (ее мотив — ритмическое варьирование мотива т. 23). Общий гармонический план возвратного хода:

такты	17–	18–	19–	20–	22–	24–	25
<b>d:</b>		V	—————	IV	—————	nV	→ [I]

<sup>27</sup> Шеститакт объясняется как 4+3 с наложением (знак  $z$ ) или подробнее:

$$\begin{array}{c} \boxed{2+2} \\ 4_z \quad 2+1 \end{array}$$



**5.4.5.** Реприза дает превышение к уровню экспозиции фактурно-регистравым обновлением, изменением (усложнением) гармонического плана и в особенности новым кадансом (в С миксолидийском), который, продолжая и завершая линию «вариаций», дает совершенно необыкновенный кодовый синтез материала обеих тем: мелодия главной в свернутом виде превращается в аккорд, а на его фоне проводится мелодия побочной! Если угодно, то во всей прелюдии соблюдается сплошное гармоническое единство благодаря почти непрерывно звучащей связи с опорной квинтой *d-a*, но только она выдерживается скорее в верхнем голосе, чем в нижнем.

**5.4.6.** Аналитическое раскрытие строгой логики формы (здесь, как и во многих других случаях) заставляет категорически отвергнуть положения о слабости логического порядка в формообразовании у Дебюсси как ошибочные. Без этой логической связи в композиции не может быть красоты<sup>28</sup>. Конечно, этот тезис подрывает один из главных доводов в пользу «впечатленчества» («импрессионизма») как стиля музыки Дебюсси, подчеркивая, по меньшей мере, условность этого малоудачного термина<sup>29</sup>.

## 6. Прочие формы

О них мало что можно сказать сверх закономерностей, общих с вышеописанными; сверх показанного на схемах в Приложении II и в некоторых анализах других авторов<sup>30</sup>.

Ограничимся поэтому некоторыми комментариями.

**6.1. Рондино:** II-1, «Туманы». Художественная идея гармонии пьесы — смесь белесых и темных мягких красок, невесомый слой туманно-обволакивающей звуковой массы, таинственные переливы ажурно-легких мерцаний звучности. Искусно созданный композитором эффект неопределенности реализован в двух измерениях: по вертикали это полиладовость «по белому и по черному» (между прочим, в головном мотиве 1-го такта чередуются случайно образовавшиеся неполные симметричные лады типа «1.2.»; при первом аккорде — неполный лад от

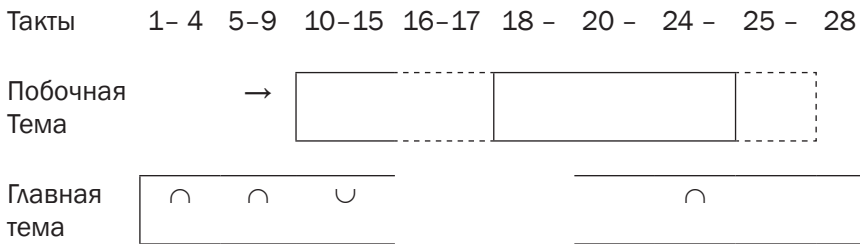
<sup>28</sup> В свое время музыкальная наука, не справившись с гармонией Дебюсси, нашла в ней «отсутствие гармонической и тональной ясности», свободу диссонанса приняла за логическую несвязность, за «раздробление» связанного развития «на единичные впечатления-импрессионизма, воспринимаемые поочередно» (то есть бессвязно. — Ю. Х.). Ср.: Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера [1920]. М., 1975. С. 362, 366.

<sup>29</sup> Рихард Гаман, чья книга «импрессионизм в жизни и в искусстве» (1907) способствовала укреплению понятия «импрессионизм» в искусствознании, находит «импрессионизм» в музыке у Вагнера, Листа, Брукнера, Вольфа, Регера и Р. Штрауса и... не называет здесь Дебюсси. Четырьмя годами позже В. Вайсман найдет импрессионизм — у Тинторетто, Фрагонара и Гойи (см.: Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. С. 45).

<sup>30</sup> См. объяснение формы «Затонувшего собора» в статье: Холопова В. О прототипах функций музыкальной формы // Проблемы музыкальной науки. Вып. 4 / редкол.: М. Е. Тараканов, Ю. Н. Тюлин, В. Н. Холопова и др. М., 1979. С. 19.

с, при втором — неполный от  $h$ ), по горизонтали это подвижное двуединство гармоний  $C-h^\circ$ .

После начального ядра Дебюсси логически развивает основную мысль с ее полигармонией и «плавающей» туманностью. Второе предложение начального периода (т. 5–9) одновременно есть также и переход. Следующая часть (т. 10–15), звучащая как середина главной темы (продолжение начальной мысли; на средней и нижней строчках), вместе с тем есть и новая тема, новизна которой более всего обнаруживается дальше, в т. 18–24. Но с т. 20 уже начинается явная реприза главной темы после побочной. Получается контрапункт структур (напоминающий аналогичные явления в прелюдии I-2, «Паруса»), которые тоже как бы «плавают», как в тумане:



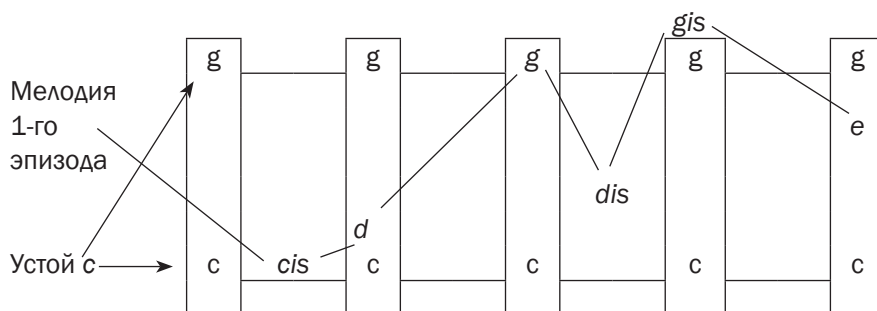
Такой метод «наплыва», усиливающий общий эффект зыбкости, «туманности», вместе с тем есть своеобразное развитие одной из коренных идей классического рондо, где первый эпизод логически и должен быть мимолетным, лишь слегка и ненадолго отстраняющим звучание главной темы.

Ко второму эпизоду ведет короткая связка, гармонически представляющая собой «опрокидывание» полигармонической структуры: «по черному» становится фундаментом, а «по белому» — наслоением. Одновременно совершается модуляция-переход к третьей теме.

Второй эпизод (третья тема) основывается на тонике дважды-лада  $D+Gis$ , которую можно понять как слегка измененную транспозицию вверх на тон начальной полигармонии  $C+Ges$  (эта транспозиция и составляет суть предшествующей модуляции). Занимая всего 6 тактов (т. 32–37), он всё же значительно ярче контрастирует главной теме, чем первый эпизод (который свободен от звучания главной только дважды по два с половиной такта, т. 18–20 и 22–24), в точном соответствии с пропорциями классического рондо.

В конце последней репризы главной темы (т. 6–5 и 3–2 от конца) на основе основного тонального стержня  $C$  происходит синтез мотивов первого эпизода (см. т. 18–19) с гармонией тоники  $C$  (см. схему на с. 529).

**6.2. Сонатная форма с эпизодом** (или, по-старому, рондо 5-й формы): I-7, «То, что видел западный ветер». Под влиянием подразумеваемой программы (западный ветер «видел» бурю на море и гибнущий корабль) пьеса несколько свободна по построению, но, тем не менее, классический прообраз формы прослушивается достаточно хорошо. В основе пьесы — два типа музыкальных образов: (1) хаос разбушевавшейся стихии (всезатопляющие волны, пронзительный свист



ветра, мощный гул бури, ярость разрушения определенных форм; музыкально — всевозможные безкантиленные пассажи, трели, тремоло) и (2) очертания определенных форм, готовых вот-вот рухнуть под напором разрушительных сил, но устойчивостью своей внутренней связи всё же вселяющих в человека надежду (образ плывущего корабля, крики о помощи, песнь мужества в час грозной опасности, тоскливая безнадежность и угасающее бессилие; музыкально-четкие мелодические контуры основных тем — главной, побочной, центрального эпизода).

После вступительной картины волнующегося моря возникает главная тема из двух элементов — первый в малотерцовой системе (неполной, без аккорда C-dur), второй в целотонике (тоже неполной, без звука *h*, притом на органном пункте тоники); замечательная находка в том, что целотоника Fis исходит от тона *cis-dis*, и поэтому мелодия состоит сплошь из звуков, не имеющих ни малейшего отношения к Fis-dur или fis-moll в обычном представлении:

Пример 21 а, б. «То, что видел западный ветер» (I-7)



Столь же необычна и сочиненная Дебюсси «модуляция». Задача такова: попасть из этого малотерцового-целотонного Fis в гармонию (Fis) *as-d-f-b* (основной аккорд побочной темы), упрощенно говоря — из Fis в B. (Вероятно, сам композитор даже и не осознавал самой этой задачи; тем более не следует ожидать от него традиционных способов тональной модуляции.) Удивительно, что модуляция при ближайшем рассмотрении оказывается выполненной почти рационально-

строго. За исходный пункт движения гармоний Дебюсси принимает еще ни разу не звучавшее полутоновое соотношение (пример 22 а). Вытянув его в целую цепь, он получает движение, обрывающееся на нIII ступени (пример 22 б). На нIII ступени, то есть... на тот же полутоном не достигая конечной цели — VIII (=B-dur), пример 22 в. Многократно повторяясь, словно не в силах достичь цели, этот оборот при самом последнем проведении сдвигается на полутоном вверх (т. 18); однако миг звучания VIII ступени еще не устанавливает ее как устоя, и предпринимается еще одна аналогичная попытка выйти к ней как к устоя: не по полутонам, а по целым тонам (пример 22 г, д):

Пример 22 а, б, в, г, д

Handwritten musical notation for Example 22, showing harmonic progression from Fis to B. The notation includes circled letters А, Б, В, Г, Д and various harmonic symbols like I, III, VIII, and B. Annotations include "МОДУЛЯЦИЯ: исх. пункт" and "цель".

Общая картина перехода:

Пример 23

Handwritten musical notation for Example 23, showing a complex harmonic progression with measures 15-17 and 18-19. The notation includes dynamic markings like pp, sim., and P, and harmonic symbols like I, (VIII), and B. A box labeled "Fis" is present.

Самое необычное, странное в этой модуляции — не ее проведение, а результат: побочная тема (т. 21–24), хотя и имеет свой, новый центр (В<sup>7</sup>), однако целиком идет на органном пункте тоники Fis (!). С точки зрения классических законов гармонии это следовало бы рассматривать как решительный довод пр о т и в наличия другой тональности. В контексте же гармонии Дебюсси подобное противопоставление вполне возможно, контраст структур и центров достаточно велик (тем более что сонатная форма без разработки ближе к рондо, чем к сонатной форме). Однако подобная множественность структур размывает контуры классических форм изнутри.

Центральный эпизод противостоит всему, что звучало до него и тому, что будет дальше, несмотря на его небольшие размеры:

Вступление	Экспозиц. часть	Центр. эпизод	Репризная часть	Повтор вступления и кода 5+4+9
6	18	10	19	

(Но центральный эпизод идет в замедленном темпе, а реприза — вдвое скорее, чем эпизод.)

Центральный эпизод — это тихий островок среди бури, эпизод прерывает ее яростный натиск, который с удвоенной силой возобновляется в репризе. Интервал целого тона, послуживший истоком основного (второго) элемента главной темы, и в центральном эпизоде звучит непрерывно, однако же, как и рев бури, отойдя на второй план:

Пример 24

The musical score for Example 24 consists of two systems of piano notation. The first system covers measures 25 to 30. Measure 25 begins with a fortissimo (ff) dynamic and a 'dim. molto' marking. Measure 26 is marked 'p' and contains a boxed 'F' above it. Measures 27, 28, and 29 are marked 'p'. Measure 30 is marked 'f'. The second system covers measures 31 to 35. Measure 31 is marked 'p'. Measures 32, 33, and 34 are marked 'mf'. Measure 35 is marked 'ff'. A legend at the top left shows a box with 'F' and an arrow pointing right. A legend at the bottom left shows a box with 'p' and an arrow pointing right. The score concludes with a fermata over measure 35.

Гармонические изменения в репризе столь же оригинальны, сколь и мыслимы в русле сонатных реприз. Главная тема оставлена на той же высоте, но в басу — IV ступень, а в сопрано — V; в результате — субдоминантовая окраска целого. Побочная тема транспонирована на квинту вниз и по отношению к тонике теперь находится на  $vI^{\text{c}}$  ступени (последний интервал в теме — большая секунда *cis-dis* — совпадает с начальным интервалом главной темы, а другой интервал в том же аккорде — *g-a* — со вторым ее интервалом; см. т. 52–53).

**6.3. Свободная форма на основе трехчастной:** I-10, «Затонувший собор». В связи с подразумеваемой программой трехчастная основа формы имеет парадоксально-обратный характер соотношения частей: I часть (до «темы собора» C-dur, т. 1–27) — неустойчива (совмещая функции вступления и процессуально-развивающейся части, что обычно не встречается в основном разделе), II — нормативно-устойчива, III отражает второй из разделов I части (т. 7–13). Повторение II части («темы собора») носит явно кодовый характер.

**6.4. Свободная форма на основе формы песни** (простая двухчастная со вставками и перерывами): I-9, «Прерванная серенада»<sup>31</sup>. Сущность формы пьесы — испанская песня, исполнение которой иногда прерывается разными событиями и происшествиями. Собрав спетые части вместе, можно сложить из них гипотетическую испанскую серенаду:

Пример 25. «Прерванная серенада» (I-9)

The image displays a musical score for 'Prerванная серенада' (I-9), divided into two parts, I and II. Part I consists of eight measures, and Part II also consists of eight measures. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. Measures are numbered 1 through 8. There are several structural markers: a square box labeled 'a' above measure 1, a square box labeled 'b' above measure 5, and a square box labeled 'c' above measure 5 in Part II. There are also some handwritten annotations like '-2-' and '-27' near measures 6 and 8 respectively. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4.

Проследив, каким образом располагаются в прелюдии Дебюсси разделы песни, мы получим объяснение смысла всех частей пьесы.

<sup>31</sup> Русское название этой прелюдии дано нами в соответствии с изданием: Дебюсси К. Собрание сочинений для фортепиано. Т. 3. Ю. Н. Холопов предлагал свою версию названия — «Прерываемая / прерывающаяся серенада», желая подчеркнуть, что эта серенада прерывается неоднократно. — *Примеч. ред.*

## 7. Маленькое заключение

Автору хотелось бы надеяться, что в настоящей статье во многом развеяны импрессионистические туманы и сняты вуали, видневшиеся над холмами Анакапри и воротами Альгамбры; что стало яснее, что же именно видел западный ветер и о чем поведал ветер на равнине, какую именно испанскую серенаду поет голос под аккомпанемент гитары. Точнее говоря, надеяться на то, что формы Дебюсси представлены в их подлинном виде, как композиции большого мастера, мыслящего трезво и строго, что не мешает, а наоборот помогает ему быть предельно свободным и «раскованным» в своей музыкальной фантазии и создавать сочинения, в своей свободе кажущиеся совершенно далекими от рационально-логических форм эпохи классиков. Принцип искусства Дебюсси — не так называемый «импрессионизм», а характерная в своих определенных пропорциях двойственность — сочетание типичного для XX века нового способа чувствования (ощущение красоты в каждое мгновение, непосредственное и немедленное, не связанное с психологической условностью сложной временной взаимозависимости моментов, что основано на памяти о протекшем, ощущаемой как должествование с его традиционно-моральными импликациями) и чисто французского с е н с у а л и з м а (в музыке: красота, прекрасное, красивое прежде всего), чувственного «натуризма» (музыка — искусство, свободное от условностей, подобно силам природы — ветру, небу, морю) с исторически детерминированным следованием логике классических законов музыкального мышления (вместе со следованием законам метрико-тематико-модуляционной классической композиции, то есть законам классической музыкальной формы).

Автору хотелось бы также надеяться на то, что представленные таким образом в настоящей работе музыкальные формы Дебюсси максимально приближены к практическому их усвоению в учебных курсах гармонии и музыкальной формы.

Если же раскрытие «доли тайны» музыки (говоря словами Дебюсси) автору настоящей работы удалось недостаточно, то ему остается лишь надеяться на то, что это хотя бы устроит автора «Девушки с волосами цвета льна», призывавшего во имя всех богов не пытаться ни освободить музыку от этой тайны, ни стараться разрушить ее.



## Приложение I

### Номера и названия Прелюдий Дебюсси

#### I тетрадь

I-1, B	Дельфийские танцовщицы
I-2, B <sup>2,2</sup>	Паруса (или: Вуали)
I-3, esV	Ветер на равнине
I-4, A	Звуки и ароматы в вечернем воздухе реют
I-5, H	Холмы Анакапри
I-6, d	Шаги на снегу
I-7, Fis	То, что видел западный ветер
I-8, Ges	Девушка с волосами цвета льна
I-9, b(V)	Прерванная серенада
I-10, C	Затонувший собор
I-11, Es	Танец Пёка
I-12, G	Менестрели

#### II тетрадь

II-1, Ch <sup>o</sup>	Туманы
II-2, cis	Мертвые листья
II-3, Des	Ворота Альгамбры
II-4, Des(V)	Феи — прелестные танцовщицы
II-5, As	Вереск
II-6, F	«Генерал Лявин» — эксцентрик
II-7, Fis	Терраса, посещаемая лунным светом
II-8, D	Ундина
II-9, F	Дань уважения С. Пиквику, экс., ППЧПК
II-10, d-C	Канопа
II-11, a-C	Чередующиеся терции
II-12, F-Des	Фейерверк

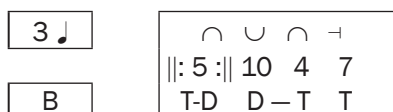
## Приложение II

Схемы форм<sup>32</sup>

## I-1 «Дельфийские танцовщицы»

B-dur

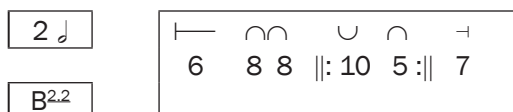
Песенная форма (с тональной репризой)



## I-2 «Паруса»

Ладотональность B целотоновый

Песенная форма (с повторением середины и репризы; так называемая двойная трехчастная )

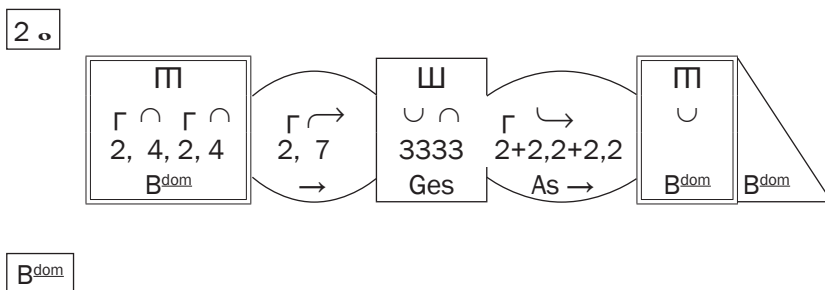


## I-3 «Ветер на равнине»

B<sup>dom</sup> (B доминантовый, или esV)

Малое рондо (форма трехчастная с переходами)

Форма побочной темы – ход предложениями, где первое предложение структурно неустойчиво (как середина), а второе – устойчиво.

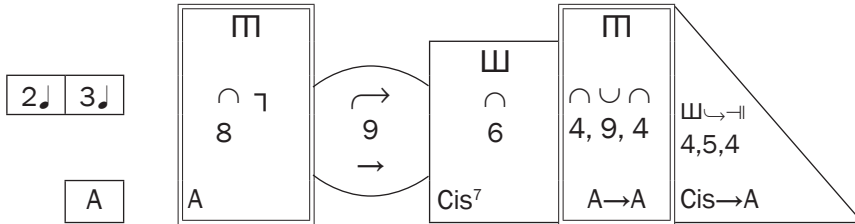


<sup>32</sup> Помимо тональности, на схеме указан также метрический такт. В случае его смены внутри произведения приводятся два размера – основной и побочный. Количество тактов на схеме указывается, однако, согласно авторской записи произведения (то есть в графических тактах).

**I-4 «Звуки и ароматы реют в вечернем воздухе»**

A-dur

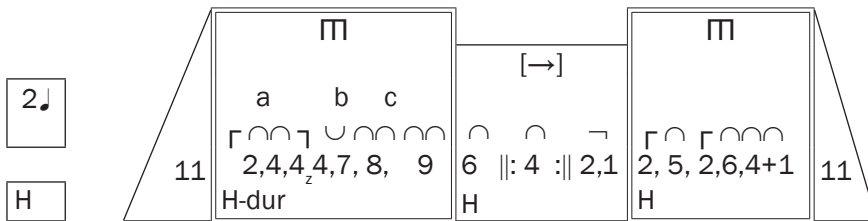
Малое рондо (форма трехчастная с переходами)



**I-5 «Холмы Анакапри»**

H-dur

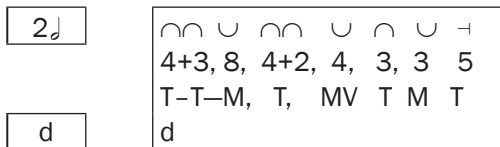
Сложная трехчастная форма с трио



**I-6 «Шаги на снегу»**

d-moll

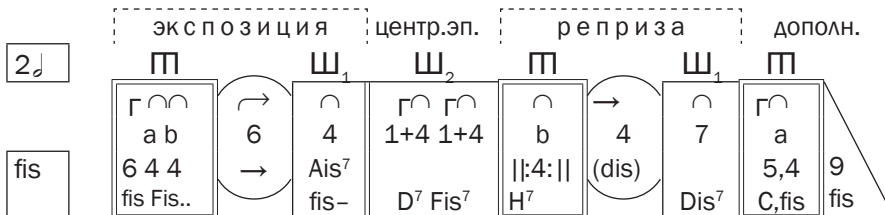
Песенная форма (двойная трехчастная)



**I-7 «То, что видел западный ветер»**

fis-moll

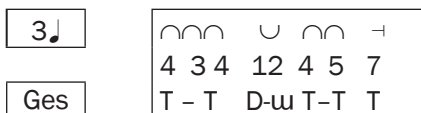
Большое рондо (так называемая сонатная форма с эпизодом)



**I-8 «Девушка с волосами цвета льна»**

Ges-dur

Песенная форма (простая трехчастная)



Схемы прелюдий I-9, I-10 см. на с. 542, 543.

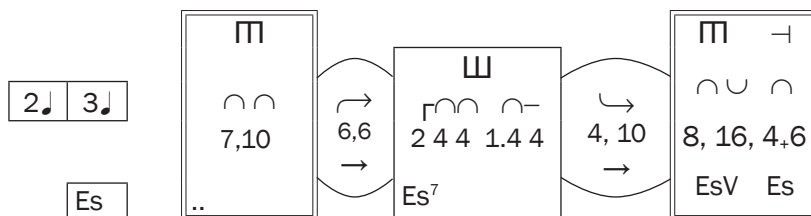
**I-11 «Танец Пёка»**

Es-dur

Малое рондо (форма трехчастная с переходами)

В главной теме на основе атональности Es – переменная тональность: с – Es<sup>o</sup>IV.

Побочная тема в диссонантном Es

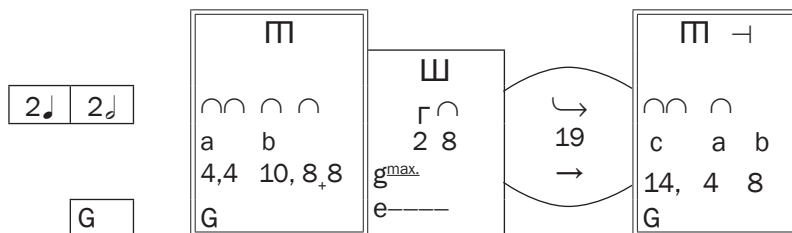
**I-12 «Менестрели»**

G-dur

Малое рондо (сложная трехчастная форма с эпизодом)

Двухчастная главная тема имеет необычные функции частей: I часть (||:4:||) носит вступительный характер, II часть – основная.

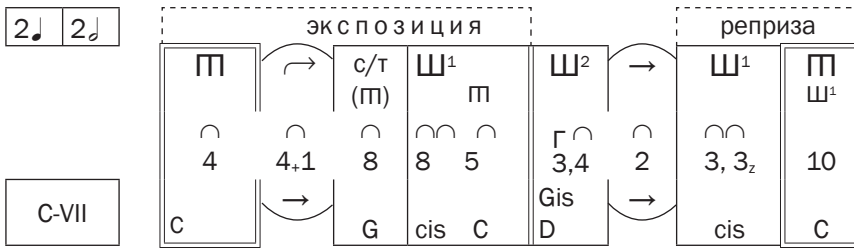
В начале репризы вводится новая тема

**II-1 «Туманы»**

Тональность C-VII (полигармонически усложненный C-dur с центром C I-VII и окончанием на вводном трезвучии)

Форма *рондино*

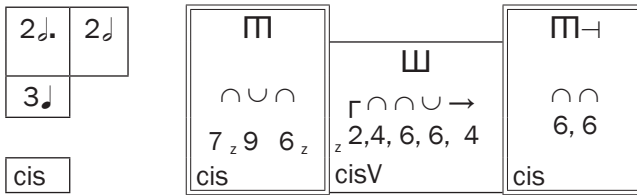
Побочные образы проступают из основного. Структурная реорганизация большого рондо.



**II-2 «Мертвые листья»**

cis-moll

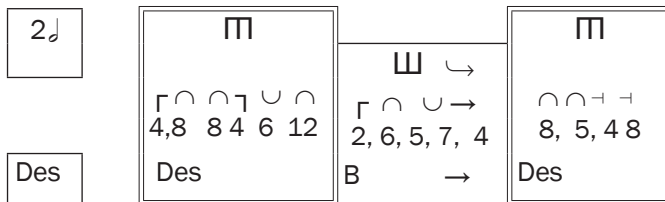
Малое рондо (сложная трехчастная форма с эпизодом)



**II-3 «Ворота Альгамбры»**

Des-dur

Форма сложная трехчастная форма с трио

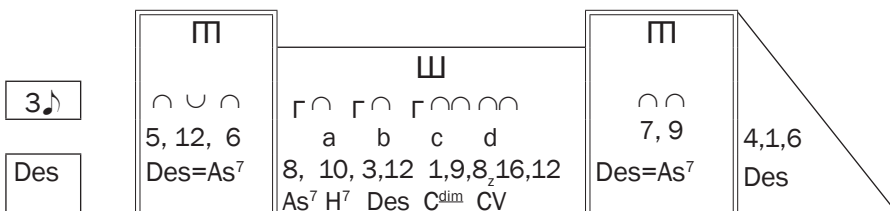


**II-4 «Фей – прелестные танцовщицы»**

Des-dur

Малое рондо (сложная трехчастная форма с эпизодом)

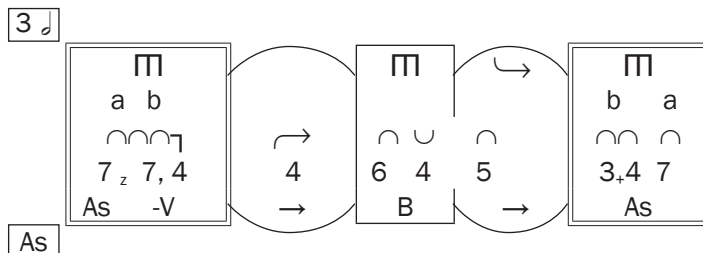
Средняя часть – Satzketten, хоровод изящных тем



**II-5 «Вереск»**

As-dur

Малое рондо (форма трехчастная с переходами)

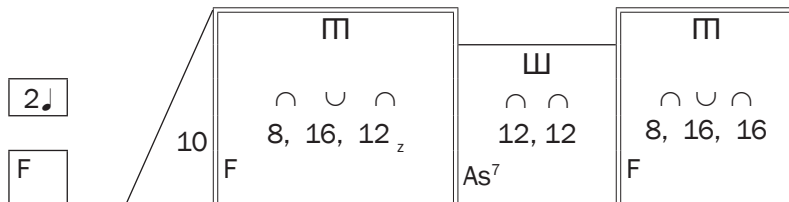
**II-6 «Генерал Лявин» — эксцентрик»**

F-dur

Сложная трехчастная форма с трио

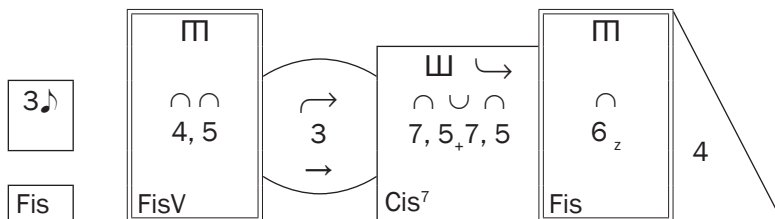
Форма главной темы – трехчастный период

(три одинаковых по началу предложения, второе из которых играет роль середины)

**II-7 «Терраса, посещаемая лунным светом»**

Fis-dur

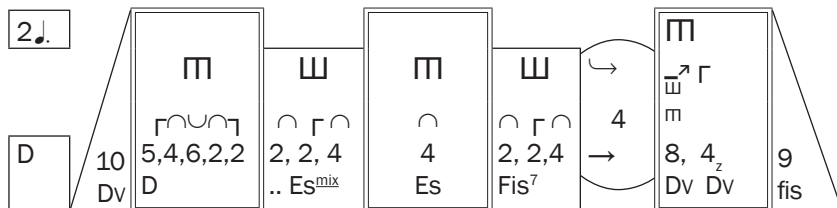
Малое рондо (форма трехчастная с переходами)



**II-8 «Ундина»**

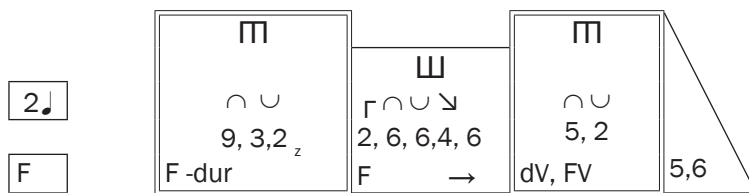
D-dur

Малое рондо (сложная трехчастная форма с эпизодом)

**II-9 «День уважения С. Пиквику, эск., ППЧПК»**

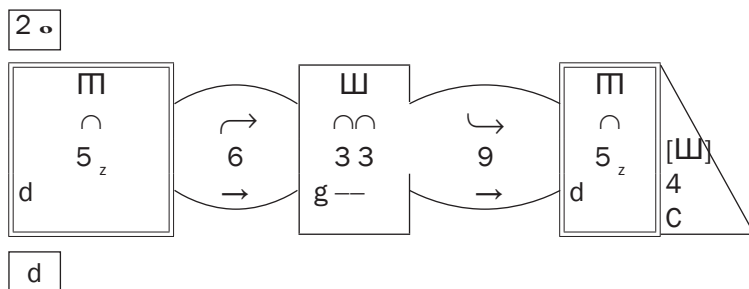
F -dur

Малое рондо (сложная трехчастная форма с эпизодом)

**II-10 «Канопа»**

d-moll (окончание в C)

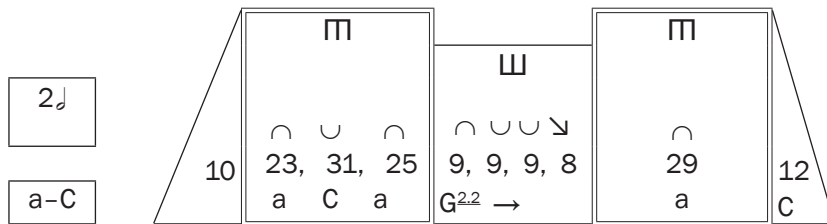
Малое рондо (форма трехчастная с переходами)

**II -11 «Чередующиеся терции»**

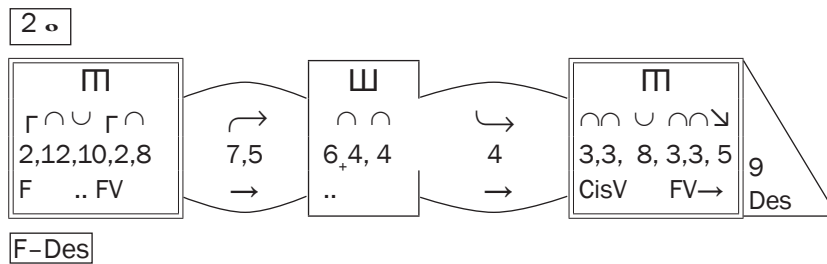
a-moll-C-dur

Малое рондо (сложная трехчастная форма с эпизодом)



**II-12 «Фейерверк»***F-dur-Des-dur*

Малое рондо (форма трехчастная с переходами)



$F^{dom}$  – b-moll (F доминантовый с окончанием в b-moll)

Песенная куплетная форма (со вставками-«прерываниями»)

В обоих куплетах усечен явно подразумеваемаяющийся последний, долгий тон  $f$  (см. окончание строки 4).

Знаки формы:

$C^1, C^2, (= Canto)$

R – строки (стихи) песни,

G – прелюдия-ритурнель,

q – отыгрыш гитары,

m – квинтовый отыгрыш-аккомпанемент гитары,

l – мелизматический наигрыш,

i – гитара издали (l'ointain),

i – прерывание песни.

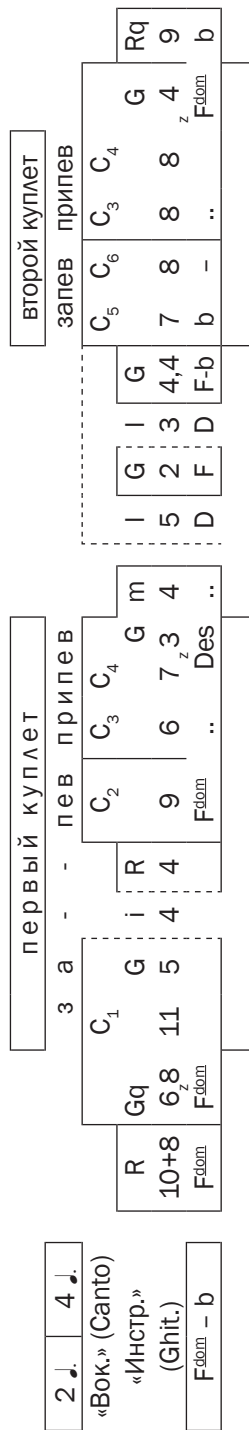
Гитарные  
вставки:

2 J.

4 J.  
«Вок.» (Canto)

«Инстр.»  
(Ghit.)

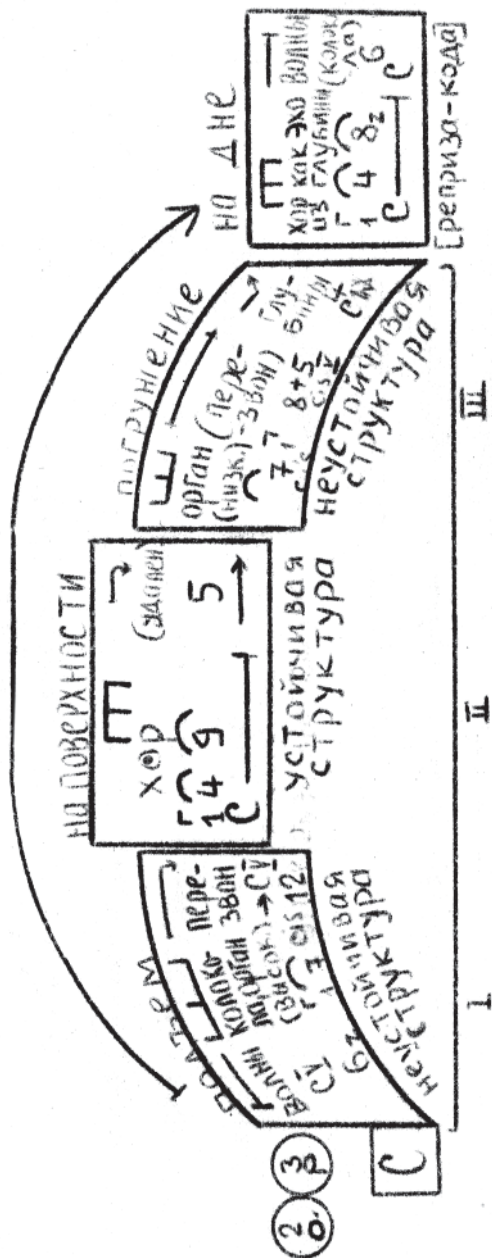
$F^{dom}$  – b



## I-10 «Затонувший собор»

C-dur

Свободная форма, по канве программного замысла  
(на основе инвертированной формы трехчастной с переходами)



## Приложение III.

## Центральные созвучия

Handwritten musical score for "Центральные созвучия" (Central Chords). The score consists of 12 measures, each with a central chord symbol in a box and corresponding musical notation on a grand staff. The chords are:

- 1-1: B
- 1-2: Sibton
- 1-3: es V
- 1-4: Adom
- 1-5: H
- 1-6: H
- 1-7: Fis
- 1-8: Ges I<sup>6</sup>, I<sup>7</sup>(?)
- 1-9: Es
- 1-10: Es
- 1-11: Es
- 1-12: G

The image displays a handwritten musical score for Debussy's Preludes for Piano, covering measures 1 through 12. The notation is written on a grand staff with treble and bass clefs. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Below the staff, there are numerous chord diagrams and labels in boxes, including:   
 - Measure 1:  $C\sharp$ , I, VII, Fis, G, Cis, D, cis,  $C\sharp$ , I $^{\circ}$ , I-VII   
 - Measure 2: Cis, G $^{\circ}$ -ton, Des, B, Des, H-D   
 - Measure 5: Des,  $C\sharp A^{\circ}$ , G $^{\circ}$ , Des, A $^{\circ}$ , F, A $^{\circ}$    
 - Measure 7: Fis, Y $^{\circ}$ , Fis $^{\circ}$ , D, F, G $^{\circ}$ , C mix   
 - Measure 11: a-c, G $^{\circ}$ , F-Des, Des $^{\circ}$ , Des $^{\circ}$ , FV, fis $^{\circ}$    
 - Measure 12: Des $^{\circ}$ , Des $^{\circ}$ , FV, fis $^{\circ}$    
 The score also features various musical symbols like  $\Pi$ ,  $\Sigma$ , and  $\Gamma$ , and includes some handwritten annotations and corrections.



### Приложение IV.

#### Лады

1-1 пентатоника  
B V V>

1-2 целотоника  
Sib-ton

пентатоника  
es

1-3 пентатоника  
es V

(1-3) целотоника  
Ges

пентатоника (неполная)  
A

1-4 доминантовый  
то есть: # # # # # #  
[G] # # # # # #

1-5 пентатоника  
H

пентатоника  
мажорный гексахорд

мажорный гексахорд  
H V-I V-I H

мажорный гексахорд  
H V-I V-I H

диатоника (септахорд)

1-6 эолийский  
D

дорийский  
Ges

лидийский  
B

лидийско-миксолидийский

1-7 двенадцать ладов  
D+As

малотерцовый (уменьшенный)  
Fis

целотоника  
Fis

целотоника  
(fa#)

целотоника  
B7

лидоника  
D

1-8 пентатоника  
Ges

D

1-9 доминантовый доминантовый доминантовый

F dom. F F

1-10 переменный (cis-E) - cis (зол.) - r gis

лидийский E микорный гексахорд ионийский (мажорный гексахорд) ионийский (мажорный гексахорд)

C ионийск. доминантовый F

C cis V

1-11 (микорный гексахорд) доминантовый локрийский поллаг

Эолийский [c] [o] [o] [Es] IV - II - [V] - I [o]

Es dom [cis] II [V]

1-12 мажорный гексахорд пентагоника

G I V-I V-I G

1-1 ионийский (диатонич. гексахорд) поллаговость (C ионийск. + Ges микол.) поллаг (C ионийск. + Fis<sup>6</sup>)

des звук ↑! [C] [C#] G

хроматич. микор дватонич. мажор

cis I II-V-I D-Gis



Handwritten musical score with annotations in Russian. The score is divided into sections labeled with numbers 2 through 6. Each section contains musical notation on staves with various annotations and chord symbols.

- Section 2:** Annotations include "фригийский", "целотоника", "уменьшенный", and "хроматич. мажор". Chord symbols include  $Cis$ ,  $Gis-ton$ ,  $II$ , and  $Fis$ .
- Section 3:** Annotations include "хроматич. мажор", "фригийск.", "хроматич. Des<sup>7</sup>", and "хром.=диссон. B". Chord symbols include  $Cis$ ,  $Des$ , and  $B$ .
- Section 4:** Annotations include "хроматич.=диссон. мажор", "доминант", and "доорийский". Chord symbols include  $DesV$ ,  $Es$ , and  $des$ .
- Section 5:** Annotations include "малотерцов. система" and "малотерцовая система". Chord symbols include  $H-D-Ac$  and  $C-E-A-Fis$ .
- Section 6:** Annotations include "пентатоника", "пентат. пент.", "диатоника", and "пентатоника". Chord symbols include  $As$ ,  $F$ , and  $V$ .

**||-7 Малотерцовая система**  
Cis<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

**||-8 лидийский**  
локрийский локрийский локр. лидийский  
Fis D

лид.=миксолидийский дважды-мажор (малотерц. сист.) малотерц. система  
D A-Es Fis

**||-9 мажорная пентатоника**  
D

**||-10 пентатоника**  
a

лидийск. микс. лидомикс. миксолид.  
g Es

**||-11 целотоника**  
lab Solton

полнлаг (Ctdis) ||-12 ионифриг.  
C F (Des?)

доминант. домин. доминантовый  
дважды-лаг (=лидомикс. Des) диссонантовый  
Fis mol (Es & Des dur)  
fisc<sup>7</sup> I V-I

(Des<sup>7</sup>) Des<sup>7</sup> FV Des<sup>7</sup> G<sup>7</sup>