

Надежда Андреевна Петрусева – музыковед, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой теории и истории музыки Пермского государственного института культуры (Пермь, Россия), *petrusyova@yandex.ru*

Надежда Николаевна Алексеева – студентка 4 курса кафедры теории и истории музыки Пермского государственного института культуры (Пермь, Россия), *nadya.nadya713@gmail.com*

Nadezhda A. Petruseva – musicologist, Doctor of Art History, Professor, Head of the Department of Music Theory and History of the Perm State Institute of Culture (Perm, Russia), *petrusyova@yandex.ru*

Nadezhda N. Alekseeva – 4th year student of Music Theory and History Department of the Perm State Institute of Culture (Perm, Russia), *nadya.nadya713@gmail.com*

УДК 781.6

DOI 10.61908/2413-0486.2021. 26.2.42-67

ПРЕЛЮДИЯ «СОН В ЯЩИКЕ» ИЗ БАЛЕТА «ЯЩИК С ИГРУШКАМИ»
К. ДЕБЮССИ: О КОМПОЗИЦИОННЫХ ТЕХНИКАХ

DEBUSSY'S PRELUDE "THE TOY-BOX ASLEEP" FROM THE BALLET
"THE TOY-BOX": ABOUT COMPOSITIONAL TECHNIQUES

Аннотация

В статье рассматриваются композиционные техники прелюдии «Сон в ящике», открывающей балет «Ящик с игрушками» Клода Дебюсси. Рассмотрены история создания, влияние М. П. Мусоргского и И. Стравинского, трактовка жанра и цикла. Показаны эстетическая установка, особенности творческого мышления композитора в аспекте взаимодействия ладовых, метрических структур и процесса формообразования. Впервые определены форма, метро-тематические структуры, модальные и гармонические техники вступительной прелюдии «Сон в ящике» в аспекте существенных измерений музыки Дебюсси: взаимоотношения звука и пространства, движения и времени.

Тематизм во взаимодействии с формообразованием объясняется в статье с позиций неоримановской теории метрического периода, основанной на структуралистском мировоззрении. Использован комплексный подход как сочетание элементов биографического, компаративного и структурно-музыкального методов.

Abstract

The article covers compositional techniques of “The Toy-Box Asleep” prelude which serves as an introduction to “The Toy-Box” ballet by Claude Debussy. The history of its creation, the influence of Mussorgsky and Stravinsky, the interpretation of the genre and the cycle are examined. The aesthetic attitude, the features of the composer's creative thinking in the aspect of the interaction of modal and metric structures and the process of shaping are demonstrated. For the first time the form, the metro-thematic structures and the modal and harmonic techniques of the prelude “The Toy-Box Asleep” are defined in the aspect of the essential dimensions of Debussy's music: the relationship between sound and space, movement and time. The thematism in its interaction with the process of shaping is explained from the standpoint of the Neo-Riemannian theory of the metric period, based on the structuralist worldview. An integrated approach is used as a combination of components of the biographical, comparative, structural and musical methods.

Ключевые слова: балет «Ящик с игрушками» Дебюсси, пасторальное мирозерцание, метод монтажа, форма прелюдии «Сон в ящике», хореический тип метра, структурное варьирование, модальные и новые гармонические техники

Keywords: Debussy's “The Toy-Box” ballet, pastoral worldview, installation method, form of “The Toy-Box Asleep”, choreic meter type, structural variation, modal and new harmonic techniques

Существует множество работ, посвящённых жизни и творчеству Клода Дебюсси. В работах С. Яроциньского, А. А. Альшванга, Ю. А. Кремлева и Л. М. Кокоревой освещается творческий облик композитора [15; 1; 6; 5]. Отдельные стороны его музыкального мышления исследованы в работах О. Мессиана, П. Булеза, П. Гриффитса, П. Фалтина, Х. Мартинса, Э. В. Денисова, Ю. Н. Холопова, Е. Д. Кривицкой и др. [8; 16; 18; 17; 19; 4; 13;

7]. Существенно, что до сих пор музыка Дебюсси, оказавшая огромное влияние на композиторов XX века, предоставляет самые разнообразные аналитические возможности, которые далеко не исчерпаны, чем и обусловлена *актуальность* работы. Целью статьи стал анализ музыкального синтаксиса, формы, метрических, модальных и гармонических техник балета «Ящик с игрушками» (1913) на примере вступительной прелюдии «Сон в ящике» в аспекте определяющих творческое мышление композитора диалектических пар: звук и пространство, движение и время.

К истории создания. Эстетическая установка Дебюсси

Практически в одно время Клод Дебюсси создал три балета: «Камма» («Khamma», 1910–1912), «Игры» («Jeux», 1912–1913) и одноактный «Ящик с игрушками» («La boîte à joujoux», 1913). Последний, посвящённый дочери Шушу, стал самым продолжительным программным произведением для фортепиано соло. Заказ на создание балета композитор получил от художника Андре Элле – известного в то время иллюстратора детских сказок, который предоставил готовый сценарий с рисунками. Композитор закончил фортепианную партитуру в 1913 году, но в связи с началом Первой мировой войны произведение пришлось отложить. Имеющиеся в отдельных местах балета дополнительные нотные строчки говорят о том, что в спектакле, по-видимому, предполагалось участие за сценой ещё нескольких инструментов (флейта-пикколо, флейта, кларнет, труба и фисгармония). Впоследствии Дебюсси оркестровал лишь несколько страниц балета¹. Премьера состоялась 10 декабря 1919 года в Лирическом театре «Водевиль». Первым издателем стала фирма Дюрана.

Отечественные и зарубежные исследователи по-разному оценивают влияние И. Стравинского на К. Дебюсси. Напомним, балет «Петрушка» был написан на два года раньше (завершён и поставлен в 1911 году). Приведём две интересные цитаты из переписки Клода Дебюсси и Игоря Стравинского, подтверждающие знакомство

¹ Партитура была завершена после смерти Дебюсси его другом Андре Капле в 1919 году.

Дебюсси с балетом Стравинского. Первая цитата взята из письма Дебюсси к Стравинскому от 10 апреля 1912 года, опубликованного в «Диалогах»: «Дорогой друг! Благодаря Вам я провёл приятные пасхальные каникулы в обществе Петрушки, страшного Арапа и прелестной Балерины. Могу себе представить, что Вы провели несравненные минуты с тремя куклами... и я знаю немного вещей, более стоящих, чем кусок, называемый вами “Tour de passe-passe”. Там есть какое-то звуковое волшебство, таинственное превращение и очеловечивание душ-механизмов чарами, которыми до сего времени владеете, по-видимому, Вы один» [11, с. 170–171]. Во второй цитате Дебюсси сообщает Стравинскому о том, что балет «Петрушка» является любимым балетом его дочери Шушу (письмо от 8 ноября 1912 года): «И затем здесь происходят чудеса: по крайней мере, один раз в день каждый говорит о Вас. Ваш друг Шушу сочинила фантазию на темы “Петрушки”, заставившую бы и тигров зарычать... Я пригрозил ей пытками, но она продолжает работу, утверждая, что Вы “найдёте фантазию прекрасной”» [11, с. 171–172]

Исходя из романтической эстетики, понимавшей произведения искусства как выражение эмоций художника, Кремлёв критикует влияние Стравинского на Дебюсси, считая, что мелодические островки в балете «Ящик с игрушками» подавлены «большим количеством музыки нарочито “деревянной” и механической. Здесь вновь дало себя знать влияние Стравинского с присущими последнему и нарастающими тенденциями аэмоционализма, затейливо эпатирующего изобретательства» [6, с. 644–645]. Однако уже Томас Элиот в эссе «Традиция и индивидуальный талант» (1919), подвергнув критике эмоционализм и романтический культ художника, ориентирует не на поэта, а на поэзию и противопоставляет эмоцию чувству как более непосредственно связанному с образом [14, с. 163–165].

Пьер Булез в эссе «Искажение во вкусах» утверждает, что Дебюсси в своём исходном пункте ещё романтик, однако в своей эстетике и процессах формообразования он уже является первым крупным представителем европейского модерна: изменяется значение музыкального времени (концепция

необратимого времени, когда время протекает вместе с музыкой), нотация фиксирует такие субъективные формы, как колебания, мгновения, внезапность в музыке; происходят изменения в ритмическом письме (метрическая переменность), в области гармонии и инструментовки. Благодаря импрессионизму Дебюсси (Булес называет его «великим поэтическим отклонением», сходным с прерафаэлитами) музыка избавляется от поствагнеровского перенасыщения [16, р. 30–31].

Яроцинский и Фалтин подтверждают историческое значение Дебюсси: не порывая с традицией и слушателем, Дебюсси проложил дорогу *новому* музыкальному мышлению «с помощью чистого звука, лишённого изобразительной функциональности» [15, с. 216; 17, S. 128–148]. Речь идёт, в частности, о сонорном «нашествии» секунд, интегрирующих звуковые массивы («Сады под дождём», «Игра волн» в «Море», «Запах ночи» в «Иберии», последние страницы «Жиг», «Фейерверков», «Поле битвы» в «Ящике с игрушками», «Камма», «Мученичество св. Себастьяна», «Игры» и др.). Гриффитс в своей книге «Современная музыка. Краткая история от Дебюсси до Булеза» (1974), говоря о процессе упразднения тональной системы в современной музыке, подчёркивает: Дебюсси «мягко» освобождает себя от императива диатонической тональности [18, р. 7].

О жанре и структуре балета

«Ящик с игрушками» по жанру – балет-пантомима. Здесь есть, по мнению Кокоревой, и сюита танцев, и номера, типичные для пантомимы [5, с. 349]². Однако уникальность балета обусловлена тем, что это произведение (как и многие из оркестрового репертуара других авторов) может жить и без сцены³.

² Также исследователи проводят намеренную параллель между Куклой, Солдатиком, Полишинелем и главными героями оперы «Кармен» Жоржа Бизе (см. об этом: [7, с. 40]). По мнению Альшванга, наряду с «Петрушкой» Стравинского балет Дебюсси по своему игрушечному жанру можно отнести к традиции, заложенной ещё «Коппелией» Лео Делиба (1870) [1, с. 41–42]. О сюжете балета см.: [5, с. 348–349].

³ О синтезе пианистических процедур Дебюсси в трактовке фортепиано соло в балете «La boîte à joujoux» см.: [19, р. 48].

Дебюсси написал балет в одном действии в четырёх картинах с Прелюдией и Эпилогом. Приведём названия всех пьес балета:

Прелюдия. «Сон в ящике» («Prélude. Le Sommeil de la boîte»)

1 картина. «Магазин игрушек» («Le Magasin de jouets»)

2 картина. «Поле сражения» («Le Champ de bataille»)

3 картина. «Овчарня на продажу» («La Bergerie à vendre»)

4 картина. «Всё хорошо, что хорошо кончается» («Après fortune faite»)

Эпилог («Épilogue»).

По мнению Франсуа Лесуреля, все три балета Дебюсси относятся к категории драматических и хореографических произведений. Гарри Халбрайх и Роберт Орледж помещают их между сценическими и театральными постановками (см. об этом: [19, p. 34]). Существенна роль Дебюсси в становлении французской балетной пасторали как особой национальной ветви. Так, в третьей картине «Овчарня на продажу» жанр пасторали predeterminedил пасторальную развязку сюжета: «персонажи-куклы обретают счастье вдали от суетного мира, на лоне сельской природы» [2, с. 26–27].

О работе с тематизмом

В музыкальном отношении балет насыщен различными цитатами и аллюзиями, которые сгруппированы в три основные группы: французские детские и народные песни, темы известных классических произведений и самоцитирование («Детский уголок», «Остров радости» и др.)⁴. Цитаты, на наш взгляд, подчёркивают внезапность метода монтажа и одновременно мягкую иронию композитора. Особенности мотивной техники Дебюсси Э. В. Денисов рассматривает согласно двум противоположным принципам: принципу дополнительности, для которого характерно построение на одной теме (прелюдии «Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют», «Шаги на снегу», «Девушка с волосами цвета льна», «Вереск», «Канопа») и принципу

⁴ См. подробнее: [3, с. 15; 5, с. 348; 7, с. 39].

музыкального монтажа с типичной многотемностью («Ветер на равнине», «Что видел западный ветер», «Туманы», «Феи – прелестные танцовщицы», «Ундина», «Фейерверк») [4, с. 92–106].

В балете имеются три основных лейттемы в духе «игрушечного мира»: вальсовая тема Куклы (во вступлении 25–29 такты, 47–48 такты партитуры), фанфары Солдатика (39–48 такты) и скерцозная тема Полишинеля (1 картина, ремарка «Полишинель»)⁵. Процесс атомизации тематизма, принцип свободного нанизывания деталей⁶ приводит к прорастанию в фактуре новых тематических элементов, к методу монтажа. Так, к примеру, во вступительной прелюдии «Сон игрушек» тема сна чередуется с лейттемами Куклы и Солдатика (см. схему № 1).

Структура мелодий включает последовательность трёх основных моментов: «анакруза» (подъём), «акцент» и «исход» (мелодический спад)⁷. К примеру, в первой теме сна игрушек «анакруза» охватывает 2 такта (одноголосное круговое движение из восходящих и нисходящих диатонических мотивов, достигающее объёма кварты), «акцент» – 5 тактов (включение диссонирующих созвучий, регистров, мгновенно расширенное кварто-квинтовыми скачками звуковое пространство, устремлённое к мелодической вершине), «исход» темы – последние 3 такта (внезапный «прорыв» нисходящего целотонального секундового движения, как в примере № 1).

Заметим: в фортепианном творчестве Дебюсси есть около двух десятков произведений, которые начинаются с мелодии без аккомпанемента, однако исходное соло фагота с круговым движением восьмых из «Весны священной»

⁵ В своём исследовании Кокорева предпочитает говорить о трёх лейтмотивах [5, с. 348]. Однако продолжительность тематических структур Куклы (5 тактов в Прелюдии «Сон игрушек», или 7 тактов далее, на стр. 14 клавира) и Английского солдатика (7 тактов при размере 2/2, или 14 тактов при размере 2/4) сложно назвать *лейтмотивом*. Вместе с тем на протяжении балета этот тематизм имеет разную протяжённость (от периода до одного-двух тактов): имеет смысл, по-видимому, говорить о *лейтмаркерах*.

⁶ См. об этом: [9, с. 277–280].

⁷ Подъём – акцент – спад – термины, обозначающие мессиаановскую мелодическую триаду (см. комментарий № 39 М. Чебуркиной к трактату О. Мессиаана: [8, с. 117]); «исход темы» («заключительный отдел») [там же, с. 48].

Стравинского – отнюдь не случайный пример мелодической близости этих композиторов (пример № 1 ср. с примером № 2). Вспомним лозунг Мессиана, открывающий VIII главу его трактата: «Главенство – мелодии!» [8, с. 36].

Пример № 1

К. Дебюсси. Балет «Ящик с игрушками». Прелюдия «Сон игрушек».

Первый метрический период, т. 1–10



Пример № 2

И. Стравинский. «Весна священная», т. 1–3




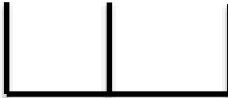

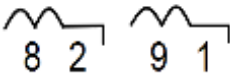
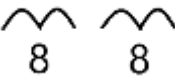
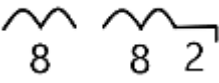
Трактовка формы

Открывает «Сон в ящике» тема сонного царства игрушек. Её шестикратное проведение членит вступительную прелюдию, образуя сложную трёхчастную форму (схема № 1).

Схема № 1

К. Дебюсси. Балет «Ящик с игрушками».

Прелюдия «Сон игрушек». Форма⁸

Темы			
Функции частей формы			
Такты	1–20	21–34	35–54
Тема сонного царства игрушек	1-е и 2-е проведения темы	3-е проведение темы. Появление новой лейттемы Куклы	4-е, 5-е и 6-е проведения темы. Появление лейттемы Солдатика
Лад, тональность	<i>d</i> дорийский	<i>B dur</i>	<i>d</i> эолийский/ пентатоника, <i>d</i> хроматический

Форма Прелюдии, как видно из схемы № 1, основана на восьмитактах и девятитактах. Сразу заметим: под влиянием Мусоргского (см. об этом далее) Дебюсси применяет хореический тип метра обоих видов (восьмитакт и девятитакт). В Прелюдии шесть хореев. Рассмотрим их метрические структуры.

Первое проведение темы сна игрушек охватывает десять графических тактов (1–10 такты в примере № 1 ср. со схемой № 2), образуя первый хореический восьмитакт с двумя заключительными тактами. Тоника *d* дорийского появляется в метрически тяжёлых третьем и пятом тактах хореев.

Схема № 2.

К. Дебюсси. Прелюдия «Сон игрушек».

Первый метрический период, т. 1–10

Метрические функции	—		==		—		≡		≡	
---------------------	---	--	----	--	---	--	---	--	---	--

⁸ Обозначения тем и функций частей формы приняты по Ю. Холопову: [12, с. 61].

Метрические такты хорей	1	2	3	4	5	6	7	8	7	8
Графические такты	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

Чёрточки в схеме № 2 означают цезуры разной степени глубины, которые падают на метрически тяжёлые такты, согласно четырём метрическим функциям (остановка, полужаключение, ожидание, полный каданс). Первый такт тяготеет в третий (остановка и полужаключение), третий – в седьмой; пятый по глубине сравним с первым (ожидание в пятом и полный каданс в седьмом тактах). Согласно метрической теории⁹, заключение (его может иметь любая тема) – повтор последних тактов метрического периода (в данном случае, 7-го и 8-го тактов).

Во втором проведении темы сна Дебюсси использует хорейский девятитакт с продлением последнего такта (11–20 такты в примере № 3 ср. со схемой № 3). Напомним: в девятитакте первый такт тяготеет в более тяжёлый пятый, пятый – в девятый; третий и седьмой такты по степени глубины аналогичны первому. Существенно, что именно в метрически тяжёлом пятом такте происходит ладовая модуляция – смена устоя: *d* дорийский – *e* лидийский с мерцающей терцией *e* дорийского (*e, fis, g, h, cis, d*, как в такте б: ср. с комбинацией переменнo-опорных и переменнo-составных ладов в цикле «Подблюдные» Стравинского). В обоих метрических периодах сильные доли в первом и третьем метрических тактах неясны: на первую долю первых тактов даны паузы; в то время как первые доли третьих тактов пролонгированы: ведь игрушки ещё спят. Однако в метрически тяжёлых пятом, седьмом и девятом тактах ладогармонические средства следуют за метрическими функциями, делая их очевидными для слуха.

⁹ Анализируя гармонические техники и метрические структуры в «Прелюде к послеполуденному отдыху фавна» Холлопов связывает новизну гармонии с новизной формы [13, с. 3–6]. О связи метрических структур с процессами формoобразования в прелюдии «Ветер на равнине» см.: [10, с. 60–63].

Пример № 3

К. Дебюсси. Прелюдия «Сон игрушек».

Второй метрический период, т. 11–20

au Voutt (très modéré)

Схема № 3

К. Дебюсси. Прелюдия «Сон игрушек».

Второй метрический период, т. 11–20

Метрические функции	—		—		==		—		===	===
Метрические такты хорей	1	2	3	4	5	6	7	8	9	9а
Графические такты	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20

Два последующих хорейческих восьмитакта образуют вторую часть сложной трёхчастной формы (такты 21–28 до *au Mouvt* и такты 29–36 в примере № 4 ср. со схемой № 4). Здесь появляются новые тематические события: тема сна прерывается вальсовой лейттемой Куклы (*B-dur*) по принципу монтажа, что подчёркнуто сменой размера. Смена ладовых центров происходит вновь в метрически тяжёлых тактах: в пятом и седьмом тактах третьего хорей дана тоника *B-dur* (тональный лад вальса Куклы); в четвёртом хорее на первую долю первого, третьего и пятого тактов дан звук *as* (элемент целотонального лада: см. об этом далее), а в седьмом происходит возврат в основной тон *d*.

Пример № 4

К. Дебюсси. Прелюдия «Сон игрушек».

Третий и четвёртый хорей, т. 21–36

Mouvt de Valse

pp

p

pp

au Mouvt 8

Serrez un peu

p

Mouvt

Berceur et doux (Спокойно и нежно)

dim.

pp

Схема № 4

К. Дебюсси. Прелюдия «Сон игрушек».

Третий и четвёртый хорей, т. 21–36

Метрические функции	—		==		—		===	
Метрические такты хореев	1	2	3	4	5	6	7	8
Графические такты 3-го и 4-го периодов	21	22	23	24	25	26	27	28
	29	30	31	32	33	34	35	36

В пятом восьмитактовом хорее экспонируется лейттема Солдатика (пример № 5: его метрические функции аналогичны двум предшествующим восьмитактам). Её маршевый ямбический размер 2/4 искусно сочетается с хорейским размером 2/2 сонного царства по принципу метроритмического контрапункта (вспомним средневековую технику модусного контрапунктирования).

Пример № 5

К. Дебюсси. Прелюдия «Сон игрушек».

Пятый метрический период, т. 37–44

The image shows a musical score for the fifth metrical period of Debussy's 'The Dream of Toys'. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a key signature of one flat and a 2/4 time signature, and a grand staff (treble and bass clefs) with a 2/2 time signature. The second system continues the grand staff. The score includes dynamic markings such as *p* and *leger et lointain (легко, как-бы издали)*, and performance instructions like *Gentiment militaire* and *Добродушно, Фанфарно*. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and syncopation, illustrating the interplay of different meters.

В шестом заключительном метрическом периоде смена событий уплотняется: начальные фразы Солдатика и Куклы идут в контрапункте, прерывая тему сна игрушек вновь в метрически тяжёлом третьем такте (такты 45–54 в примере № 6 ср. со схемой № 5); однако в метрически тяжёлом пятом такте тема сна вновь возвращается.

Пример № 6

К. Дебюсси. Прелюдия «Сон игрушек». Шестой хорейский период

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line begins with a half rest, followed by a melodic phrase starting on a B-flat. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with chords and moving lines in the left hand. Dynamics include *pp* and *modto dim.*

The second system starts at measure 5. The vocal line has a half rest for the first four measures, then enters with a melodic line. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. Dynamics include *piu p* and *pp*. At the end of the system, there are French lyrics: "le plus doux de monde / tout mouso dans mouso à mouso" and the instruction "Enchaînez / Без перерыва".

Схема № 5

К. Дебюсси. Прелюдия «Сон игрушки». Шестой период

Метрические функции	—		==		—		===		===	
Метрические такты хорей	1	2	3	4	5	6	7	8	7	8
Графические такты	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54

Этот период представляет десять графических тактов, аналогично исходному метрическому периоду вступления (схему № 2 ср. со схемой № 5); он имеет соответствующий вид: 1 2 3 4 5 6 7 8 + 7 8 (где 7-й и 8-й метрические такты – заключение). Существенно, что оба появления лейттемы Солдатика подчёркивают хорейский тип метра: дважды он дан опять-таки в метрически тяжёлых третьих тактах (ср. примеры № 5 и 6).

Модальный метод Дебюсси

Рассмотрим модальную технику, которая является основополагающей для простых и нежных мелодий балета Дебюсси. В рассматриваемом вступлении из балета «Ящик с игрушками» композитор использует технику полиладовости – одновременное сочетание разных ладов, различных по составу звукорядов при одной тонике (см. об этом: [12, с. 176]).

Так, в первом периоде экспонируется две ладовые структуры: нижний тетрахорд *d* дорийского и фрагмент нисходящего целотонного лада в первой высотной позиции (*e d c b as*; отсутствует лишь звук *ges*) (см. пример № 1).

Во втором проведении нижний тетрахорд *d* дорийского сочетается с *e* лидийско-дорийским. При этом модализмы (обороты с характерным звуком лада, в данном случае, лидийским *ais*) даны в каждом такте второго предложения периода (см. такты 15–20 в примере № 3).

Необычная секундовая переменность *d* дорийский и *e* лидийско-дорийский имеет объяснение: инкрустация нижнего тетрахорда *e* лидийского образует существенный для Дебюсси модальный элемент – целотонный лад в первой позиции (*d-e-fis-gis-ais-c*), подчёркивая светлую хрупкость этого игрушечного мира.

В третьем периоде звучит лейттема Куклы (такты 21–28 в примере № 4): здесь *d* дорийский (момент анакрузы мелодии) сменяется пентатонной арабеской (так называемый «акцент» в мелодии; такт 24 в примере № 4) и далее осуществляется переход в *B-dur* (со звуком *es*, «исход» темы).

Начиная с ремарки «в движении», в четвёртом периоде Дебюсси комбинирует ладовые структуры: развивает целотонность совмещением двух высотных позиций – сочетает звуки целотонного лада первой позиции (*b-as-ges*) и второй (*ces-des-es-f*)¹⁰ – и затем возвращается в *d* дорийский (см. 29–34 такты в примере № 4).

¹⁰ Аналогичный приём впоследствии активно использовал Мессиаен в вокальном цикле «Поэмы для Ми» («Poèmes pour Mi», 1936).

В пятом периоде квинтаккорд $f-c-g-d$ – он представляет тематическую гармонию, так как охватывает четыре звука пентатоники ($b c d f g$) – объединяется с нижним тетракордом $d (d e f g)$. Далее на третьей партитурной строке (пример № 5) выписана пентатонная лейттема Солдатика (она здесь звучит впервые): в сочетании со звуком b лад меняет окраску и становится d эолийским.

В репризе (пример № 6) чередуются четыре ладовые структуры: d дорийский (1), который сопровождается хроматической цепочкой терций (2), пентатонная лейттема Солдатика (3), идущая в контрапункте с *си-бемоль-мажорной* лейттемой Куклы (4).

Другие гармонические техники

Уже первая часть Прелюдии включает в себя несколько гармонических техник: помимо описанной выше модальной техники (комбинация переменного опорного и переменного-составного ладов, то есть d дорийского / e лидийско-дорийского и симметричного целотонного) здесь присутствует *сложная тоника* с секстой (d минорное трезвучие с модальным тоном h).

Последний аккорд Прелюдии – нонаккорд побочной доминанты с секстой к параллели (от звука c : $c e g a b d$; см. пример № 6); его структура в полутонах: 4.3.2.1.4, как в вышеприведённом примере № 6; в редукции (в наименьшем диапазоне от звука g : $g a b c d e$; лад в полутонах: 2.1.2.2.2). Использование диссонанса в конце периода говорит об использовании техники *функциональной инверсии*.

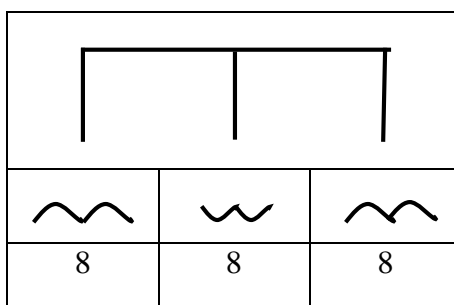
Мусоргский и Дебюсси

Рассмотрим несколько хореических структур, чтобы показать и уточнить влияние Мусоргского на Дебюсси.

Первый пример – «Прогулка», открывающая фортепианный цикл «Картинки с выставки» (1874) Мусоргского. Пьеса написана в простой трёхчастной форме с развивающей серединой (схема № 6).

Схема № 6

М. П. Мусоргский. «Картинки с выставки». «Прогулка». Форма



Здесь три хореических восьмитактовых метрических периода (схему № 7, в которой выписаны все три метрических периода, ср. с Приложением 1 и с вышеприведёнными восьмитактовыми хорями из Прелюдии «Сон в ящике» (схемы № 2, 4, 5).

Второй пример – вступление к опере «Пеллеас и Мелизанда» (1892–1902) Дебюсси (включая ремарку «Занавес поднимается. Мелизанда сидит на берегу источника»). Здесь, как и в «Прогулке» Мусоргского, три хореических периода, семитакт и два восьмитакта (схему № 8 ср. с Приложением 2; о сходстве модальных техник оперы см. [10, с. 60–63]).

Схема № 7

М. П. Мусоргский. Фортепианный цикл «Картинки с выставки».

«Прогулка». Восьмитактовые хорей

Метрические функции	—		=		—		≡	
Метрические такты хорей	1	2	3	4	5	6	7	8

Графические такты метрических периодов	1	2	3	4	5	6	7	8
	9	10	11	12	13	14	15	16
	17	18	19	20	21	22	23	24

Схема № 8

К. Дебюсси. «Пеллеас и Мелизанда». Вступление. Метрические периоды

Метрические функции 1-го хоря	—		==		—		== ==	
Метрические такты	1	2	3	4	5	6	7	
Графические такты	1	2	3	4	5	6	7	
Метрические функции 2 и 3-го хореев	—		==		—		== ==	
Метрические такты	1	2	3	4	5	6	7	8
Графические такты 2 и 3-го хореев	8 16	9 17	10 18	11 19	12 20	13 21	14 22	15 23

Во вступлении к опере «Пеллеас и Мелизанда» в метрически тяжёлых тактах вступают новые лейттемы, как и в Прелюдии из балета «Ящик с игрушками». Так, в первых тактах обоих исходных метрических периодов звучит тема леса; в пятых тактах появляется лейттема атмосферы любви, в седьмом такте второго метрического периода – лейттема волос Мелизанды. Внезапность появления новых тематических событий здесь сопряжена с метрической функциональностью. Однако концепция необратимого времени трансформирует форму Дебюсси: свободное нанизывание новых лейттем образует сквозную одночастную форму вместо простой трёхчастной Мусоргского. Существенно и другое: использование хорейческих структур в качестве *исходных* в обеих театральных работах Дебюсси, в опере «Пеллеас и

Мелизанда» и в балете «Ящик с игрушками», что указывает на глубокое влияние Мусоргского.

И если вступление к опере идёт в едином размере 4/4 (с изысканно-импрессионистической ритмикой), то переменность метра и метроритмический контрапункт в третьем, пятом и шестом метрических периодах Прелюдии «Сон в ящике» означает отклонение от тактовой метрики (в направлении от Мусоргского к Стравинскому) – это, по-видимому, как раз одно из тех «поэтических отклонений», о которых писал Булез.

Выводы

Говоря о существенных для Дебюсси измерениях – звуке и пространстве, движении и времени – очевидно, что при организации звуков в пространстве направленность звуковой форме обеспечивают отношения с центрами, ладовыми или аккордовыми. Так, во вступлении «Сон игрушек» композитор экспонирует ряд ладовых модусов (*d* дорийский, переменного-составной *e* лидийско-дорийский, пентатоника, целотоновый лад) во взаимодействии с хроматикой тонального лада и с новыми гармоническими техниками (сложная тоника, диссонантная диатоника и техника функциональной инверсии).

Дебюсси осуществляет взаимосвязь микро- и макроуровней формы путём проекции отдельных звуков исходного построения на пространство всей формы. (В связи с этим подчеркнём значимость для западной музыки логического принципа непрерывности). Так, исходные звуки проведения темы сонного царства игрушек (*d e f g*) трансформируются, «дорастая» до новых ладогармонических структур: исходный *d* дорийский, *e* лидийско-дорийский, *B-dur* с квинтовым тоном *f* в басу и квинтаккорд *f – c – g – d* как тематическая гармония пентатоники от звука *b* (примеры № 1, 3–6).

Модус движения выражен фигурациями и пассажами (круговые движения восьмых и гаммообразные движения четвертей в лейттеме сонного царства игрушек, воздушная арабеска лейттемы Куклы, фигурации фанфар Солдатика,

напоминающие другие военные мотивы, использованные Дебюсси¹¹), темповыми и метрическими колебаниями.

В аспекте процесса формообразования огромное влияние на Дебюсси оказал Мусоргский. Как показал анализ метрических структур – строительных блоков, осуществляющих процессы повторения и непрерывности, – во вступлении к балету «Ящик с игрушками» Дебюсси господствует *принцип структурного варьирования* метрических хореев: восьмитакты, девятитакт и десятитакты (исходный и заключительный восьмитакты с заключением) (см. примеры № 1, 2–6, схемы № 2–7). В свою очередь «импрессионистические ритмы» Дебюсси повлияли на феномен ритмического новаторства Мессиана (так называемые «добавочные длительности»), на что Мессиаан указал в своём трактате «Техника моего музыкального языка» (см. раздел «Некоторые метризованные ритмы» [8, с. 33–34]).

По сути, «La boîte à joujoux» представляет собой синтез многих технических и композиционных процедур, использованных композитором ранее, в его предыдущей траектории. Для такого интеллектуального музыканта, как Дебюсси, результатом работы со звуком и пространством, движением и временем становится синтез модальности и тональности, принципов непрерывности и монтажа, характерных для композиторов первой половины XX века.

Литература

1. Альшванг А. А. Клод Дебюсси. М.: Музгиз, 1935. 96 с.
2. Гагарина О. А. Пасторальные традиции во французском балете и их отражение в балетной музыке Франции начала XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / ГБОУ ВОЧО «Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки». Екатеринбург, 2018. 30 с.
3. Денисов А. В. О соотношении «цитата – контекст» в музыкальном произведении // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. № 2. С. 15–16.

¹¹ Так, в конце прелюдии «Фейерверк» композитор использует тему Марсельезы в *C-dur*, поддержанную педалью тремоло *Des – As*, в «Героической колыбельной» присутствие трубы с военной темой также поддерживает битональную ситуацию.

4. Денисов Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Сов. композитор, 1986. 207 с.
5. Кокорева Л. Клод Дебюсси: Исследование. М.: Музыка, 2010. 496 с.
6. Кремлёв Ю. Клод Дебюсси. М., 1965. 92 с.
7. Кривицкая Е. Д. К вопросу о методе цитирования у Дебюсси на примере балета «Ящик с игрушками» // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 3. С. 36–47.
8. Мессиан О. Техника моего музыкального языка. М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1995. 127 с.
9. Петрусева Н. А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции: Исследование. М.; Пермь: Реал, 2002. 352 с.
10. Петрусева Н. А. Музыкальная композиция XX века: эстетика, структуры, методы анализа: в 2 ч. Пермь: ПГИК, 2006. Ч. 1. 240 с.
11. Стравинский И. Диалоги с Робертом Крафтом: избранные места / пер. с англ. В. А. Линник. М.: Libra Press, 2016. 257 с.
12. Холопов Ю. Н. Задания по гармонии. М.: Музыка, 1983. 287 с.
13. Холопов Ю. Н. Гармонический анализ: в 3 ч. М.: Музыка, 2001. Ч. 2. 193 с.
14. Элиот Т. С. Традиция и индивидуальный талант // Элиот Томас Стернз. Назначение поэзии. Статьи о литературе. Киев: AirLand; М.: ЗАО «Совершенство», 1996. С. 157–165.
15. Яроциньский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм / под ред. Н. А. Воронова. М.: Прогресс, 1968. 233 с.
16. Boulez P. Notes of an Apprenticeship. Knopf New York, 1968. 398 p.
17. Faltin P. Debussy, der Impressionismus und die strukturbildende Kraft des immanenten Klanges // Studien zur Systematischen Musikwissenschaft. Laaber, 1986. S. 128–148.
18. Griffiths P. A concise history of avant-garde music: From Debussy to Boulez. New York; Toronto: Oxford University Press, 1978. 216 p.
19. Martins J. E. «La Boite à Joujoux» de Claude Debussye a Diversificação Analítica // Revista Música, São Paulo. 1992. Vol. 3, no. 1. P. 32–52.

References

1. Al'shvang A. A. *Klod Debjussi* [Claude Debussy]. Moscow: Muzgiz, 1935. 96 p.
2. Gagarina O. A. *Pastoral'nye tradicii vo francuzskom balete i ih otrazhenie v baletnoj muzyke Francii nachala HH veka: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedenija: 17.00.02* [Pastoral Traditions in French Ballet and Their Reflection in French Ballet Music at the Beginning of the 20th Century: Author's Abstract of the Dissertation by the Ph.D. in Art History: 17.00.02]. State Budgetary Educational Institution of Higher Education in the Chelyabinsk Region Magnitogorsk State Glinka Conservatory (academy). Ekaterinburg, 2018. 30 p.
3. Denisov A. V. О соотношении “citata – kontekst” v muzykal'nom proizvedenii [On the Correlation Between Citation and Context in a Musical Composition]. *Juzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah* [South-Russian Musical Anthology]. 2016. No. 2, pp. 15–16.
4. Denisov Je. V. *Sovremennaja muzyka i problemy jevoljucii kompozitorskoj tehniky* [Contemporary Music and the Issues of the Composing Technique Evolution]. Moscow: Sov. kompozitor, 1986. 207 p.

5. Kokoreva L. *Klod Debjussi: Issledovanie* [Claude Debussy: A Study]. Moscow: Muzyka, 2010. 496 p.
6. Kremljov Ju. *Klod Debjussi* [Claude Debussy]. Moscow, 1965. 92 p.
7. Krivickaja E. D. K voprosu o metode citirovanija u Debjussi na primere baleta “Jashhik s igrushkami” [Revisiting Debussy's Citation Method Through the Example of “The Toy-Box Ballet”]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2018. No. 3, pp. 36–47.
8. Messian O. *Tehnika moego muzykal'nogo jazyka* [The Technique of My Musical Language]. Moscow: Greko-latinskij kabinet Ju. A. Shichalina, 1995. 127 p.
9. Petrusseva N. A. *P'er Bulez. Jestetika i tehnika muzykal'noj kompozicii: Issledovanie* [Pierre Boulez: The Aesthetics and Technique of Musical Composition. A study]. Moscow; Perm': Real, 2002. 352 p.
10. Petrusseva N. A. *Muzykal'naja kompozicija XX veka: jestetika, struktury, metody analiza: v 2 ch.* [Musical Composition of the 20th Century: Aesthetics, Structures, Analysis Methods: in Two Parts]. Perm': PGIK, 2006. Part 1. 240 p.
11. Stravinskij I. *Dialogi s Robertom Kraftom: izbrannye mesta* [Conversations with Robert Craft: Excerpta]. Translated from English by V. A. Linnik. Moscow: Libra Press, 2016. 257 p.
12. Holopov Ju. N. *Zadanija po garmonii* [Assignments on Harmony]. Moscow: Muzyka, 1983. 287 p.
13. Holopov Ju. N. *Garmonicheskij analiz: v 3 ch.* [Harmonic Analysis: in Three Parts]. Moscow: Muzyka, 2001. Part 2. 193 p.
14. Jeliot T. S. Tradicija i individual'nyj talant [Tradition and the Individual Talent]. *Jeliot Tomas Sternz. Naznachenie poezii. Stat'i o literature* [Eliot Thomas Stearns. The Use of Poetry. Articles on Literature]. Kiev: AirLand; Moscow: ZAO “Sovershenstvo”, 1996, pp. 157–165.
15. Jarocin'skij S. *Debjussi, impressionizm i simvolizm* [Debussy, Impressionism and Symbolism]. Edited by N. A. Voronova. N. A. Voronova. Moscow: Progress, 1968. 233 p.
16. Boulez P. *Notes of an Apprenticeship*. Knopf New York, 1968. 398 p.
17. Faltin P. Debyssy, der Impressionismus und die strukturbildende Kraft des immanenten Klanges. *Studien zur Systematischen Musikwissenschaft*. Laaber, 1986, pp. 128–148.
18. Griffiths P. *A concise history of avant-garde music: From Debussy to Boulez*. New York; Toronto: Oxford University Press, 1978. 216 p.
19. Martins J. E. “La Boite à Joujoux” de Claude Debussye a Diversificação Analítica. *Revista Música*, São Paulo. 1992. Vol. 3, No. 1. P. 32–52.

М. П. Мусоргский

Фортепианный цикл «Картинки с выставки». «Прогулка»

Allegro giusto, nel modo russo, senza allegrezza, ma poco sostenuto.

f

First system of a piano score in B-flat major. The right hand features a series of chords and a melodic line with eighth notes. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Second system of the piano score. The right hand continues with chords and a melodic line. The left hand maintains the eighth-note accompaniment.

Third system of the piano score. The right hand features chords and a melodic line. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

Fourth system of the piano score, concluding with a double bar line. The right hand features chords and a melodic line. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

attaca

К. Дебюсси

Опера «Пеллеас и Мелизанда». Вступление

Très modéré

pp

p

pp

p

pp

3

33

3

3

p dolce ed espress.

pp

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of one flat. The music consists of a flowing melody in the treble and a supporting bass line with triplets.

Second system of musical notation, continuing the melody and bass line from the first system.

Third system of musical notation, showing the continuation of the piece with more complex rhythmic patterns in the bass line.

Fourth system of musical notation, featuring a change in the bass line texture with triplets and a key signature change to two flats.

Занавес поднимается. Мелизанда сидит на берегу источника
Le rideau ouvert on découvre Mélisande au bord d'une fontaine

Fifth system of musical notation, concluding the piece with dynamic markings *mf*, *p*, and *piu p*, and a final cadence.