

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ МУЗЫКИ, АНАЛИЗ ГАРМОНИИ¹

MUSICAL EDUCATION: MUSIC THEORY, HARMONY ANALYSIS

БАЗАРНОВА ВАЛЕРИЯ ВЛАДИМИРОВНА
BAZARNOVA VALERIA VLADIMIROVNA

заслуженный учитель Российской Федерации, преподаватель Академического музыкального училища при Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (Москва)

honored teacher of the Russian Federation, teacher of the Academic music college at the Moscow state conservatory P. I. Tchaikovsky (Moscow)

Ключевые слова: новаторство, гармония, форма, фактура.

Keywords: innovation, harmony, form, texture.

Аннотация. В статье рассматриваются некоторые моменты связи гармонических явлений разных эпох, единства характерных элементов гармонии различных авторов. Подвергаются анализу некоторые отрывки и миниатюры Мусоргского и Дебюсси, выявляются черты общности двух представителей разных стран и эпох, подчеркиваются особенности новаторства, целенаправленность роста выразительных возможностей музыки, некоторых новых черт музыкального языка, гармонии, формы, фактуры.

Annotation. The article deals with some aspects of the connection of harmonic phenomena of different epochs, the unity of the characteristic elements of harmony of different authors. Analyses some texts and miniatures by Mussorgsky and Debussy, revealed the features of two community representatives from different countries and eras, highlighting the features of the innovation, dedication and growth of the expressive possibilities of music, some new traits of the musical language, harmony, form, texture.

Имеющий уши, да слышит!

Гл. 13. Евангелие от Матфея

Прежде, чем активно двинуться в XX век, еще раз обратимся к некоторым, удивительной красоты, своеобразия и национальной почвенности, романсам и песням XIX века. В названных и показанных в предыдущих статьях примерах мы находим многие характерные для XIX века явления из области интонационных гармонических средств. Необходимо добавить такие необычайно выразительные аккордовые соотношения, которые впервые были найдены **Шубертом** (например, романс «Приют»), несколько позже **Глинкой** (первая часть первой арии Руслана) [1] и в конце XIX века приобрели облик «Рахманиновской субдоминанты» (романсы «О нет, молю, не уходи» ор. 4 № 1, 1892 года, «Я жду тебя...» ор. 14 № 1, 1896 года). Всем уже стало очевидно, что речь идет о «Шубертовой шестой» — минорном трезвучии на

Продолжение. Начало см. в журнале «Учитель музыки» № 4 за 2018 г., №№ 1–4 за 2019 г., № 1 за 2020 г.

© Базарнова В. В., 2020

VI ступени минора, то есть об аккорде миноро-мажоро параллельного. Многие из находок XIX века перешли в XX век, стали привычными и послужили развитию на их основе принципиально новых особенностей музыкального языка. Среди новаторов, создававших основы будущего нового первым назову создателя творений, воскрешающих исторические истоки европейских народов и по масштабам своим, по значимости соизмеримыми разве что с Древне Египетскими пирамидами, — **Рихарда Вагнера** (1813–1883) [2]. Порекомендовать ученикам проанализировать, сыграть и спеть, может быть даже выучить наизусть, можно прекрасный Романс Вольфрама из оперы «Тангейзер», наполненный красивейшими гармоническими красками и оттенками, соотношениями мажоро-минора, отдаленными тональными связями, вплоть до тритоновых. Нельзя не назвать и современника и коллегу Вагнера, **Джузеппе Верди** (1813–1901) [3], автора таких человеческих, полных трагических событий, вызывающих сочувствие и волнение слушателей, удивительно зрелищных и сценичных оперных спектаклей. О создателе правды в музыке, об искателе нового в русской истории и культуре — **Модесте Петровиче Мусоргском** (1839–1881) — мы поговорим вскоре. Новатор, стремящийся оторваться от земли, преодолеть земное притяжение, освоить неизвестный пока никому Космос — **Александр Николаевич Скрябин** (1872–1915), предстает перед нами прежде всего знатоком тончайшей грани тяготения и устойчивости, многочисленных форм доминантовых аккордов, накладывающихся на тонику, иногда почти сливающихся с ней и всегда дающих эффект незавершенности, времени на осмысление прозвучавшего.

Объем названного и показанного материала невозможно успеть качественно освоить в процессе обучения в среднем звене. На основе материала, прослушанного, изученного в классе, учащиеся смогут выбрать произведения для самостоятельной домашней работы, для создания индивидуальных списков примеров при рассказе о явлениях гармонии, для пения с игрой на экзаменах по сольфеджио.

Рассказ о музыке и музыкознании в XIX веке был бы не полным если бы мы хотя бы мельком не вспомнили о развитии **концертной деятельности**, а в связи с этим о появлении **музыкально-критических изданий** — газет, журналов (невольно вспоминаются имена Шумана и Дебюсси, Г. А. Лароша, Н. Д. Кашкина и П. И. Чайковского), об изучении **фольклора**, о создании первых **мемориальных музыкальных музеев** (Моцарта в Зальцбурге в 1880 году, Бетховена в Бонне в 1889 году, Чайковского в Клину в 1894 году), о выходе в свет **полных собраний сочинений** (Моцарта, Баха, Генделя, Палестрины) [4]. И мы понимаем особенно ясно, что XIX век — Золотой век русской литературы — очень близок к тому, чтобы считаться также золотым веком музыки и музыкознания, в том числе и в России. Смог ли и захотел ли стать золотым веком культуры век Двадцатый?

Обратим внимание на некоторые совпадения и связи в произведениях различных композиторов, нередко даже разных стран. (Невольно вспоминаются те удивительные «сближения», о которых писал Набоков в романе «Новые берега»!)

Не могу не начать с одного из величайших новаторов всех времен и народов — **Модеста Петровича Мусоргского** (1839–1881), во многом далеко опередившего свое время [5, 6, 7, 8, 9,]. Прислушаемся к некоторым из его романсов из цикла «Без солнца» на стихи Голенищева-Кутузова. Начнем с общей тональной структуры всех романсов цикла и с их каденций. Все романсы охватывают полную, развернутую мажоро-минорную структуру, вводимую почти всегда сразу же после экспозиции главной тоники и дающую опоры мелодическим образованиям на своих местных устоях (см. начало Первой песни «Комнатка тихая...»). А до чего удивительна каденция первой песни цикла! Тоника предваряется миксолидийской VII ступенью, и эти оба аккорда, подчеркнутые и укрепленные большесекундовыми задержаниями к приме, стоят спокойно и уверенно, в мелодиче-

ских положениях терцовых тонов, не смущаясь нарушающими их общую устойчивость тритонами между тонами примы и терции, словно два из тридцати трех богатырей, вышедших из пучин кипящего моря. И ночь в романсе оказывается не только одинокой, но и спокойной.

Характерно, что сблизить такие далекие тональности и аккорды лет через 50–70 сумел только Прокофьев (см. III часть Сонаты № 6 для фортепиано). Напомним, кстати, что первым роль тритона, размыкающего аккорды и тональности, заметил Сергей Иванович Танеев в письмах к композитору Н. Арани, обсуждая одно из произведений последнего. Кстати, о тритоне. Отметим, что в этом, очень скромном по масштабам, романсе, Мусоргский в расширении тонального охвата близких тональностей быстро достигает тритонового соотношения — то есть «локрийского» Ля-бемоль мажора, который мы также сможем зафиксировать следующий раз у того же Прокофьева (например, в Мимолетности № 1).

Совсем иная каденция завершает второй романс. Начинается он сразу с хроматического, напряженного аккорда, направленного острыми тяготениями к звукам тонического трезвучия — с аккорда альтерированной субдоминанты. На протяжении романса несколько раз меняется ладовая окраска мажора и минора, очень чутко следуя за текстом стихов, создавая тончайшие нюансы оттенков. Тональное движение, направленное с самого начала в сторону бемолей, доходит через связь со второй низкой ступенью до «локрийской» тональности — в данном случае Ля-бемоль мажора, который возникает в виде линейного, мелодического, гаммообразного, объединения тонов первого аккорда романса — аккорда альтерированной субдоминанты, в котором уменьшенная терция соль-диез—си-бемоль энгармонически заменяется на большую секунду, задержание к приме сектаккорда. Таким образом срастаются горизонталь с вертикалью, одновременно остро контрастирующие, также, как окраски мажора и минора, остро контрастные и постоянно сменяющие друг друга.

Завершение романса удивительно выразительно, трогательно, трагично благодаря очередному яркому контрасту малого вводного аккорда, мажорного по окраске с заключительной тоникой с малой секстой с его малосекундовым, ламентозным, неосуществленным, но от этого особо напряженным тяготением си-бемоля в квинту тоники. Аккорд имеет свою историю. Пожалуй первым ему дал зазвучать Фредерик Шопен в Мазурке ор. 17 № 4, ля минор, где он начинает и заканчивает эту изящную миниатюру таким устойчиво-неустойчивым аккордом. Необыкновенность такого звучания мы можем помнить уже у Бетховена в его динамичных доминантовых симфонических преддыктах. Позже с него начнет Главную партию Первого фортепианного концерта Йоганнес Брамс. Этим же аккордом закончит свою динамичную Увертюру-фантазию на сюжет Дантовой «Франчески» Петр Ильич Чайков-

Фрагмент а)

Me - ня ты в тол - пе не уз -
Ich sah dich in wo - gen - der

Andante con moto.
ppf

на - ла; Твой взгляд не ска - зал ни - че - го.
Men - ge; Du hast mein Ge - sicht nicht er - kannt

Фрагмент б)

всей прош - лой люб - ви на - слаж - де - нья, всю

f

го - речь заб - ве - нья и слез!

p pp

ский... Таким образом за этим мажорным секстаккордом в качестве минорной тоники с побочным тоном выстраивается целый букет ассоциаций, намеков, оттенков и красок.

Удивительна каденция третьего, более развернутого и протяженного романса из цикла «Без солнца» Мусоргского. В этом, светлом по окраске, кроме первого плагального оборота, романсе, Мусоргский опять быстро, в данном случае через родственные и только мажорные трезвучия терцовых и кварто-квинтовых соотношений достигает трезвучия V низкой ступени, из которого в этот раз он выходит предельно смело и решительно — при помощи прилегающего по полутонам доминантового септаккорда тональности, что опять заставляет нас вспомнить Прокофьева.

Перейдем к заключительной каденции романса. В последних аккордах Мусоргский как бы сконцентрировал контраст мажорных и минорных оттенков, усугубляя структуру аккордов их функциональной ролью. Так, особенно глубоким, беспросветным минором звучит субдоминанта к фа-минору, то есть, к субдоминанте (как бы двойная субдоминанта!), и следующий за ней уменьшенный септаккорд с полутоновым разрешением септимы в приму доминанты. Колорит затемняется в следующем аккорде. Малый септаккорд с уменьшенной квинтой на первой ступени может намекать на субдоминантовое значение в рамках какой-либо родственной тональности, или на энгармонизм аккорда двойной доминанты с квартовым заменным тоном (до—ми-бемоль—фа-диез—си-бемоль). Аккорд этот уже звучал в средней части романса. В любом случае он звучит достаточно неожиданно, напряженно и переход его в светлое, чистое звучание мажорного трезвучия субдоминанты также неожиданно. Но, в данном случае, радостно, светло и просторно, что подчеркивается неожиданным расширением диапазона аккорда почти на 4 октавы! К последнему высказыванию диапазон резко сокращается до расстояния чистых квинт и малых секст и только последняя интонация звучит незначительным расширением диапазона благодаря ощущению разрыва при переходе вводного тона не на полтона вверх, в тонику, а «перелета» его на обманчивую, как бы устойчивую, квинту вниз, в терцовый тон тоники. Эта каденция несет в себе нечто загадочное, нераспознаваемое. С одной стороны ясный и устойчивый квинтовый каденционный скачок, с другой стороны — соединяющий не те, не обычные ступени тональности. В этом улетающем вводном тоне остается след большой септимы от тоники, мелькает острота большого мажорного септаккорда, смягчаемого квинтой от минорного трезвучия третьей ступени и контрастирующей этому ярко мажорной окраской мелодического положения терцового тона мажорной тоники.

В анализах последних примеров очень часто приходится прибегать к «технологическим», чисто «теоретическим» названиям аккордов, чего очень не любят многие музыковеды, преподающие историю музыки и предпочитающие более общий взгляд на музыкальное произведение. Но не забудем, что в специальных терминах как бы кодируется огромная система качеств и свойств, характеристик звучания, стремительности и остроты тяготения или замедленности и недвижности,

легкости парения или тяжести огромных, фантастических шагов, проникновенной выразительности или нейтральной, чисто функциональной значимости знака препинания, который, кстати, тоже может нести весьма значительную выразительную, художественную нагрузку. Некоторые учащиеся, одаренные от природы превосходными слуховыми данными и наученные легко определять названия интервалов и аккордов, теряют смысловую их роль, забывают о языковой сути музыки, об осмысленности каждой интонации, о ценности каждого аккордового шага, о множественности заложенных в них оттенков и нюансов. А это может в будущем лишить аналитика глубины его изысканий, а исполнителя — яркости и богатства красок его интерпретации. Поэтому не будем отказываться от названия функций аккордов и выявления характера мелодических и гармонических интервалов, но постараемся научить наших учеников улавливать, а исполнителей и передавать ту множественность оттенков и смыслов, которые несет в себе музыкальное звучание. Вернемся к циклу Мусоргского.

Шестой, последний, завершающий романс цикла «Без солнца» Мусоргского выстроен с начала и до конца на одном аккорде, от которого совершаются отклонения в родственные и отдаленные тональности, свободно, без связи по голосоведению, перемещаются хроматические аккорды, дублируются подобными сложными по составу аккордами активные, со скачками, мелодические обороты. Аккорд выбран не случайно. Этот аккорд выбрал еще в 1840-м году Роберт Шуман, один из любимых композиторов учителя Мусоргского — Милия Алексеевича Балакирева — для, быть может, первого в истории неустойчивого завершения своего первого романса цикла «Любовь поэта». Малый мажорный септаккорд на звуке До-диез дает направление к тонике фа-диез минор, в которую в романсе Мусоргского «Над рекой» в какие-то моменты разрешается, тотчас же опять восстанавливаясь, то остается самоценной, единственной опорой и источником всех звучаний, то дублирует мелодическую линию, создавая многоголосную мелодию [10, 11, 12, 13]. Он же и завершает романс, как и у Шумана, не разрешаясь в тонику и создавая новый для музыки эффект незавершенности, таинственной недосказанности, вопроса.

А теперь перенесемся к другому романсу другого автора. Начну с истории. Во второй половине XIX века в доме русской миллионерши, страстной любительницы музыки, Надежды Филаретовны фон Мекк, служит в качестве домашнего музыканта молодой студент Парижской Консерватории де Бюсси. Интересуясь богатейшей нотной библиотекой своей хозяйки, в которой были все выходящие в свет новейшие сочинения современных композиторов, молодой французский композитор знакомится с оперой «Борис Годунов» и романсами неизвестного ему русского композитора Мусоргского.



Насколько его увлекли и поразили творения неизвестного доселе автора мы поймем, познакомившись с одним из его романсов из сборника «Забывшие ариетты» 1886–88 годов, произведением изысканным, утонченным, созданным на текст одного из лучших лириков всех времен — Поля Верлена (1844–1896), взявшего в качестве эпиграфа строки более раннего, но столь же изысканного француза, автора утонченных бурлесков Сирано де Бержерака (1619–1655), к которым очень хочется добавить достойнейший перевод на русский язык их русского последователя — Валерия Брюсова (1873–1924):

*Деревьев тень в воде, под сумраком седым,
Расходится, как дым.*

*Тогда как в высоте, с действительных ветвей,
Рыдаст соловей.*

*И путник, заглянув к деревьям бледным, — там
Бледнеет странно сам,*

*А утонувшие надежды и мечты
Рыдают с высоты.*

Валерий Брюсов (1873–1924)

В целом стихотворения дают почву для слияния кажущегося и реального, для обманов действительности ее отражением, для ощущения множества в едином, для зеркальных подобий, кажущихся реальностью. В романсе Дебюсси «Деревьев тени во мгле реки...» (см. Приложение) мы в нескольких местах не можем не вспомнить обороты, которые мы слышали в творениях русского мастера психологической звуковой выразительности.

Первый аккорд, ясно направленно тяготеющий к фа-диез минору доминантсептаккорд, одновременно напоминает нам и Шумана, и Мусоргского. Не случаен и переход ко второму аккорду. Это тритоновое соотношение двух малых мажорных септаккордов, на котором Мусоргский выстроил протяженную оперную сцену оперы «Борис Годунов», сцену колокольного звона во время венчания Бориса на царство. Это яркое, праздничное, колоритное, запоминающееся звучание удивительно точно найдено Мусоргским и по характеру звучания, и по соответствию звучанию торжественного колокольного звона на Руси. У Дебюсси последовательность двух аккордов оформлена иначе, чем у Мусоргского, тоны двух аккордов не так тесно примыкают друг к другу, аккорды более самостоятельны и независимы друг от друга, в отличие от единого, слитного их звучания у Мусоргского. В результате от второго аккорда — малого мажорного септаккорда на басу Соль, кстати также возможного в фа-диез миноре в качестве уменьшенного с пониженной квинтой — начинается новый путь тонального движения. Он переходит в доминанту к параллели (малый мажорный септаккорд с задержанием к ля минору), который в свою очередь разрешается в качестве энгармонически равного аккорда альтерированной субдоминанты в трезвучие соль-диез минора. И тут же мы опять вспоминаем цикл «Без солнца» Мусоргского. На первой ступени соль-диез минора удивительно выразительно, печально звучит малый септаккорд с уменьшенной квинтой (вспомним еще раз каденцию третьего романса Мусоргского с малым септаккордом с уменьшенной квинтой на звуке «до» между тоникой и такой красочной субдоминантой До мажора!), который у Дебюсси принимается за малый вводный, переходящий в нонаккорд Двойной доминанты в Ре мажоре. А дальнейшая каденция в Ре мажоре, в тональности VI ступени для фа-диез минора, решительными квинтовыми ходами баса VI — DD — D — T (септаккорд), дает нам услышать тот мелодический оборот, который поразил нас (и Дебюсси!) в романсе Мусоргского, удивительный, воздушный «перелет» вводного тона в терцию тоники (такт 10). Такой, единственный в своем роде, оборот, невозможно случайно, почти одновременно с Мусоргским, найти, его можно было запомнить и повторить! В целом же романс Дебюсси представляет собой изящно сделанную переменную структуру фа-диез минор—До-диез мажор, где фа-диез минор создается и укрепляется всем тональным планом произведения (соль-диез минор, Ре мажор, си минор), и даже полной совершенной каденцией в 21–23 тактах, а До-диез мажор утверждается заключительным, на редкость убедительным и безусловным каденционным оборотом, подтвержденным тройным квинтовым ходом баса (VI — II — V — I), повторяющим каденцию в Ре мажоре. Еще раз вспомним «Бориса Годунова», и романсы №№ 3 и 6 из цикла Мусоргского и еще раз удивимся тому, какие чудесные бывают «сближения»! Добавим к этому еще одно **сближение**. Оборот с малым септаккордом с уменьшенной квинтой на первой ступени в середине романса Мусоргского также был **отмечен** Дебюсси. Он звучит в начале оркестровых «Ноктюрнов» композитора!

Подобные «сближения» двух, быть может выходящих в то время на первый план музыкальных культур, говорят о предельной музыкальной чуткости и заинтересованности молодого французского музыканта. Удивительна ранняя зрелость и обаяние ранних опытов композитора. Еще удивительнее столь активное, быстрое созревание, совершенствование, существенное изменение его стиля. Музыкальная организация крупных оркестровых произведений, прелюдий, романсов Дебюсси всегда оригинальна, основана на традициях национального французского музыкального искусства и на достижениях современного уровня музыкального мышления [14, 15, 16, 17, 18, 19].

Ладовая основа романсов Дебюсси богата оттенками переменности, сменой, а иногда и единовременным выявлением близких друг другу мелодических устоев, создающих ощущение глубины почти театрального, «кулисного» пространства, или, точнее, нескончаемой перспективой стремления к далекому, недостижаемому горизонту (вспомним хотя бы романсы «В тишине», «Печально стонет рог»). Обратимся к одному из самых быть может фантазийных романсов Дебюсси на текст Поля Верлена из цикла «Галантные празднества» — «Фавн».

Последовательно, один за другим, выходят на сцену разнообразные, самодостаточные, чисто музыкальные персонажи. Удивительно прихотлива арабеска начинающий романс гаммы. Она загадочна и своим звуковым составом — чередованием увеличенной секунды и малых терций, движением по тонам с полутоновыми, чуть



замедленными шагами в заключительном шлейфе, прерванном на увеличенной секунде, — и непредсказуемостью разнообразных ритмических фигур с неожиданными остановками на, казалось бы, совершенно неожиданных ступенях, рождающих, вопреки строению гаммы, намеки на местные тональные опоры. Последняя увеличенная секунда как бы разрешается в тоническую квинту си-бемоль—фа в низком регистре, не соответствующую звуковому составу и строению предыдущей гаммы. Данная квинта звучит далее на протяжении всего романса, своим постоянством и акустическими свойствами стараясь утвердить пусть не слишком убедительную, но все-таки опору. На фоне этой неизменной квинты вступает уже многоголосное звучание не менее своеобразных по окраске вертикалей с преобладающими увеличенными трезвучиями, перетекающими одно в другое без разрешения, без намеков и без подсказок их ступеневое положение и тональной принадлежности. В соотношении с квинтовым органическим пунктом в басу этот обильно хроматизированный, временами почти полностью целотоновый гармонический пласт направляет наш слух на фа или си-бемоль.

Наконец наступило время появления на сцене ведущего, и, кстати сказать, единственного, без претензий на позу, маску, живому персонажу. Именно человеческий голос доносит до нас простое почти чисто диатоническое и тонально ориентированное звучание фа минора, сначала гармонического, естественно сохраняющего ми-бикар только что звучащих увеличенных трезвучий, а потом трогательно характерного, модального дорийского.

Повторение открывавшей романс фантазийной и тонально неопределенной гаммы приводит в этот раз к проблескам полигармонии, аккордов с побочными тонами, целотоновым созвучиям, к намекам на ля-бемоль минор, на возможную направленность к ми-бемоль минору (Мажору), укрепляющему тоникальность басового Си-бемоля. Заканчивается сценка несколько модифицированной ритмически арабеской первой гаммы и звучащими сразу следом за ней, как и в начале, терцовыми шагами квинты — чистых, в диатонических соотношениях по гамме си-бемоль—фа минор, останавливаясь, как бы зависая на увеличенной квинте, основе увеличенных трезвучий второго построения романса. Остается без разрешения, лишенная устойчивости, напротив, ярко направленная к разрешению в «фа», остро тяготеющая то ли IV повышенная ступень си-бемоля, то ли вводный тон начинающего романс и чаще других становящегося опорным, источника повторяющейся, но так и не до конца освоенной слухом, фантазийной, арабесковой гаммы от «фа» до «фа».

Сложна и часто разделена на несколько высотных уровней фактура композитора. Сливаясь в единое целое эти уровни могут обладать относительной самостоятельностью, своим собственным способом организации. Одновременно в единой вертикали могут соседствовать различные звуковые системы, разнородные мелодические образования, разнообразные аккордовые структуры. Не менее прихотлива и линейная структу-

Фрагмент а)

Фрагмент б)

ра творений французского композитора. Частая, почти «покадровая», смена построений, основанных на различных принципах организации, отличающихся друг от друга наполненностью, количеством голосов вертикали и способами их координации, нередко разделенные отдаленностью мелодических и гармонических устоев, тональным притяжением.

В качестве примера обратимся к Прелюдии № 1 («Дельфийские танцовщицы»).

Первая фраза прелюдии на редкость наглядно представляет собой расхождение голосов и окончанием на неустойчивой, не разрешающейся доминантовой терции с брошенным вводным тоном в верхнем голосе, разлетающиеся полы длинных туник, так часто виденные нами на сохранившихся, найденных во время раскопок и выставленных в музеях древнегреческих вазах. Во второй фразе модальной окраской ниспадающей неточной аккордовой дублировки автор напоминает нам о времени, когда создавались эти изображения, об их древности. Третья фраза фактурно варьирует две первые, добавляя аккордовое эхо к каждому из звуков мелодии, и предельно расширяет горизонт и глубину обзора. Следующее построение, начинаясь с этой почти беспредельной для фортепиано ширины, также последовательно, как в первой фразе расширяло, сужает диапазон встречным движением. На фоне органного пункта доминанты, ниспадающим движением по пентатонической гамме верхнего голоса и восходящей дублировкой трезвучиями диатонической гаммы, с небольшими хроматическими вкраплениями, в среднем, в конце превосходящей другой движущийся пласт и становящейся верхним, создает не только ощущение широкой перспективы, но неоднозначности распределения места голосов в музыкальной ткани, свободы их перемещения. Еще более радикальные изменения композитор прибегает для продолжения и окончания Прелюдии. Здесь мы слышим и «реальную» дублировку мажорными трезвучиями, и созвучия нетерцового строения, тональная функция которых создается исключительно нотой баса (такты 16–17), и дорийскую каденцию с пентатонной мелодической фразой и с параллельными трезвучиями с разрывом в три октавы между голосами. Завершается Прелюдия репризным проведением первой фразы, на этот раз продублированной увеличенными трезвучиями. Дельфийские

танцовщицы приблизились к XX–XXI векам и заключительная каденция убедительно автентическая, с участием неполного нонаккорда (или аккорда нетерцового строения, или трезвучия доминанты с повышенной квинтой и ноной?) как бы суммирует разные краски, звучавшие ранее в Прелюдии и предсказывает многое, что мы услышим в других прелюдиях цикла.

Список литературы:

1. Асафьев Б. В. Глинка. — М.: Музгиз, 1950.
2. Левик Б. Рихард Вагнер. — М.: Музыка, 1978.
3. Соловцова Л. Джузеппе Верди. — М., 1957.
4. Ямпольский И. М. Издательства музыкальные. Муз. энциклопедия. Т. 2. — М.: Советская энциклопедия, 1974.
5. Асафьев Б. В. Мусоргский. Опыт характеристики. — М.: Гос. изд-во, 1923.
6. Келдыш Ю. Романсовая лирика Мусоргского. — М., 1933.
7. Туманина Н. М. П. Мусоргский. Жизнь и творчество. — М.—Л., 1939.
8. Соловцов А. М. П. Мусоргский. — М., 1945.
9. Хубов Г. Мусоргский. — М., 1969.
10. Григорьев С. О мелодике Римского-Корсакова. — М.: Музгиз, 1961.
11. Григорьев С. Теоретический курс гармонии. — М., 1981.
12. Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. — Л., 1936.
13. Холопов Ю. Н. Гармония. Теоретический курс. — М.: Музыка, 1988.
14. Кремлев Ю. Клод Дебюсси. — М., 1965.
15. Альшванг А. Произведения К. Дебюсси и М. Равеля. — М., 1963.
16. Мартынов И. Клод Дебюсси. — М., 1964.
17. Яроцкий С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. — М.: Прогресс, 1978.
18. Лонг М. За роялем с Клодом Дебюсси, Габриэлем Форе, Морисом Равелем. — М.: Композитор, 2000.
19. Ровенко Е. Клод Дебюсси и живописцы-символисты: к проблеме арабески как формообразующего принципа в искусстве. [Текст] /Е. Ровенко// Научный вестник МГК: сб. науч. тр. /МГК. — М., 2018. № 3 (№ 38).

ДЕРЕВЬЕВ ТЕНИ ВО МГЛЕ РЕКИ...

Слова П. Верлена

К. Дебюсси

Соловью, что с высокой ветви дерева глядит вниз,
чудится, что он упал в реку. Находясь на вершине
дуба, он боится утонуть.

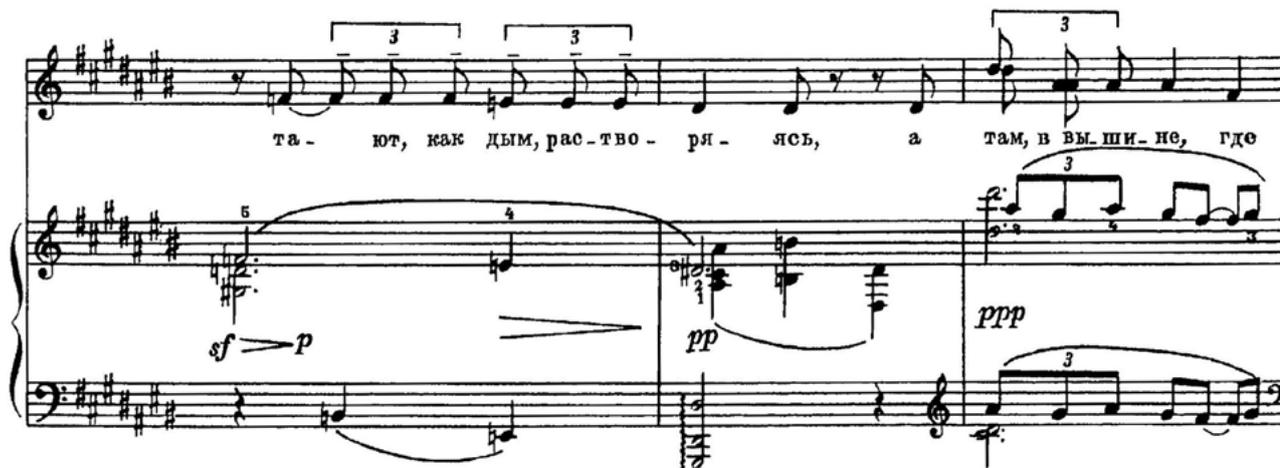
Сирано де Бержерак "Забывшие ариетты"



Lent et triste

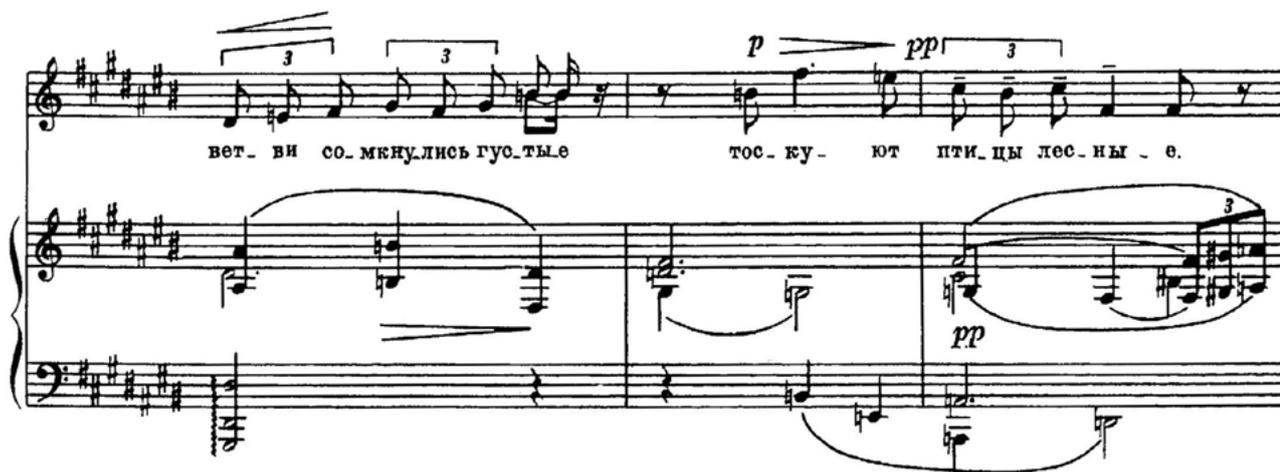


та-ют, как дым, рас-тво-ря-ясь, а там, в вы-ши-не, где



вет-ви со-мкнулись гу-стые

тос-ку-ют пти-цы лес-ны-е.



Гля-дась, о пут-ник мой, в при-зрачность от-ра-
 - же- нья, ты блед- не- ошь от вол- нонь-
 - я: пла-чут в кро-нах де- рев пе- чаль и отра-
 - да- нья и то- нут серд- ца же- лань- я

sempre dolcissimo
cresc. *un poco string.*
p *a tempo* *pp*
sf *p*
pp
rit. molto *sempre dolcissimo e morendo*
pp *m. g.* *pp* *m. d.*