

Касимова А. Р. Авторский анализ симфонических произведений Венсана д'Энди:
к проблеме французской терминологии

Анастасия Раифовна Касимова

kassim.nastya@gmail.com

Студентка V курса историко-теоретического факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (руководитель дипломной работы — канд. иск., доц. Е. В. Ровенко)

Anastasiya R. Kasimova

kassim.nastya@gmail.com

Five year student of the Department of Music History and Theory of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Director of Diploma — Ph.D., associate professor E. V. Rovenko)

Авторский анализ симфонических произведений Венсана д'Энди: к проблеме французской терминологии

Аннотация

В связи с изучением французской терминологической традиции встает проблема рецепции авторской терминологии, показывающей специфику композиторского и теоретического мышления. Эта специфика демонстрируется на примере терминологического аппарата Венсана д'Энди и авторского анализа его «Симфонии на тему песни французского горца». В статье приводятся оригинальные определения базовых понятий в сфере формообразования.

Ключевые слова

Венсан д'Энди, «Симфония на тему песни французского горца», французская терминология, авторский анализ, циклический принцип

On Vincent d'Indy's Original Analysis of His Symphonic Works: Regarding the Problem of the French Terminology

Abstract

The research in the field of the French terminological tradition rises the question of reception of the authentic terminology which shows the specifics of composer's and theorist's thinking. This specifics is demonstrated in terms of the terminological apparatus of Vincent d'Indy and his own analysis of the "Symphonie sur un chant montagnard français". The article considers the original definitions of the basic concepts in the sphere of form building.

Keywords

Vincent d'Indy, "Symphonie sur un chant montagnard français", French terminology, author analysis, cyclic principle

Французская терминологическая традиция в сфере музыкального искусства изобилует специфическими понятиями, репрезентирующими особенности художественного мышления. Одним из периодов, богатых на оригинальную терминологию, выступает *fin de siècle*. Стоит отметить, что как оригинальная терминология, так и своеобразный подход к форме стали характерными для французской музыкальной культуры еще с эпохи раннего барокко; при этом, как указывает музыковед В. Мельник, «своеобразным итогом и венцом развития музыкальной теории и педагогики Франции XIX века можно считать капитальный труд В. д'Энди “Cours de composition musicale” (“Курс музыкальной композиции”), в основу которого легли лекции и практические занятия, проведенные д'Энди в Schola Cantorum в 1900-1902 гг.» [3, 101]¹.

«Курс музыкальной композиции» состоит из трех томов (причем второй — в двух частях, а третий представляет собой посмертное издание лекций д'Энди об опере и других жанрах драматической музыки). В трактате охватываются разные области музыковедения: это и история учения о гармонии, и история нотации, и инструментоведение, рассматриваются также элементы «музыкальной речи» (ритм, мелодия, гармония) и многое другое. Значительную часть трактата занимает исследование жанров, которых представлено невероятное множество (от григорианского хора — до симфонического цикла, оперы и оратории).

К исследованию жанров композитор подходит с двух сторон — технической (*technique*) и исторической (*historique*). Техническую сторону проблемы д'Энди разрабатывает с особым усердием: он подробно описывает особенности конкретных жанров, специфику их структуры, снабжая свои очерки многочисленными примерами и пояснениями. Исторический аспект проблемы жанров композитор также раскрывает всесторонне; в трактате демонстрируется зарождение и развитие каждого важного для становления истории музыки жанра в творчестве конкретных музыкантов (в хронологическом порядке). Остановившись на наиболее ярких и показательных сочинениях, д'Энди стремится выстроить ясную, логичную и связную картину становления жанров. Нередко встречаются и примеры из творчества самого композитора, а также его современников.

Одними из самых показательных жанров с точки зрения применения оригинальной французской терминологии предстают в трактате д'Энди соната и симфония. Поскольку в глазах композитора они представляют собой вершину инструментальной музыки [9, 7]; [8, 10], он пристально изучает их развитие, кульминацией которого являются, по мнению д'Энди, сочинения Бетховена [8, 375]². Д'Энди уделяет

¹ Реформа, которую предлагал д'Энди в сфере образования, имеет истоки в давнем конфликте с Парижской консерваторией. После того как в 1890 году д'Энди был избран президентом Национального музыкального общества Франции, он был приглашен (в 1892 году) в качестве официального представителя комиссии по реформе консерваторского образования. Но его предложения пришлись не к месту, что, конечно, вызвало негативную реакцию композитора. Поэтому, когда в 1896 году д'Энди выступил сооснователем Schola Cantorum вместе с Шарлем Бордом (Charles Bordes) и Александром Гильманом (Alexandre Guilmant), он решил осуществить проект отвергнутых консерваторией реформ уже на новой почве. Интересно, что Schola Cantorum фактически считалась конкурентом консерватории в разных сферах, в частности, представители школы проводили свою религиозную, политическую (антиреспубликанскую) и социальную линию. В отличие от консерватории, где готовили профессионалов и существовала система конкурсов и отборов, в Школе воспитывали независимых артистов, для которых ни их происхождение, ни возраст не были помехами. Обстановка в Школе была связана не с конкуренцией, а с сотрудничеством учеников и учителя, которые должны были работать вместе по средневековой цеховой модели. Объединять их должны были религиозные представления, культурные идеалы и взаимное уважение (см.: [6, 296-298]).

² В книге Андре Деручи (Andrew Deruchie) рассматривается важность Бетховена для французской симфонической традиции. В частности, о Бетховене приводится мнение авторитетных критиков, таких как Артур Пужен (Arthur Pougin), и профессоров консерватории, например Жюльена Тьерсо (Julien Tiersot). Резюмирует восхищение Бетховеном фраза Камиля Беллэга (Camille Bellaigue): «Был только один Бетховен, так же, как есть только одно солнце на небе» [5, 9].

историческому развитию и родовым признакам сонатно-симфонического цикла большое внимание и подробно анализирует симфонические циклы разных исторических периодов и географических регионов. Так как части симфонического цикла разнообразны (в аспекте и тематизма, и формы), логично ждать появления нетривиальных терминов в самых разнообразных контекстах. Представляется полезным раскрыть смысл наиболее интересных терминов, значение которых не совпадает с принятым в отечественной традиции.

Первый непривычный термин, связанный с жанром сонаты, обозначает высшую ступень в иерархии ее разновидностей: это *циклическая соната (la sonate cyclique)*. По определению д'Энди, «циклическая соната — это та [соната], конструкция которой подчинена неким особым темам, появляющимся в различных формах в каждой из составных частей произведения, где они выполняют в некотором смысле регулируемую и объединяющую функцию»³. Таким образом, циклическая соната — это многочастное произведение, включающее одну или несколько тем или тематических структур, которые повторяются от части к части, меняя свой первоначальный вид, но оставаясь узнаваемыми, и выполняют тем самым объединяющую функцию в масштабе художественного целого.

Д'Энди подчеркивает уникальность данной конструкции и отмечает, что ее черты можно найти в разных произведениях новой французской школы — как камерных, ансамблевых (например, ля-мажорная Скрипичная соната Франка), так и оркестровых [8, 386-388]. В начале 5 главы 1 части 2 книги д'Энди замечает, что в сфере симфонической музыки существует форма, аналогичная циклической сонате в сфере камерной [8, 375]. Общим для всех подобных форм становится лежащий в их основе *циклический принцип (le principe cyclique)* [8, 146]. Интерпретация этого термина необычна для русской традиции, хотя, кроме Франции, весьма популярна, например, в Италии, Испании, Португалии и в англоязычных странах. Под циклическим принципом понимается собственно последовательное проведение одних и тех же тематических элементов на протяжении всех частей цикла и последовательное осуществление тематических связей и тематических трансформаций.

Циклический принцип, по мнению автора трактата, является новаторским. Он стал развиваться во второй половине XIX века, при этом основы этого принципа были разработаны еще Бетховеном. Суммируя рассуждения д'Энди, А. Деручи отмечает, что главная тема *Larghetto* Второй симфонии выводится из побочной партии сонатного аллегро; тема трио скерцо «Героической» рассматривается как производная от главной партии первой части; главная тема финала «Пасторальной» трактуется как развитие мотива, завершающего экспозицию первой части (см.: [5, 158]). Можно заметить, что интонационное родство тем из разных частей симфонического цикла д'Энди интерпретирует в качестве подготовки дальнейшего воплощения «циклического принципа». Подробно композитор останавливается также на «Патетической» сонате, где находит тематические и интонационные связи между частями цикла [8, 333-336]. Наивысшее же воплощение «циклического качества» («*le qualificative cyclique*», курсив оригинала) [8, 375] можно найти в творчестве самого Венсана д'Энди, а также Сезара Франка.

В рамках статьи мы ограничимся только терминами, связанными с важнейшим понятием цикличности и его воплощением на практике. Элементы, которые повторяются от части к части, д'Энди называет «циклическими» [8, 376]; в такой функции могут выступать мотив, тема, период, фраза.

³ «La Sonate cyclique est celle dont la construction est subordonnée à certains thèmes spéciaux reparaisant sous diverses formes dans chacune des pièces constitutives de l'œuvre, où ils exercent une fonction en quelque sorte régulatrice ou unificatrice» [8, 375]. Здесь и далее перевод цитат с французского языка выполнен Е. В. Ровенко.

Мотив (*Le motif*) — в трактате д’Энди понимается в своем самом точном, первичном значении, как импульс к движению (от лат. слова *motum*) [8, 234]. Структурное воплощение мотива (наименьший синтаксический элемент) — клетка.

Клетка, или монада (*La cellule ou monade*) — «наименьшая неделимая группа (le plus petit groupe indivisible)[, скомпонованная] из последовательности звуков» (курсив д’Энди) [10, 26]. Конкретно в главе о сонате д’Энди говорит о тематической клетке, которая может быть мелодической или гармонической, что отличает ее от ритмической клетки. Главный признак этого элемента — несокращаемость до более простого, синтаксическая первичность [8, 234]. Понятие клетки сопоставимо с понятием мелодического мотива в русской теоретической традиции.

Период (*la période*) — является небольшим построением (соответствует фразе или, чаще, предложению в отечественной терминологии), одной из частей «фразы» (*la phrase*) (см.: [8, 234-235]; [10, 39]). В отечественной традиции «предложение и период имеют наименьшие самостоятельные формы, то есть формы, способные выразить относительно законченную музыкальную мысль — изложить тему» [2, 16], фраза же является одной из составляющих периода. Таким образом, во французской терминологии в сравнении с русской понятия «период» и «фраза» имеют противоположное значение. Периоду как синтаксической структуре соответствует тема в аспекте конкретного наполнения материалом.

Тема (*le thème*) — построение, выражающее одну самостоятельную законченную музыкальную мысль, которая является основой организации всего произведения или одного из его разделов (см.: [1, 83-84]; [8, 235]).

Фраза (*la phrase*) — «упорядоченная последовательность *главного*, или *порождающего*, периода (*la période principale ou génératrice*) и *идущих за ним периодов* составляет фразу, то есть выражение музыкальной идеи. Фраза содержит идею, так же как *главный период* содержит *порождающую тему*, а *клетка* содержит *мотив*; однако, если мотив всегда *полностью* включен в клетку, а тема в период, музыкальная идея не обязательно выражена в *одной* фразе. *Полное* изложение *идеи* иногда требует, наоборот, *двух* или даже *трех* фраз, одна из которых, *главная*, содержит основную часть идеи (*la partie essentielle de l'idée*)» (курсив д’Энди) [8, 235].

Фразе соответствует (хотя и необязательно) **музыкальная идея** (*l'idée musicale*) — термин, который описывает феномен, берущий начало, по мнению д’Энди, от бетховенской сонаты (см.: [8, 235]). В трактате композитор подчеркивает, что именно в творчестве Бетховена тема вырастает до идеи (см.: [8, 232]). Музыкальная идея — понятие с широким смысловым диапазоном. Как отмечает в своей курсовой работе Ю. Москвина, рассматривая бетховенские новации, «отныне каждая из двух тем сонатной формы называется “идеей”: “идея А”, “идея В”; эти идеи — принадлежность, в первую очередь, формы типа S⁴; в остальных частях сонаты д’Энди, в основном, пользуется менее обязывающим термином “тема” <...>» [4, 14].

Примечательно, что для характеристики тем в экспозиционных разделах сонатной формы композитор избирает именно обозначение «музыкальная идея», нарочито отказываясь от такого довольно привычного нам определения, как «партия» (фр. «partie», букв. «часть»). Сам д’Энди пишет об этом так: «Слово “партия” (*partie*) имеет в музыке особенное значение (партия мелодическая, партия средняя, партия низкая или басовая и т. д.), мы будем обязаны называть *секциями* или *отделами* эти настоящие *части* (*parties*),

⁴ Части сонатно-симфонического цикла композитор подразделяет на типы: S, L, M, R. Тип S характеризует первую часть цикла, обозначает сонатную форму. Остальные наименования определяют ряд характеристик частей, в первую очередь, темповых: L — *lent* (медленная), M — *modéré* (умеренного движения), R — *rapide* (быстрая). Кроме темповых характеристик, эти наименования включают в себя структурные или жанровые определения: тип L — *forme Lied* (форма *Lied*, подробнее о ней см. ниже), тип M — менуэт или скерцо, тип R — рондо (см. подробнее: [8, 261-323]).

организующие *Lied*⁵ и некоторые другие формы» [8, 290]. Надо отметить, что понятие «музыкальная идея» не совпадает по смысловым границам и с отечественным термином «тема»: если тема предполагает, прежде всего, наличие конкретного музыкального материала, особым образом артикулированного и обладающего специфической интонационной структурой, то музыкальная идея — это, как можно предположить, нечто вроде музыкально выраженного, но философски обобщенного образа произведения, его отдельной части или сегмента. Вероятно, поэтому автор трактата применяет данное понятие при описании сонатно-симфонического цикла, а не менее масштабных форм.

В целом, несмотря на некоторую условность и нечеткость понятий, на основе представлений д'Энди о композиционной организации музыкального произведения можно выстроить довольно определенную систему терминологических соответствий, которую удобно представить в виде таблицы⁶ (Таблица 1).

Понятия, относящиеся к формальным структурам	Понятия, относящиеся к музыкальному материалу
Клетка	Мотив
Период	Тема
Фраза	Идея

Таблица 1. Соответствия понятий в теории музыкальной формы у В. д'Энди (согласно масштабному уровню описываемых явлений).

Таким образом, мы имеем следующий перечень терминов: мотив как импульс движения, побуждение к чему-либо; ячейку (клетку) как наименьшую структурную единицу; период — «только часть фразы, состоящей из нескольких периодов; музыкальный период есть эквивалент грамматической пропозиции (*proposition*) [то есть предложения в языке]» [1, 79]. Фраза же является более крупной структурой, выступающей эквивалентом идеи.

Д'Энди резюмирует, что эти структурные элементы взаимосвязаны между собой: «Следовательно, с музыкальной точки зрения не может быть фразы без идеи, и не может быть периода без темы или клетки без мотива. Фраза, период и клетка также тесно связаны друг с другом: не существует фразы без периода, ни периода без клетки: каждый из этих трех элементов происходит в некотором роде от двух других, и все вместе они являются нам словно подлинная тройственность в едином. Этот основополагающий принцип *музыкальной идеи* не перестает применяться со времен Бетховена. Вагнер и Франк, которые были после него величайшими творцами в музыкальной сфере, никогда не пытались модифицировать порядок и иерархию, существующие между *клеткой*, *периодом* и *фразой*: это легко увидеть по некоторым примерам, заимствованным из их произведений» [8, 235]⁷.

Поскольку сам д'Энди среди собственных сочинений выбирает для детального анализа «Симфонию на тему песни французского горца (Северную симфонию)» для оркестра и фортепиано (*Symphonie pour orchestre et piano sur un Chant montagnard Français (Symphonie cévenole)*), мы остановимся на ней, чтобы проследить применение авторской терминологии на практике. Симфония сочинена д'Энди в 1886 году и имеет три части, что

⁵ Песенная форма (*forme Lied*) — точно неизвестно, заимствовал ли этот термин композитор из немецкой терминологической системы, но по значению *Lied* у д'Энди отчасти совпадает с тем пониманием песенной формы, которое принято в современной отечественной традиции. Однако, у д'Энди встречается множество разновидностей данной формы: в частности, он определяет структуру второй части Симфонии как большую песенную форму (*grande forme Lied*), состоящую из трех крупных секций. Более привычную песенную трехчастную форму можно найти в рамках первой части: такое строение имеет вторая «идея» (*aba*) «Симфонии на тему песни французского горца» (см. подробнее: [8, 165-170, 261-323]).

⁶ Разумеется, представленные соответствия представляют идеализированную картину, иногда возможны смещения компонентов (то есть тема, например, может соответствовать не периоду, а фразе).

⁷ Д'Энди как религиозный человек уделял повышенное внимание символике числа «три» и Троицы.

типично для французской традиции (трехчастна, например, симфония d-moll С. Франка, симфония C-dur П. Дюка и Первая симфония Э. Шоссона B-dur, op. 20). Характерной особенностью этой Симфонии выступает инструментальный состав, прежде всего, введение в партитуру солирующего фортепиано.

Предлагая вниманию читателя анализ Севеннской симфонии, композитор в первую очередь обращает внимание на тематический материал. Следует добавить, что для аналитического метода д'Энди такой подход характерен: определить круг значимых для всей композиции тематических элементов и отметить наиболее существенные моменты их дальнейшего появления. Следовательно, композитор фокусирует внимание на *конструктивных функциях тематического материала*.

В «Симфонии на тему песни французского горца» присутствуют две структурные единицы, обозначенные «циклическими», — циклическая тема и циклический мотив. Композитор отмечает, что весь музыкальный язык Симфонии основан на одной теме — песне французского горца. Эту тему сам д'Энди обозначает как «*циклическая тема x*» — «*le thème cyclique (x)*» [9, 171] (Пример 1).



Пример 1. В. д'Энди. «Симфония на тему песни французского горца». «Циклическая тема x» (I часть, такты 2-6).

Это не единственный тематический элемент, который играет аналогичную роль в композиции, возвращаясь циклически. Второй подобный элемент д'Энди обозначает как «*мотив y*» [9, 171]. Стоит обратить внимание на тот факт, что в данном контексте композитор употребляет термины «тема» и «мотив» как однопорядковые (одноуровневые) — видимо, в силу их сходной композиционной функции. Циклический *мотив y* впервые экспонируется во второй части симфонии (Пример 2).

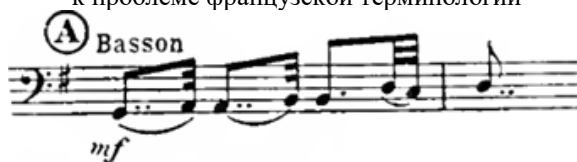


Пример 2. В. д'Энди. «Симфония на тему песни французского горца». «Циклический мотив y» (II часть, такты 18-20).

Обозначив основной тематический материал Симфонии, композитор подробно анализирует каждую часть, прослеживая путь обеих «циклических» структур и обращая особое внимание на их изменения — ладовые, гармонические, ритмические, интонационные.

I часть. Форму первой части Симфонии в своем трактате композитор определяет как тип S (то есть сонатная форма). Главная тема *x* экспонируется уже в Интродукции. После Интродукции поочередно вступают две основные музыкальные «идеи» первой части [9, 171] — в отечественной терминологии они эквивалентны темам главной и побочной партий. В качестве первой идеи (A), или главной партии, выступает видоизмененная тема *x* (Пример 3).

Композитор не уделяет большого значения переходам от одного «блока» тематического материала к другому. Однако для него очень важен переход (модуляционный ход) между главной и побочной темами, который он по-особому называет *pont* (фр. — «мост»); он основан на теме вступления. Термин *pont* может быть рассмотрен как эквивалент немецкого *Gang* (Пример 4).



Пример 3. В. д'Энди. «Симфония на тему песни французского горца». I часть. Начало «первой идеи» (А), такты 27-28.



Пример 4. В. д'Энди. «Симфония на тему песни французского горца». I часть. Начало модуляционного хода между темами А и В (такты 53-54).

Таким образом, логично отметить, что уже при анализе первой части Симфонии присутствуют специфически французские терминологические определения. Обращают на себя особое внимание соотношения таких понятий, как «тема», «мотив» и «идея». Если сравнивать циклическую тему *x* и циклический мотив *y*, то нужно еще раз подчеркнуть, что композитор уравнивает их по роли в композиции целого, однако притом можно заметить, что тема явно масштабнее, чем мотив. Мотив — скорее одна из наименьших тематических единиц. Если сравнивать такие понятия, как «тема» и «идея», то можно сказать, что в контексте данной части Севеннской симфонии они практически эквивалентны по выполняемой функции. Однако «тема» имеет определение, которое относится к принципам формообразования, а «идея» предполагает более широкий смысловой диапазон (как уже говорилось, в какой-то мере даже учитывается философский аспект соответствующего слова), и некоторые оттенки смысла препятствуют использованию этого термина, если речь идет о структуре композиции.

Комплементарным к циклическому принципу выступает принцип вариационности (в том числе и варианности), который обнаруживается уже в первой части и далее будет играть важную роль в строении композиции всего цикла. Так, тема французского горца появляется в качестве темы вступления, один из ее вариантов является темой главной партии, в другой — возникает в модуляционном ходе к побочной партии.

II часть. Форму второй части Симфонии д'Энди называет большой *Lied*-формой, которая состоит из трех больших двойных секций⁸ или шести малых («une grande forme Lied, faite de trois grandes sections doubles, ou de six petites» [9, 172]). В первой большой секции сначала появляется тема *x* в новом варианте у партии солирующего фортепиано. Ей отвечает новый мотив у скрипок (Пример 5).



Пример 5. В. д'Энди. «Симфония на тему песни французского горца». II часть, начало (клавир). Мотив *x* и отвечающий ему другой мотив.

⁸ Секция (*la section*) в понимании д'Энди — крупный раздел формы. Термин употребляется композитором по отношению к медленным частям цикла, форма которых не является сонатной (формы типа L). В данном случае подразумевается, что вторую часть Симфонии д'Энди делит на 3 крупных раздела либо на 6 небольших разделов.

Первая малая секция составляет фразу, которую, как пишет д'Энди, можно разделить на три малых (небольших) периода [9, 172]. Далее во второй малой секции впервые в Симфонии появляется вторая циклическая тема (у) (Пример 6).



Пример 6. В. д'Энди. «Симфония на тему песни французского горца». II часть. Вторая тема, «циклическая тема у» (такты 18-22).

Вторая большая секция представляет собой экспозицию начальной темы части в тональности соль-бемоль мажор, в сопровождении арпеджио у фортепиано. После ее развития вводится эпизодическое напоминание главной темы *x* у валторн в ре-бемоль мажоре. Циклический мотив *y* упрямо подчеркивается в басу на фоне все тех же фрагментов мотива *x*. Композитор обращает на эту аллюзию особое внимание, выделяя ее «сигнальным» тембром валторн, первая из которых играет непосредственно тему первой части, а вторая подстраивает под нее «золотой ход» (Пример 7).



Пример 7. В. д'Энди. «Симфония на тему песни французского горца». II часть. Эпизодическое появление темы *x* из первой части у валторн (такты 65-66).

Посредством масштабного крещендо вводится третья большая секция. Это реприза основной темы. Затем возвращается тема *y* в первоначальном виде. Эпизод с валторнами из второй большой секции звучит здесь в си-бемоль мажоре.

Форму данной части, пользуясь русскими терминами, можно обозначить как сонатную без разработки, включающую две неконтрастные темы, что характерно для медленных частей сонатно-симфонического цикла. При этом границы разделов этой формы не совпадают с границами предложенных д'Энди секций (экспозиция со вступлением соответствуют три первых малых секции, репризе с кодой — две последних, а четвертая может трактоваться как связка, не дорастающая по степени развития материала до уровня разработки⁹). В общей структуре выделяются два больших устойчивых раздела — это экспозиция, где поочередно излагаются обе темы (главная и побочная) в тональностях *b*-moll и *Ges-dur* соответственно, и реприза, в которой обе темы звучат в основной тональности, что и является поводом говорить в данном случае о воплощении качества сонатности.

Тематизм второй части является производным от тематизма первой части, а именно от темы *x*, которая проводится во второй части в новом варианте (начиная со вступления). Также во второй части впервые появляется мотив *y*. Он зарождается в пределах темы вступления и далее приобретает вид законченной темы (в качестве главной партии). Тема *x*, выполняя роль побочной партии, появляется и в разработочной связке. Таким образом, принцип вариантности продолжает функционировать как коррелят циклического принципа: циклическая тема *x* звучит в новых вариантах, формируя большинство разделов медленной части Симфонии.

⁹ И это естественно, так как качеству разработочности противоречит сама идея песенности, заявленная д'Энди в характеристике части.

III часть. Форма финала Симфонии — рондо-соната с двумя контрастными темами и большой разработкой (*Rondeau très développé à deux idées (RS)* [9, 173]). Композитор пользуется парами терминов: рефрен и куплет, первая и вторая идея [9, 173]. Принцип вариационности приходит в финале к своей логической кульминации. С первых же тактов обращает на себя внимание тема рефрена — жанровая модификация циклической темы *x*, которая проходит в быстром танцевальном движении тарантеллы (ритм задает партия солирующего фортепиано); причем интонационное родство рефрена и циклической темы достаточно явственно (Пример 8).



Пример 8. В. д'Энди. «Симфония на тему песни французского горца». III часть. Рефрен в партии фортепиано (начало).

В финале появляются новые варианты рефрена, а значит и циклической темы *x*. В пятом проведении рефрена — тема приобретает два по-новому ритмизованных варианта (Пример 9).



Пример 9. В. д'Энди. «Симфония на тему песни французского горца». III часть. Пятое проведение рефрена, варианты ритмизации (такты 457-458; 486-487).

Шестое проведение рефрена (Пример 10) представляет собой еще один вариант циклической темы *x*, приближенный к теме французского горца. Следовательно, налицо реализация циклического принципа: материал первой темы финала оказывается производным от циклической темы *x*, как было и в других частях Симфонии. Вторая тема в данном отношении более самостоятельна.



Пример 10. В. д'Энди. «Симфония на тему песни французского горца». III часть. Последнее проведение рефрена (такты 569-573).

Важно отметить в финале и другие тематические связи. Помимо преобразованной темы *x*, которая звучит во множестве вариантов в рефрене, в репризе появляются темы предыдущих частей, в частности, после четвертого проведения рефрена вновь возникает тема *y* из второй части Симфонии, узнаваемая по характерному интонационному профилю. Затем цитируется тема вступления к медленной части, она (как и во второй части появление темы вступления из первой части) подчеркивается тембром солирующих валторн. Таким образом, можно говорить о синтезирующем характере как всего финала, так и, в частности, его репризного раздела.

Как показывает анализ, «Симфония на тему песни французского горца» обладает рядом конструктивных свойств, отражающих оригинальные особенности музыкального мышления д'Энди. Примечательно, что лучше всего эти особенности могут описать

именно разработанные композитором термины и понятия, среди которых наиболее заметную роль играет «циклический принцип».

Практически весь материал Симфонии построен на двух темах, которые возвращаются в каждой из частей «циклически». Циклическими их называет д'Энди в самом начале своего авторского комментария к произведению, сразу определяя их значение на уровне всего сочинения. Стоит отметить, что возникновение уже знакомого материала (из предыдущих частей) д'Энди дополнительно выделяет солирующими тембрами (валторны, фортепиано).

Особую роль композитор отводит принципу вариационности — как на уровне отдельных частей, так и на уровне всего цикла. Вариационное развитие получает главная тема симфонии — песня французского горца (она же тема *x*). В рамках одной части можно отметить появление как минимум двух ее разных вариантов — ритмических, жанровых; по ходу всего цикла тема преобразуется множество раз, отдаляясь от своего первоначального облика. Менее существенные изменения претерпевает циклический мотив *y*, появляясь во второй и третьей частях Симфонии. Два важнейших структурных элемента выполняют объединяющую функцию на уровне всего симфонического цикла, реализуя в полной мере оригинальный «циклический принцип».

Роль д'Энди в развитии циклического принципа отмечал его ученик Луи де Серр (Louis de Serres). В 1925 году он писал: «Прежде всего симфонист; смелый новатор и притом почитатель правил, а также приверженец культа прошлого, д'Энди дал новую жизнь великим циклическим формам сонаты, под которыми я разумею камерную музыку, симфонию, а также симфоническую поэму: последнюю он всегда разрабатывает в соответствии с законами чистой музыки. Франция будет особенно признательна ему за шедевры, которыми он обогатил наше художественное достояние, и за решительный импульс, который он дал обновлению нашего национального искусства, особенно за *великолепные усилия нашей молодой симфонической школы*» [7, 238] (курсив оригинала). Можно добавить, что столь же велик и интересен вклад д'Энди в развитие французской терминологической традиции.

Литература

1. Колмогорова Н. Проблемы формы во французской музыке : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Место защиты: МГК им. П. И. Чайковского. М., 1998. 243 с.
2. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII–XX веков : Учеб. Пособие / Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Кафедра теории музыки. М.: ТЦ Сфера, 1998. 344 с.
3. Мельник В. «Трактат о высокой музыкальной композиции» Антонина Рейха : музыкальная теория и практика во Франции XIX века : дис. ... канд. иск. : 17.00.02. М., 1992. 257 с.
4. Москвина Ю. Соната Бетховена в «Курсе музыкальной композиции» Венсана д'Энди : курсовая работа : [рукопись] / МГК им. П. И. Чайковского; науч. рук. — Т. С. Кюрегян. М., 2014. 88 с.
5. Deruchie A. The French symphony at the fin de siècle: style, culture, and the symphonic tradition. Rochester, New York: University of Rochester Press, 2013. 294 p.
6. Fulcher J. Vincent d'Indy's "Drame Anti-Juif" and its meaning in Paris, 1920 // Cambridge Opera Journal. 1990. Vol. 2. No. 3 (Nov., 1990). P. 295-319.
7. Hart B. Vincent d'Indy and the Development of the French Symphony // Music & Letters, Vol. 87, No. 2 (May, 2006), Oxford University Press, P. 237-261.
8. *Indy V. d'*. Cours de composition musicale. Deuxième livre — première partie / Rédigé avec la collaboration de Auguste Sérieyx. Paris: Durand et Cie, 1909. 500 p.
9. *Indy V. d'*. Cours de composition musicale. Deuxième livre — seconde partie / Rédigé avec la collaboration de Auguste Sérieyx. Paris: Durand et Cie, 1933. 340 p.
10. *Indy V. d'*. Cours de composition musicale. Premier livre / Rédigé avec la collaboration de Auguste Sérieyx. 6^e Édition. Paris: Durand et Cie, 1912. 228 p.