

Valery GLIVINSKI

About the morphological analysis of Stravinsky's music – II

Валерий ГЛИВИНСКИЙ

К вопросу о морфологическом анализе музыки Стравинского – II¹

«Рассвет на Москве-реке» Мусоргского занимает в русской музыкальной культуре особое место. Будучи вступлением к опере «Хованщина», он существует и как отдельно исполняемый в симфонических концертах оркестровый номер. Несмотря на краткость звучания, музыка «Рассвета» производит впечатление законченного художественного произведения. Достижению поразительной образной емкости способствуют новаторские композиционные приемы, не имеющие, как и у Римского-Корсакова в «Садко», аналогов в европейской музыке XIX века. В. Цуккерман определяет «Рассвет» как «своего рода энциклопедию свободной вариантности в том ее виде, который особенно присущ русской народной музыке» [11, с. 109]. Анализируя вариантное развертывание основной мелодии произведения, В. Бобровский вводит понятие «внетекстового инварианта» как «реально не существующего инварианта, который, однако, определяет все мелодические варианты» [1, с. 95]. В. Медушевский акцентирует внимание на особенностях композиторской техники Мусоргского

The article is a continuation of the author's reflections on the phenomenon of musical polymorphism (the beginning is in No. 1–2, 2018; the continuation is in No. 4, 2019). Stravinsky's use of the environment, event, space, motion, dissonance, janus morphemes is considered as an inheritance of a tradition dating back to the work of his great predecessors. The musical tableau "Sadko" by Rimsky-Korsakov, the introduction "Dawn on the Moscow River" from Musorgsky's "Khovanshchina" and Borodin's symphonic poem "In the Steppes of Central Asia" are a clear confirmation of this. The multielement polymorph of Musorgsky's "Dawn on the Moscow River" formed the basis of the first tableau in Stravinsky's "Petrushka".

Keywords: I. F. Stravinsky, M. P. Musorgsky, N. A. Rimsky-Korsakov, A. P. Borodin, "Petrushka", "Dawn on the Moscow River", "Sadko", "In the Steppes of Central Asia", polymorphism.

Статья — продолжение размышлений автора над явлением музыкального полиморфизма (начало — в № 1–2 за 2018 год; продолжение — в № 4 за 2019). Использование Стравинским морфем *среды, события, пространства, движения, диссонанса, януса* рассматривается как наследование традиции, восходящей к творчеству его великих предшественников. Наглядное тому подтверждение — музыкальная картина «Садко» Римского-Корсакова, Вступление «Рассвет на Москве-реке» к «Хованщине» Мусоргского, симфоническая картина «В Средней Азии» Бородина. Многоэлементный полиморфизм из «Рассвета на Москве-реке» Мусоргского прослеживается в первой картине «Петрушки» Стравинского.

Ключевые слова: И. Ф. Стравинский, М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков, А. П. Бородин, «Петрушка», «Рассвет на Москве-реке», «Садко», «В Средней Азии», полиморфизм.

(например, разных начальных звуках вариантных мелодических проведений), несвойственных вариационным циклам Моцарта и Бетховена [8, с. 316].

Большую аналитическую ценность представляет нотный рукописный фрагмент из архива Е. Ручьевской (Пример 1)². Созданный во время работы над книгой о «Хованщине» [10], этот документ отчетливо демонстрирует, какой именно аспект композиторской техники Мусоргского в «Рассвете» обратил на себя пристальное внимание исследователя. В десяти проведениях основной мелодии (8 + 2 в коде) Е. Ручьевская находит девять точно или вариантно повторенных элементов. Восьмой элемент в пятом проведении образован слиянием третьего и шестого. По структурному местоположению элементы могут быть сгруппированы как начальный (1 и его варианты в девяти проведениях, кроме второго), серединные (2, 3, 6, 7, 8, 9), конечный (4 и его варианты везде, кроме заключительных проведений). Анализ Е. Ручьевской проливает свет на полиморфную природу мелодико-вариантной техники Мусоргского. Несмотря

¹ Продолжение. Начало — в № 4 (60) за 2019 год.

² Выражаю признательность наследникам Е. Ручьевской, давшим согласие на публикацию этого рукописного фрагмента.

Пример 1

Е. А. Ручьевская. Фрагмент анализа вступления к опере «Хованщина» М. П. Мусоргского

на отличия, родство мелодических проведений распознается слухом благодаря сходству их начал и концов, компенсирующему значительно большую степень мелодической импровизационности в срединном развитии. Отсутствие четвертого заключительного элемента в двух последних проведений (в коде) драматургически оправдано тем, что при своей целостности, «Рассвет» является все же лишь порталом величественного оперного здания.

Начальная строфа «Рассвета» (ц. 1–2)³ — яркий пример полиморфного построения, объединяющего морфемы *среды и пространства*. Элементы морфемы

пространства (педальный фон — мелодический рельеф) представлены тремолирующими аккордами и распевной лирической мелодией. Тремоло-пласт, воссоздавая уходящие за горизонт дали, оттеняет гармоническими красками изгибы мелодического рельефа. Восходящая ангемитонная фигурация во вступительном трехтакте произведения подчеркивает объем звукового пространства. В то же время она может ассоциироваться с легким порывом ветра, всколыхнувшим листву деревьев. Состояние разлитого в природе покоя нарушается двумя новыми элементами: петушиной перекличкой и аккордами, отдаленно напоминающими колокольный звон (Пример 2).

³ Музыкальный текст «Хованщины» анализируется по изданию: Мусоргский М. Хованщина / ред. П. Ламма; изд. подг. А. Дмитриевым и А. Вульфсоном. Клавир. Л.: Музыка, 1976.

Пример 2

М. П. Мусоргский. Вступление «Рассвет на Москве-реке» к опере «Хованщина», ц. 1, т. 4–7



Подобное претворение морфемы *среды* и *пространства* мы находим в начале «Петрушки» Стравинского. Роль педального фона здесь играет тремоло кларнетов и валторн (*гуляющая толпа*) как вертикальная интервальная проекция фактурного верха — флейтового соло (*выкрики торговцев*), отражающего впечатления композитора от звуковой среды петербургских улиц⁴. В качестве мелодического рельефа выступает унисон четырех солирующих виолончелей в высоком регистре (*наигрыш народного музыканта*). Его инструментальная природа отчетливее проявляется в сокращенном сольном проведении виолончели и гобоя в т. 19–21. Нижний план фактуры заполнен терцово удвоенным унисоном фаготов, контрфагота, виолончелей и контрабасов (*крестьянский мужской хор*). В его основу положен начальный трехтакт напева старинной волоческой песни «Далалынь, далалынь!..» из сборника Римского-Корсакова «Сто русских народных песен» [9, с. 52]. Стравинский ритмически выравнивает, метрически трансформирует (из двухдольности в трехдольность), акцентно варьирует фольклорный оригинал. Чередование мелодически рельефных линий, их соотношение с тремолирующим фоном рождает ощущение высоты (вертикали), ширины (горизонталы), и глубины (диагонали) трехмерного пространственного континуума.

Тип многоэлементной полиморфной музыкальной ткани, открытый Мусоргским и Римским-Корсаковым и развиваемый Стравинским, основан на переосмыслении фундаментальных языковых норм классико-романтической европейской традиции. Одна из этих норм — наличие в произведении синтаксически оформленного, запоминающегося, узнаваемого в процессе дальнейше-

го развития тематического материала. Распевная лирическая мелодия в первой строфе «Рассвета» — наиболее яркий, контекстно выделенный, обращающий на себя наибольшее внимание образный и фактурный компонент. Однако все его последующие варианты не следует рассматривать лишь в парадигме «тема и ее развитие». Каждый из вариантов обладает собственной художественной ценностью, характеризуя определенный этап развертывания звукового полотна. Образно-смысловая характерность пяти фаз-строф «Рассвета» обусловлена не только и не столько новыми вариантами лирической мелодии. Важную роль в процессе фазно-строфического обновления музыкальной ткани играют *воздушно-пространственный* и *колоколоподобный* элементы. Так, элегически-созерцательная эмоциональная аура первой строфы возникает в начальных тактах произведения. Здесь *воздушно-пространственный* элемент предстает в виде волнообразной, бесполутонововой, восходящей по ступеням *E-dur* от малой в третью октаву фигурации и ее растворении в тремолирующей тонической терции. Эмоциональная взволнованность второй строфы (ц. 3–4) во многом обусловлена трансформацией преимущественно терцового фигуративного развертывания во взлетающие и ниспадающие гаммы (словно порыв ветра перерос в многоструйное воздушное движение). Благостное просветление последней пятой строфы (ц. 9–12) передано аккордовыми тремоло в высоком регистре, налагаемыми на басовый тонический органнй пункт. Расстояние между этими фактурными пластами заполнено регистрово разбросанными точечными тонами тоники и квинты *Gis-dur*: волнение сменилось почти полным затишьем.

⁴ В книге И. Вершининой приведены возможные прототипы начального флейтового соло «Петрушки», записанные А. Кастальским и опубликованные в первом томе «Трудов музыкально-этнографической комиссии» [2, с. 72–73].

Колоколоподобный элемент первой строфы (Пример 2, т. 3–4), следующий за петушиной перекличкой, становится еще одной яркой краской в интонационной палитре начальной фазы «Рассвета». В третьей строфе (ц. 5–6) этот элемент перерастает в звукоизобразительный фактурный пласт, воссоздающий, согласно ремарке в клавире, благовест к заутрене. Для В. Медушевского третья строфа наполнена «торжественно-подъемным чувством» [8, с. 317]. Мне, учитывая свойственное этой музыке тревожное, щемящее душу настроение, ближе слышание ее Е. Ручьевской как «колокола судьбы» [10, с. 200]. Финальная метаморфоза колоколоподобного элемента — его сжатие в пятой строфе до единичных биений, придающих звучанию пространственно-объемные черты (Пример 3).

Особого внимания заслуживает фактурный облик «Рассвета», возникший при проведении основной мелодии произведения с аккордовым сопровождением во второй и четвертой (ц. 7–8) строфах. Имитация звучания гуслей придает четным строфам вокальное жанровое наклонение. Благодаря ему четвертая строфа оказывается подлинным образно-смысловым антиподом третьей «колокольной»: на смену чувству тревоги приходит состоянием экстатического восторга.

Образный строй «Рассвета» многослоен. Первый и наиболее очевидный слой — художественное воспроизведение природного явления. Второй слой — эмоциональные состояния, вызываемые стадиями этого процесса. Третий слой — метафорическое (символическое) значение происходящих в музыкальной форме событий. «Рассвет» выступает в роли эмбриона, из которого вырастает художественная концепция «Хованщины». Он может быть рассмотрен и как символ судьбы России. Цикл из пяти строф, пяти эмоциональных состояний метафорически воссоздает историю страны как чередование светлых и темных страниц. Четвертый слой абстрагирования позволяет уподобить дополняющие друг друга в образно-смысловом отношении начальную и заключительную строфы «Рассвета» Святой Руси — идеальной, нетленной обители богоизбранного русского народа. Творение Мусоргского лишено какого-либо рамплиссажа, каких-либо связей и переходов, содержит только самое главное, самое существенное. И при

этом последовательный полиморфизм, проникающий во все уровни музыкальной ткани, тотальная вариантность мелодии, гармонии, фактуры. Подлинный шедевр, которому жить в веках!

Несомненно, художественные открытия «Рассвета» явно отразились в «Петрушке» Стравинского. Об этом свидетельствует не только многоэлементное полиморфное начало первой картины, но и способы его развития. В построении формы «Рассвета» Мусоргский исходит не из принципов современных ему устоявшихся композиционных схем, а из особенностей воссоздаваемого средствами музыки природного явления (шире, ввне существующего объекта). У Стравинского таким ввне существующим объектом оказалось народное гуляние на Масленой. Его возрастающая хаотичность воплощена посредством фактурного уплотнения, постепенной трансформации музыкальной ткани из многоэлементно-полиморфной в сонорно-кolorистическую. Ключевую, сквозную роль в этом процессе играет звуковая colorистическая педаль — тремоло кларнетов и валторн (*гуляющая толпа*), оформленное в виде наложения двух больших секунд *d–e* и *a–g* (Пример 4 а).

По роли в развитии языка европейской музыки XX века эта педаль может быть сравнима со вступительным соло фагота из «Весны священной». Ее (педаль) структурное сходство с остинатным элементом морфа морской пучины из вступительного раздела «Садко» Римского-Корсакова ошеломляет! Полифоническое сплетение основного трехзвучного оборота с его ритмически уменьшенным ракоходным вариантом в «Садко» (см. об этом: [6, с. 41–42]) трансформировано в «Петрушке» в контрапункт мелодически восходящей секунды и ее расположенного квинтой выше инверсионно-ракоходного варианта. Одновременное двухскоростное тремолирование восьмыми у валторн и шестнадцатыми у кларнетов поначалу воспринимается как вибрирующее звуковое пятно — фон для других мелодически более индивидуализированных элементов. Однако дальнейший ход событий превращает музыку *гуляющей толпы* в важнейшее средство динамического развития музыкальной ткани. У Римского-Корсакова в «Садко» остинатный элемент выступает в роли «несущей конструкции» вступления, подчеркивает грани формы

Пример 3

М. П. Мусоргский. Вступление к опере «Хованщина», ц. 9, т. 11, ц. 10, т. 1–4

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It consists of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. A box with the number '10' is placed above the first measure of the top staff. The score features a complex texture with many chords and melodic lines, including some triplets and slurs. The bottom staff has a more rhythmic, bass-line-like quality.

антов волочечного напева обрамляет музыку *гуляющей толпы*, гул которой оформлен в виде одновременного звучания тремолирующего секундowego контрапункта и трех его фактурных производных.

Картину триумфа полиморфного типа мышления у Стравинского следует дополнить несколькими характерными деталями. Так, восходящая кварта a^2-d^3 представлена в начальном проведении флейтового соло (*выкрики торговцев*) 9 ритмическими вариантами⁵. Контрапункт сигнального и хорового вариантов волочечного напева в ц. 3 оформлен в виде полиметрической конструкции, где $\frac{5}{8}$ и $\frac{8}{8}$ первого накладывается на $\frac{2}{4}$ и $\frac{3}{4}$ второго. Периодические восходящие фигуративные всплески, как например в т. 6 ц. 1, представляют собою вертикальное наложение нескольких ритмических вариантов горизонтальной проекции, образованной тонами музыки *гуляющей толпы*. Свойственное этим вариантам тоновое расширение предвосхищает трансформацию музыки *гуляющей толпы* из двух в трехсекундную сонорно-колористическую педаль. Высочайшая энергетика всего фрагмента (5 тактов до ц. 1 — ц. 4) во многом обусловлена восходящей квартовостью, в той или иной форме проникающей во все элементы музыкальной ткани.

Начало «Петрушки» как, впрочем, и многие другие страницы творчества Стравинского ставят вопрос о неизбежных пределах аналитического познания его музыки. В самом деле, можно ли описать и систематизировать все ее полиморфное многообразие? Нет ли в этом сходства с парадоксом анализа, например, музыки Моцарта? Столетиями накопленный в данной области опыт до сих пор не дает вразумительного ответа на вопрос, в чем же состоит секрет непосредственно воспринимаемой слухом красоты в сочинениях великого венца. Нечто подобное мы наблюдаем и в музыке Стравинского. Ее волнующая глубина, ее покоряющая мощь базируются на возникающем при каждом прослушивании ощущении новизны. Неисчерпаемое полиморфное многообразие музыки русского мастера подобно неисчерпаемому полиморфному многообразию окружающего нас мира. Ведь просыпаясь каждое утро, мы обнаруживаем, что окружающая нас среда не изменилась и изменилась в одно и то же время. Аналогичное впечатление создается и при очередном прослушивании произведений Стравинского. Несмотря на их достаточную известность они, тем не менее, каждый раз удивляют и восхищают нас новизной своего звучания.

В контексте вышесказанного представляются контрпродуктивными любые попытки ограничить изучение музыкального языка Стравинского рамками какой-либо звуковысотной системы или набором каких-либо стереотипно повторяющихся композиционных приемов.

Чрезвычайно важным фактором, играющим ключевую роль в адекватном восприятии и понимании музыкальной образности Стравинского является правильная слуховая «настройка». Под последней я подразумеваю совокупность языковых, жанровых, стилистических слуховых представлений, хранящихся в памяти каждого музыканта и любителя музыки. Будучи в случае с любителями музыки фактором факультативным, для музыкантов-профессионалов, и, тем более, для музыковедов-аналитиков правильность слуховой «настройки» оказывается необходимым условием. Она («настройка») в качестве наиболее важных элементов включает в себя более или менее адекватную ориентацию в жанровых особенностях русского фольклора и достаточно полное представление о достижениях русской профессиональной музыкальной культуры XIX — начала XX веков. Отсутствие какого-либо из этих элементов в музыкальном тезаурусе анализирующего музыку Стравинского субъекта приводит к досадным недоразумениям разного масштаба: от неправильной характеристики конкретного текстового фрагмента до выбора ошибочной общеэстетической позиции. Примером первого может служить фрагмент недавней статьи одного из крупнейших англоязычных исследователей творчества Стравинского С. Уолша [14], примером второго — уже упоминавшееся мною исследование итальянского музыковеда А. Кантони [12]⁶.

В методологии анализа музыки Стравинского, характерной для современного (по большей части англоязычного) музыкознания, прослеживаются два взаимосвязанных концептуальных просчета. Первый основывается на произвольном вычленении какого-либо фрагмента текста и поиске конструктивных аналогий ему в других текстах. Во втором сугубо «зрительный», внеконтекстный, внеинтонационный анализ структуры избранного фрагмента не влечет за собою каких-либо значимых выводов о его роли в художественном образе целого. Наглядным примером аналитической техники подобного рода является недавняя статья еще одного известного англоязычного стравинкововеда Дж. Строса [13]. В начальном многоэлементном полиморфе «Петрушки» автор выделяет: тремоло кларнетов и валторн (*гуляющая толпа*) — тетрахорд 0257 ($d-e-g-a$) как характерный тоновый набор гармонии Стравинского; унисон четырех солирующих виолончелей в высоком регистре (*наигрыш народного музыканта*) — тетрахорд 0235 ($h-cis-d-e$) как типичную звукорядную основу мелодики композитора. Вместе они образуют конструкцию из двух квинт — $d-a/e-h$ — Модель 2 «фундаментально биквинтовой структуры» в музыке русского мастера [13, с. 1–2]. Всего таких моделей у Стравинского, по Дж. Стросу, шесть. Отличаются они друг о друга интервалом, разделяющим квинтовые составляющие. Так, в Модели 2

⁵ Впервые обратил на это внимание В. Задерацкий [7, с. 26].

⁶ В случае с исследованием А. Кантони представляется ошибочной общая нововенско-центристская позиция в оценке творчества русского мастера (более подробно об этом см.: [4, с. 25–26]). В случае с работой С. Уолша вызывает недоумение характеристика начального фаготного соло «Весны священной» как лирической протяжной песни [14, с. 404]. В реальности это — инструментальный наигрыш [4, с. 29–30; 5, с. 34, 36–37].

им оказывается большая секунда, в Модели 3 — малая терция и т. д. до тритона включительно. Варьируемыми свойствами моделей выступают образующие их квинты и производные от них кварты, гармонические оси, гармонические ступеневые и трехзвучные заполнения, мелодические первичные и вторичные интервальные дистанции, звукоярыды (см. таблицу: [13, с. 4]).

Претендуя на всеохватность, аналитический подход Дж. Строса, обнаруживает умозрительную ограниченность. Будучи спроецированным на конкретный художественный текст, он (как это очевидно на примере начала «Петрушки») не в состоянии охарактеризовать интонационные, жанровые, стилистические особенности текста, выявить движущие силы формообразования. Кроме того Дж. Строс часто оставляет без внимания элементы музыкальной ткани, которые не вписываются в предложенный им метод анализа. В случае с началом «Петрушки» таким лишним элементом становится флейтовое соло (*выкрики торговцев*), основанное на той же звукоярыдной модели, что и тремоло кларнетов и валторн (*гуляющая толпа*). Что здесь главное, а что второстепенное — сказать сложно. Соотношение двух морфных элементов можно рассматривать и как мелодическую линию с сопровождением, и как гармонию, оплетенную мелодической фигурацией. Подобная двойственность свойственна многим звуковым конструкциям Стравинского, содержащим *янус* морфему. Тем самым один из исходных тезисов Дж. Строса о принадлежности тетра хорда 0257 (*d-e-g-a*) исключительно сфере гармонического мышления русского мастера сразу же ставится под сомнение. Американский исследователь упоминает, но никак не комментирует важнейший момент в развертывании флейтового соло — модуляцию в новый тетра хорд 0257 (*a-h-d-e*) в т. 4–6 из ц. 1. Появление третьей квинты *a-e* еще больше расшатывает двухквинтовую основу теоретических наблюдений Дж. Строса⁷.

Если взглянуть на происходящие в начальных 13 тактах «Петрушки» события под другим углом зрения, то внутренняя логика развертывания музыкальной ткани существенно проясняется. Этот другой угол зрения определим как *зонно-гармонический*. Суть его заключается в постепенном накоплении в музыкальной ткани тонов другой функционально-гармонической сферы. Тоновый состав начальных тактов, pedalная квинта *d-a* *гуляющей толпы* дают понять, что тональностью первой картины «Петрушки» является *d-moll* (даже несмотря на то, что его терцовый тон *f* в первый раз мелькает в нисходящем пассаже вторых скрипок из последнего такта ц. 1, то есть спустя 12 тактов). Тоновый состав *наигрыша народного музыканта*, наслаивающийся на двухсекундную pedal *гуляющей толпы*, привносит в музыкальную ткань балета полифункциональный подтекст — благодаря тетра хорду *h-cis-d-e* намечается вполне отчетливое движение в сторону гармонической

доминанты *d-moll*. Закрепление этой тенденции — тетра хорд *a-h-d-e* у солирующей флейты в т. 4–6 из ц. 1. Подчеркнем, что характерной особенностью зонно-гармонического развития, обеспечивающей его гибкость, является неполное тоновое представительство той или иной гармонической функции в зоне ее развертывания. В исторической ретроспективе этот принцип выступает как продолжение и развитие моментов функциональной двойственности тонально-гармонического мышления у Римского-Корсакова в музыкальной картине «Садко» (подробнее об этом: [6, с. 42, 44]).

Зона гармонической доминанты *d-moll*, обозначенная в т. 1–5 из ц. 1, сменяется субдоминантовой зоной. Полиритмическим фигуративным всплеском и новой секундовой pedalю *v-c* (намек на VI ступень!) Стравинский вводит новый морфный элемент — терцово удвоенный унисон фаготов, виолончелей и контрабасов (*крестьянский мужской хор*). Очевидный дорийский *g-moll* этого элемента на фоне полифункциональной педали (I/VI ступени) в музыке *гуляющей толпы* завершает фазу экспонирования многоэлементного материала «Петрушки». Нужно ли говорить, насколько далеко реальный процесс становления музыкальной ткани выходит за рамки двухквинтовой теоретической схемы Дж. Строса! Зеркальная функционально-гармоническая логика (T-D-S вместо T-S-D) сближает начало «Петрушки» с началом среднего радела романса «Весна (монастырская)». В повторном проведении начального материала (с т. 4 в ц. 2) сферы T и D структурно сжимаются. Напротив, сфера S разрастается до самостоятельного раздела, где и происходит перерождение музыкальной ткани из полиморфной в сонорно-колористическую. Если обратиться к кинематографическим приемам подачи происходящих событий, то можно представить движение камеры, расширяющее панораму и размывающее отдельные детали. Внезапный крупный план (начало ц. 5) выхватывает компанию *подвыпивших гуляк*.

Музыка *подвыпивших гуляк* — еще один морф морфемы, основанной на песне «Далалынь, далалынь!..» Характерной его особенностью является плотная моноритмическая аккордовая фактура, в которой прослеживается преемственная связь с фортепианной гармонизацией волочебного напева Римским-Корсаковым. В гармоническом аспекте особый интерес представляет заключительная фаза развертывания народной мелодии, где опорный тон *g* опеваётся тонами *f* и *a*, что указывает на возможную гармонизацию фольклорного образца в натуральном *g-moll*. Однако Римский-Корсаков гармонизует напев в дорийском *g-moll*! Мажорная субдоминанта, ее потенциальная роль как доминанты *F-dur*, ее разрешение в *d-moll* как имитация прерванного каданса привносят в звучание напева «Далалынь, далалынь!..» индивидуальные черты, усиливающие его национальное своеобразие.

⁷ Помимо всего перечисленного выше нотный пример на с. 3 содержит явную ошибку — лишний (четвертый) повтор основного мелодического элемента в *наигрыше народного музыканта*.

Специфическая субдоминантовая мажорность дорийского *g-moll* явственно прослушивается и у Стравинского. Пунктирно намеченный аккордовый параллелизм партии фортепиано (из обработки Римского-Корсакова) в «Петрушке» разрастается до последовательности сложных многосоставных фактурных вертикалей. Типично стравинской чертой оказывается вращательный трехзвучный мелодический оборот *f–e–d* у первой и второй труб. Его малосекундовые трения с другими элементами многосоставной аккордовой фактуры образуют столь характерную для Стравинского морфему *диссонанса*. Повторение музыки *подвыпивших гуляк* в ц. 6 отмечено ладовой модуляцией из дорийского в натуральный *g-moll*. Эта модуляция оформлена как квартовый канон двух вариантов волочебного напева. Пропоста (от *g*)

у арфы, валторн и гобоев — терцово удвоенный, ритмически выровненный вариант народного напева. Вступающую двумя тактами позже респосту (от *c*) у струнной группой оркестра, кларнетов и флейт Стравинский максимально приблизил к ритмическому строению фольклорного оригинала.

В первой картине «Петрушки» (до «Фокуса») одновременное звучание *выкриков торговцев* и *гуляющей толпы* выступает в роли своеобразной лейттемы. Ее соотношение с другими фактурными слоями сообщает музыкальной ткани стереофоничность⁸. Подобный ярчайший пример полиморфной стереофонической ткани в русской музыке XIX века мы находим в симфонической картине Бородина «В Средней Азии».

Заключение следует

Литература

1. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки: Вып. 2. М.: КомКнига, 2008. 304 с.
2. Вершинина И. Ранние балеты Стравинского. М.: Наука, 1967. 223 с.
3. Гливинский В. Петербургский миф и его роль в творческой эволюции И. Ф. Стравинского // Музикознавчі студії: Збірник наукових праць. Вип. 9. Луцьк, 2012. С. 6–46.
4. Гливинский В. К вопросу о морфологическом анализе музыки Стравинского // Musicus. 2018. № 1. С. 34–39.
5. Гливинский В. К вопросу о морфологическом анализе музыки Стравинского // Musicus. 2018. № 2. С. 25–30.
6. Гливинский В. К вопросу о морфологическом анализе музыки Стравинского – II // Musicus. 2019. № 4. С. 41–47.
7. Задерацкий В. Полифоническое мышление И. Стравинского. 2-е изд. М.: Композитор, 2007. 277 с.
8. Медушевский В. Духовный анализ музыки. М.: Композитор, 2014. 630 с.
9. Римский-Корсаков Н. А. Сто русских народных песен. М.: Музыка, 1985. 111 с.
10. Ручьевская Е. «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра. СПб.: Композитор, 2005. 387 с.
11. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М.: Музыка, 1974. 243 с.
12. Cantoni A. The Language of Stravinsky. Hildesheim – Zürich – New York: Georg Olms Verlag, 2014. 500 p.
13. Straus J. Harmony and Voice Leading in the Music of Stravinsky // Music Theory Spectrum. Vol. 36. No. 1 (Spring 2014). P. 1–33.
14. Walsh S. Dionysos Monometrikos // The Rite of Spring at 100. Indiana University Press, 2017. P. 402–416.

⁸ Стереофонические черты фактуры «Петрушки» были рассмотрены мною в статье, посвященной петербургскому мифу и его роли в творчестве Стравинского [3, с. 16–17].

Информация для авторов

К печати принимаются ранее не публиковавшиеся материалы. Тексты предоставляются в редакцию в электронном виде (на стандартных цифровых носителях: CD-R, CD-RW, DVD-R, DVD-RW или flash-носителях) с приложением распечатки в 1 экз. (текст печатается с одной стороны листа форматом А4, страницы нумеруются) либо присылаются по электронной почте (edition@conservatory.ru). К тексту статьи должны прилагаться аннотация и список ключевых слов на русском и английском языках. Сведения об авторе: фамилия, имя, отчество, место работы/учебы, ученое звание, должность, телефон, адрес электронной почты — предоставляются на русском и английском языках. Публикация рукописей аспирантов осуществляется бесплатно.

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ ТЕКСТА

Объем статей не должен превышать 0,5–0,7 п.л. (20000–28000 знаков) в редакторе Microsoft Word. Текст не форматируется, то есть не имеет табуляций, колонок и т. д. **Кегль** в основном тексте — 12, в сносках — 10. **Межстрочный интервал** — полуторный. **Абзацы** отмечаются отступом в 1 см (но не с помощью табуляции или пробелов), интервал между абзацами — обычный. **Шрифтовые выделения** — курсив, жирный, жирный курсив. **Кавычки** — типографские «», внутри цитат — обычные „“. **Нотные примеры** — в формате *.mus, набранные в нотном редакторе Finale, или *.tif. Нумерация примеров внутри статьи — сквозная. В тексте ссылка на нотный пример выделяется курсивом в круглых скобках: (Пример 5). **Сноски** — постраничные. **Список литературы** нумеруется, составляется в алфавитном порядке и дается в конце статьи. **Ссылки** на литературу в тексте отмечаются цифрами в квадратных скобках по образцу: [1, с. 29]. **Сокращения** должны быть расшифрованы и поданы отдельным списком в конце статьи. **Иллюстрации** (фотографии) и нотные примеры формата *.tif принимаются на стандартных цифровых носителях (CD-R, CD-RW, DVD-R, DVD-RW или flash-носителях); разрешение 600 точек на дюйм (сканировать необходимо в натуральную величину). Следует указать: автора, название публикации, порядковый номер фотографии/рисунка. В перечне иллюстраций/нотных примеров следует указать: автора, название публикации, порядковый номер фотографии/рисунка/примера.