

# MUSICUS

ВЕСТНИК  
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ  
ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ  
ИМЕНИ Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Подписной индекс в каталоге Почты России П6982

№ 4 (68) • октябрь • ноябрь • декабрь • 2021

## Учредитель и издатель:

Санкт-Петербургская  
государственная консерватория  
имени Н. А. Римского-Корсакова

Журнал зарегистрирован  
в Федеральной службе по надзору  
в сфере массовых коммуникаций, связи  
и охраны культурного наследия  
Свидетельство о регистрации средства  
массовой информации ПИ № ФС77-30963

## Главный редактор

Марина Владимировна МИХЕЕВА

## Редакционный совет

Наталья Александровна БРАГИНСКАЯ  
Андрей Владимирович ДЕНИСОВ  
Ирина Степановна ПОПОВА

## Отдел распространения, разработка логотипа, редактор

Л. П. МАХОВА

## Дизайн и верстка

Ю. Л. НОГАРЕВА

## Фотограф

В. Ю. КОНОВАЛОВ

## Адрес редакции

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А.  
Тел.: +7 (812) 644-99-88  
E-mail: edition@conservatory.ru  
<http://www.conservatory.ru>

Подписано в печать 22.11.2021 г.  
Формат 60×84 1/8. Бумага кн.-журн. Печать  
офсетная. Зак. № 20429

Оригинал-макет, электронная верстка выполнены  
в Санкт-Петербургской государственной  
консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова.

Отпечатано в ООО «ФрилансПарк» 199178,  
Санкт-Петербург, 5-я В. О. линия, дом 70,  
литера А, помещение 52Н. Тираж 120 экз.

Статьи, поступающие в редакцию, рецензируются.  
Мнение редакции не всегда совпадает  
с мнением авторов материалов. За публикацию  
предоставленных в редакцию материалов го-  
норары не выплачиваются.

Материалы, опубликованные в настоящем жур-  
нале, не могут быть полностью или частично  
воспроизведены, тиражированы и распростра-  
нены без письменного разрешения редакции.

## Содержание

### Alma mater

- Д. В а р у л ь. Возвращенное наследие ..... 3  
Н. Ф р о л о в а. Работа в дирижерском классе профессора И. А. Мусина  
глазами пианиста-концертмейстера ..... 7  
А. Ст а н г. «Мальчик с Театральной площади». *Беседовал Д. Брагинский* .... 11  
Ю. Л а п т е в. Важнейшие годы. *Беседовал Д. Брагинский* ..... 14

### Музыка и судьба

- В. М и щ у к. Розалин Тюрк — «жрица Баха» и Санкт-Петербургская  
консерватория ..... 17  
Г. С и д о р е н к о. Поколение великих. Галина Ивановна Павлова ..... 21

### Studia

- Т. З а й ц е в а. Балакирев у истоков Новой русской школы ..... 25  
В. Г л и в и н с к и й. К вопросу о морфологическом анализе  
музыки Стравинского – III ..... 33  
В. З и м и н а. Дебюсси. Фортепианное трио G-dur.  
Первый творческий порыв ..... 40  
В. М и щ у к. Концерт для клавира и скрипки соло d-moll И. С. Баха.  
Реконструкция Розалин Тюрк ..... 46

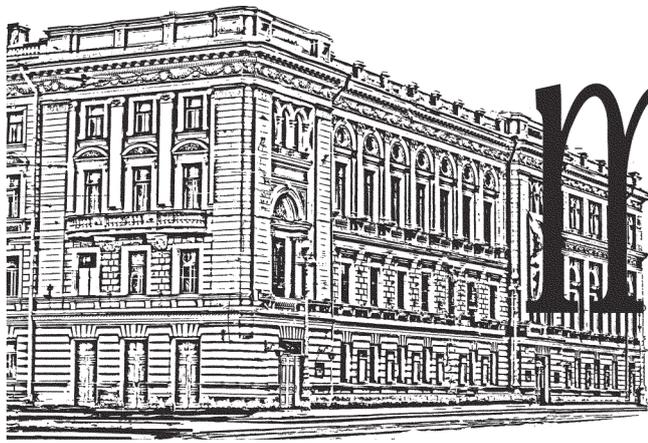
### Научные конференции

- А. Кручинина, Е. Смирнова.  
«Раскопки в музыке» и Бражниковские чтения: об одной  
многолетней научной традиции ..... 48

### In memoriam

- Н. Брагинская. Памяти Аллы Константиновны Кенигсберг ..... 54  
Н. Айдаров, М. Федотова. Звучание души... Памяти Александры  
Михайловны Вавилиной ..... 57

- Наши авторы ..... 60



# MUSICUS

QUARTERLY  
OF THE SAINT PETERSBURG  
RIMSKY-KORSAKOV  
STATE CONSERVATORY

Subscription index in the *Russian Post's* catalog: П6982

№ 4 (68) • october • november • december • 2021

**Founder/publisher:**

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov  
State Conservatory

The magazine is registered by the Federal Service  
on Supervision in the Sphere of Mass Media,  
Communication and Cultural Heritage Protection.  
Registration certificat of mass information  
medium ПИ № ФС77-30963

**Editor-in-Chief**

Marina MIKHEEVA

**Editorial Council**

Natalia BRAGINSKAYA  
Andrey DENISOV  
Irina POPOVA

**Distribution Department,  
development Logo, editor**

L. MAKHOVA

**Design and imposition**

Y. NOGAREVA

**Photographer**

V. KONOVALOV

**Editorial Board address:**

2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia  
Tel.: +7 (812) 644-99-88  
E-mail: [edition@conservatory.ru](mailto:edition@conservatory.ru)  
<http://www.conservatory.ru>

Signed to print 22.11.2021

Size (format): 60×84 1/8. Book/magazine paper.  
Offset print.

Print model and electronic imposition  
accomplished at the Saint Petersburg  
Rimsky-Korsakov State Conservatory.

Printed in the Freelance Park LLC, 5th V. O. line,  
house 70, letter A, room 52N, St. Petersburg,  
199178, Russia.

Circulation: 120 copies.

*Articles submitted to the magazine undergo peer  
reviewing. The Editorial Board's opinion may not  
coincide with the author's. No royalties are paid  
for publication of the materials.*

*Materials published in this magazine may not be  
reproduced, circulated or distributed, completely or  
partially, without Editorial Board's permission given  
in written form.*

## Contents

### Alma mater

- D. V a r u l. Returned Legacy ..... 3  
N. F r o l o v a. Work in the conducting class of Professor I. A. Musin  
through the eyes of the pianist-concertmaster ..... 7  
A. S t a n g. "A Boy from Theatralnaya Square". An Interview by D. Braginsky ..... 11  
J. L a p t e v. The most important years. An Interview by D. Braginsky ..... 14

### Music and fate

- V. M i s h c h u k. Rosalyn Tureck — «priestess of Bach»  
and Saint Petersburg conservatory ..... 17  
G. S i d o r e n k o. Generation of the Great. Galina I. Pavlova ..... 21

### Studia

- T. Z a i t s e v a. Balakirev at the origins of the New Russian School ..... 25  
V. G l i v i n s k y. About the morphological analysis of Stravinsky's music—III ... 33  
V. Z i m i n a. Debussy. Piano Trio G-dur. The first creative impulse ..... 40  
V. M i s h c h u k. Concerto for Cembalo and Violino solo d-moll by J. S. Bach.  
Reconstruction by Rosalyn Tureck ..... 46

### Research conferences

- A. K r u c h i n i n a, E. S m i r n o v a. «Excavation in music» and «Brazhnikov  
readings»: on one scientific tradition ..... 48

### In memoriam

- N. B r a g i n s k a y a. In memory of Alla K. Kenigsberg ..... 54  
N. A i d a r o v, M. F e d o t o v a. Sound of the soul...  
Commemorating Alexandra M. Vavilina-Mravinskaya ..... 57

Our authors ..... 60

## Valery GLIVINSKY About the morphological analysis of Stravinsky's music – III

## Валерий ГЛИВИНСКИЙ К вопросу о морфологическом анализе музыки Стравинского – III<sup>1</sup>

Героико-гимнический вариант, завершающий проведение русского напева «В Средней Азии», сменяется четырьмя проведениями восточной мелодии, предвараемой музыкой идущего по пустыне каравана. Восточно-тематическое разворачивание отмечено ладовым, тембровым и фактурным обновлением. В третьем и четвертом проведениях ориентальный напев транспонируется в A-dur и фактурно уплотняется. Вместо английского рожка его пропевают в октавный унисон поочередно первые скрипки, альты и виолончели. Подчеркнутая тембром струнных распевность сближает его с русским напевом.

Русско-восточная контрапунктическая зона (тт. 194–227) двухфазна. Первая фаза включает два совместных проведения, где русская тема звучит у гобоя, восточная — у струнных (первые скрипки, затем виолончели). Художественная целостность первой фазы достигается использованием различных приемов объединения контрастного тематического материала. Вертикальное объединение разнохарактерных, разножанровых мелодий служит примером *разнотемной* полифонии. Дуэт кларнетов делает это двухголосие гармонически полновзвучным.

The article is a conclusion of the author's reflections on the phenomenon of musical polymorphism (the beginning is in № 1–2, 2018; the continuation is in № 4, 2019 and № 1, 2020). Stravinsky's use of the environment, event, space, motion, dissonance, Janus, breaking morphemes is considered as an inheritance of a tradition dating back to the work of his great predecessors. The Borodin's symphonic poem "In the Steppes of Central Asia" and opera "Prince Igor", Glinka's and Tchaikovsky's compositions are a clear confirmation of this.

**Keywords:** M. I. Glinka, A. P. Borodin, P. I. Tchaikovsky, I. F. Stravinsky, "Ruslan and Ludmila", "In the Steppes of Central Asia", "Prince Igor", "Petrushka", "The Fairy's Kiss", polymorphism, stereophony.

Статья — завершение размышлений автора над явлением музыкального полиморфизма (начало — в № 1–2 за 2018 год; продолжение — в № 4 за 2019 год, № 1 за 2020 год). Использование Стравинским морфем *среды, события, пространства, движения, диссонанса, януса, перелома* рассматривается как наследование традиции, восходящей к творчеству его великих предшественников. Наглядное тому подтверждение — симфоническая картина «В Средней Азии» и опера «Князь Игорь» Бородина, произведения Глинки и Чайковского.

**Ключевые слова:** М. И. Глинка, А. П. Бородин, П. И. Чайковский, И. Ф. Стравинский, «Руслан и Людмила», «В Средней Азии», «Князь Игорь», «Петрушка», «Поцелуй феи», полиморфизм, стереофония.

Структура первой фазы сочетает признаки народно-песенной строфичности и классической периодичности. Решающую роль в этом сочетании играет пустынный элемент. Его включение в тактах 198–200 в виде флейтовой октавной педали позволяет трактовать завершение первой строфы как половинный каданс (в периоде повторного строения им была бы остановка на доминанте, а у Бородина это VI ступень). Во второй строфе композитор еще раз прибегает к сокращенному на два с половиной такта варианту русской мелодии, ранее использованному во втором звене русской вариантной группы [5, с. 42]. Завершение этого варианта на квинтовом тоне растворяется в квинтовой педали *a–e* группы деревянных духовых инструментов. Так Бородин замещает полный совершенный каданс периода повторного строения вариантом подголосочного каданса, основанного на сведении голосов к чистой квинте. То, что заключительные такты второго проведения звучат на фоне этой квинты, еще одно подтверждение полиморфной природы мышления композитора: бурдонная квинта, как составная часть оригинального облика «востока», заменена здесь квинтовой педалью «пустыни».

<sup>1</sup> Окончание. Начало — в № 1(65) за 2021 год.

Вторая фаза совместного звучания русской и восточной тем — одна из вершин русской и мировой музыки. Поразительная, ошеломляющая, повергающая в состояние восторга и, одновременно, трогаящая до слез красота этой музыки исконно русского свойства. Ее эмоциональную доминанту я определил бы как *экстатическое умирание*. В нем сочетаются состояние абсолютной внутренней гармонии, всеохватное ощущение радости бытия, безраздельное наслаждение красотой окружающего мира. Трудно достижимые в реальной жизни, все эти состояния-эмоции одновременно переживаются в музыке гениального мастера. Подобных страниц в русской музыке не так уж много. Назову коду увертюры к «Царской невесте» Римского-Корсакова, XVIII вариацию из Рапсодии на тему Паганини Рахманинова.

Как музыкальное явление два предкодовых контрапункта русской и восточной тем представляют собой ярчайший в истории европейской музыки пример оркестровой **стереофонии**. Термин «контрастная (разнотемная) полифония», применимый к предшествующим двум контрапунктам, здесь явно недостаточен. Стереофоническое взаимодействие двух автономных звуковых объектов более точно характеризует возникшую ситуацию. Вертикально-подвижной контрапункт октавы также неспособен адекватно описать происходящие события. Точнее их можно определить как пространственное перемещение звуковых масс относительно друг друга. Оба стереофонически взаимодействующих музыкальных объекта объемны: русский включает мелодию и возникающую в многоголосии гармоническую вертикаль, восточный — мелодию и двухслойный бурдон (бас и его ритмически синкопированное октавное удвоение). Изменение их позиций относительно друг друга позволяет Бородину продлить состояние экстатического умирания. В первом сочетании, где русский объект вверху (ближе), восточный — внизу (дальше), преобладает широкая распевность, оттеняемая изысканным мелодическим арабеском. Выход восточного объекта на первый план во втором сочетании привносит в целостный музыкальный образ ориентальную чувственность, оттеняющую былинную сказительность русской мелодии.

В завершении симфонической картины Бородин использует типичные для русской композиторской школы второй половины XIX века приемы изменения музыкального материала, обусловленные его заключительной композиционной функцией: дробление мелодии на фрагменты, их ритмическое укрупнение и раздельное использование. Музыкальная ткань отмечена снижением уровня гармонической активности за счет многократного промежуточного кадансирования, возрастания роли статических (остинатных и педальных) деталей фактуры. Общее направление темброво-текстурного развития — снизу вверх, к иставанию, к ис-

чезновению в пространстве. Типично бородинским может считаться оригинальный прием мелодического *ostinato*, основанный на имитационно-каноническом сцеплении ритмически увеличенного начального трехтакта русской мелодии. Эпичность «В Средней Азии» подчеркнута музыкально-смысловой корреляцией начала и окончания произведения — туземный караван, сопровождаемый русским отрядом, возникает на горизонте и исчезает за горизонтом. Симфоническая поэма начинается и завершается русской мелодией, звучащей на фоне скрипичной октавной педали в высоком регистре. В последних пяти тактах эта педаль превращается в A-dur'ное трезвучие.

Стереофонический опыт Бородина «В Средней Азии» продолжен в «Петрушке» Стравинского. В музыкальной ткани балета стереофоничны три появления элементов начального полиморфа «Народных гуляний на Масленой». В первом (ц. 13) стереофонический эффект возникает при наложении *выкриков торговцев* (у первых скрипок и гобоев) и синкопированно обостренной начальной репетиции воловчатого напева «Далалынь, далалынь!» (у альтов) на музыку *уличной танцовщицы*. В ц. 16 ситуация повторяется. В последний раз вступительный полиморф «Петрушки» напоминает о себе в «Танце кормилиц» (четвертая картина «Народные гуляния на Масленой (под вечер)»). *Выкрики торговцев* у флейт, вначале одностольно, а затем в виде контрапункта двух ритмических вариантов вплетаются в стереофоническую музыкальную ткань, совпадая по времени с оформлением мелодии «Вдоль по Питерской» в единое целое (см. ц. 92). В третьей картине «У Арапа» стереофонический эффект «двух музык», воссоздающих индивидуально-характерные типы танцевальных движений персонажей балета, использован в «Вальсе (Балерина и Арап)» (ц. 72, 73).

Наиболее полно стереофонические черты музыкального мышления Стравинского в «Петрушке» проявляются в четвертой картине. Музыкальное пространство «Народных гуляний на Масленой (под вечер)» организовано несколько иначе, чем в начале балета. Если в первой картине многоэлементная полиморфная ткань постепенно становится сонорно-колористической<sup>2</sup>, то четвертая картина начинается с оркестрового *tutti*, воссоздающего разгар масленичного веселья. Основу этого *tutti* составляет многообразие фактурных элементов, преемственно связанных со звуковой колористической педалью (тремоло кларнетов и валторн — *гуляющая толпа* — из вступительного полиморфа «Петрушки»). Примечательно, что ладовая окраска начала четвертой картины сомнений, в отличие от начала первой картины, не вызывает. Это — ослепительно сияющий, переливающийся красочным многоцветием D-dur.

Многослойная сонорно-колористическая оркестровая ткань «Народных гуляний на Масленой (под вечер)» — результат сплетения разных новаторских приемов в ха-

<sup>2</sup> Подробнее об этом см.: [4, с. 44, 45, 47].

рактические события и персонажей масленичного гуляния. Так, звучание фрагментов народной песни «Вдоль по Питерской» в «Танце кормилиц» может быть определено как новый вид мелодического экспонирования. В нем полиостинатный пласт, образованный наложением шума праздничного веселья (фаготы), балалаечного тренькания (вторые скрипки-альты-виолончели) и звона бубенцов (первые скрипки), становится звуковым фоном для поэтапно формирующегося мелодического рельефа. Тип музыкальной ткани здесь не соответствует ни одному из существующих в теории музыки определений. Его нельзя назвать гомофонно-гармоническим (несмотря на лидирующую роль фольклорного напева «Вдоль по Питерской»). Он не полифоничен (его фактурные составляющие не подпадают под определение контрапунктирующих голосов). Термин «полипластовость», обычно используемый для характеристики явлений подобного рода, также не вполне точно отображает суть происходящего. Отчетливые объектно-пространственные ассоциации, вызываемые музыкой «Танца кормилиц», позволяют определить свойственный ему тип фактурного оформления как стереофонический, обладающий эффектом панорамного звучания. Показателен и эпизод «Танца кормилиц», изображающий мужика с медведем (т. 5 ц. 99 — тт. 1–9 ц. 100) с использованием иного стереофонического эффекта — пространственного перемещения и сжатия звукового объекта. На протяжении десяти тактов Стравинский успевает не только дать яркую характеристику одного из типичных ярмарочных персонажей, но и пространственно удалить его, стремительно снизив уровень динамики и изменив объем и плотность фактуры. В ц. 93–94 мелодия «Вдоль по Питерской» отодвигается на второй план (пространственно отдаляется) наплывами музыки масленичного гуляния.

Черты стереофоничности прослеживаются и в балете «Поцелуй феи» (вторая сцена «Сельский праздник»). Эффект «двух музык», звучащих одновременно, но рассредоточенных в пространстве, возникает в ц. 64–65 и 76–77. Достигающее стереофонического уровня расслоение музыкальной ткани основано на сочетании в одновременности заимствованного тематического материала из двух пьес Чайковского: «Юмореска» ор. 10 № 2 и «Мужик на гармонике играет» из «Детского альбома» ор. 39 № 12. В образно-тематическом и структурно-композиционном планах этот фрагмент (ц. 51–96) «Сельского праздника» обнаруживает явное сходство с массовыми сценами «Петрушки». Свойственное ему взаимодействие морфем **среды** и **движения** основано на «экспозиционном цитировании» иноязычного материала [10, с. 97]. Сохраняя узнаваемость фрагментов произведений Чайковского, Стравинский вносит в них мелодические, гармонические, метроритмические, структурные, темброво-динамические изменения. Способы и формы использования заимствованного материала проистекают из полиморфной природы творческого мышления композитора.

В отношении цитирования сельская праздничная часть второй сцены «Поцелуй феи» почти полностью атрибутирована. Суммируя информацию из воспоминаний самого Стравинского [12, с. 191], списка возможных «чайковских» источников балета, опубликованного в третьей книге диалогов композитора с Р. Крафтом [14, с. 158], статей Л. Мортон [13], М. Михайлова [10], части главы из исследования М. Арановского [1, с. 290–309], можно с уверенностью утверждать, что в ц. 51–96 «Сельского праздника» использованы фрагменты пяти фортепианных произведений Чайковского. Помимо указанных выше «Юморески» и «Мужик на гармонике играет», это — «Вечерние грезы» ор. 19 № 1, «В деревне» ор. 40 № 7, «Ната-Вальс» ор. 51 № 4.

Музыкальный материал сельского гуляния основан на противопоставлении коллективного и индивидуального начал. Для первого — пляшущих селян — Стравинский использует 17 первых тактов «Юморески» (транспонированных в D-dur). Для второго — Молодого человека и его Невесты — музыку вступительного раздела «Вечерних грез». Оба цитируемых материала изменены. Изящная скерцозность вступления (тт. 1–9) и ритмическая упругость главной темы (тт. 9–17) «Юморески» преобразованы Стравинским в массовый народный танец (медная группа). В образно-жанровом изменении оригинала заметна преемственная связь с произведениями 1910-х годов. Оstinатные элементы обоих фрагментов «Юморески» синтезированы в репетиционный аккорд, вызывающий в памяти начало «Плясок щеголих» из «Весны священной». Его фактурное оформление сродни музыке *гуляющей толпы* в первой картине «Петрушки». И здесь и там ритмическое дробление (и, как следствие, двойное ускорение повторов) элементов структуры расслаивает ее полифонически, увеличивает ее акустическую объемность. Специфическая фоническая окраска начального аккорда (мажорное трезвучие с добавленной четвертой ступенью) «Сельского праздника» придает ему значение лейтгармонии всей сцены.

Первые десять тактов «Сельского праздника» включают, помимо оstinатной лейтгармонии, наслаивающийся на нее начальный двухтакт главной темы «Юморески». Вырастающие из этой темы подголоски фаготов приносят в совокупный музыкальный образ черты пространственной многомерности, свойственной морфеме *среды*. Сочетание ритмически регулярных и нерегулярных элементов — признак морфемы *движения*. С позиции морфологического анализа начало первой картины «Петрушки» и начало второй сцены «Поцелуй феи» (а также начало «Рассвета на Москве-реке» Мусоргского) являются структурными аналогами. Их многоэлементная полиморфность подчеркнута в случае с «Поцелуем феи» появлением в тактах 8–10 мелодически измененного пунктирного мотива с восходящей квартой из вступления «Юморески». Заменяя мелодически подводящее движение к опорному тону его трехкратным повторением, Стравинский

превращает остигнутую повторность в генетический признак, свойственный большинству элементов морфа сельского праздника. Подобно *крестьянскому мужскому хору* (начало «Петрушки»)<sup>3</sup>, пунктирный мотив с восходящей квартой (начало второй сцены «Сельского праздника») обладает, как показывает дальнейшее развитие, способностью к неожиданным структурным и образно-смысловым трансформациям. Малосекундовое трение его опорного тона *ais* с *a* остигнутым лейтгармонией представляет от морфемы *диссонанса*.

Яркий контраст материалу сельского праздника — лирико-созерцательная музыка Молодого человека и его Невесты, представленная начальными восемью тактами «Вечерних грез» в звучании струнных (без контрабасов). Ритмическое выравнивание мелодических голосов привносит в нисходящую гармоническую секвенцию оригинала черты канонической имитации. Полифоническая текучесть лирико-созерцательной сферы у струнных позволяет ей вступить в диалог с остигнутым танцевальностью материала сельского праздника у медных (ц. 52 — т. 2 ц. 54). Не перерастая в масштабный развивающийся раздел, этот диалог умиротворенно завершается пульсирующей квинтой лейтгармонии «Сельского праздника» и наслаивающимися на нее, изысканно гармонизованными секундовыми «вздохами» из характеристики главного героя балета (тт. 3–6 ц. 54).

Следующий раздел (ц. 55–77) — наиболее развернутая и наиболее динамично развивающаяся часть сельского праздника. Ее скрепляющей основой являются виртуозно варьируемая главная тема «Юморески» и семейство морфных вариантов остигнутым лейтгармонией. Их проведения прославляют эпизоды, включающие новый цитируемый и оригинальный материал. Начальную фазу первого эпизода составляют структурно расширяющиеся варианты пунктирного мотива с восходящей квартой из вступления «Юморески». Скрытая императивность его звучания в начале сцены становится здесь явной, достигает гротескного уровня (см. ц. 59). Развитие идеи широкоинтервальных мелодических ходов происходит в ц. 61–63. Пунктирный мотив с восходящей квартой играет роль «ядра», «развертываемого» размашистыми, скачкообразными мотивами, завершающимися внутритактовой синкопой сигнального типа. Вариантная связь их с подголосками главной темы начального полиморфа «Сельского праздника» очевидна. Принадлежат Стравинскому, они, как справедливо отметил Л. Мортон [13, с. 318], оплетаются репетиционно-гаммообразными оборотами струнных, достигающими цитатного сходства с фигуративными вариантами хороводной песни «Во поле береза стояла» в завершении ее

первого вариационного цикла (финал Четвертой симфонии Чайковского, тт. 111–118 партитуры).

Мощное фактурно-динамическое нарастание в ц. 61–63 достигает кульминационной точки в момент поднятия занавеса. Грань 63 и 64 цифр может быть определена как морфема *перелома*<sup>4</sup>. Ее звуко-конструктивная основа — появление материала, резко отличающегося в мелодическом, ладовом, гармоническом, фактурном, темброво-динамическом планах от предшествующего развития. В «Садко» Римского-Корсакова и в «Орфее» Стравинского таким материалом оказывается целотоновое трезвучие с последующей паузой<sup>5</sup>. В «Сельском празднике» из «Поцелуя феи» эффект неожиданного сдвига создается следующими композиционными приемами:

- изменением характера оркестрового звучания (от туттийного к групповому);
- переключением фактуры из многослойно-полифонической в аккордово-гармоническую;
- энгармонической модуляцией (разрешением малого мажорного септаккорда от *d* не в G-dur, а в C-dur через общий тон *c*).

Первый видимый зрителю сценический танец (ц. 63) основан на начальном четырехтакте среднего раздела «Вечерних грез». Оригинал Чайковского с трудом поддается точному жанровому определению. Возникающее ощущение умиротворенно-просветленного покоя может быть интерпретировано как молитва, как воспоминание о чем-то прекрасном. Стравинский же трансформирует музыку Чайковского в массовую народную пляску, подобную «Танцу кучеров и конюхов» в последней картине «Петрушки». Эффект грузного притоптывания рожден компактными аккордами меди. Мелодия и ее ритмическое оформление — вариант характерной для Стравинского звуковой конструкции, которая полна скованной, жаждущей высвобождения энергии. Пульсация четвертями в виде восьмых с паузой, кругообразное мелодическое вращение в диапазоне малой терции с ритмическими задержками на отдельных звуках в решающей степени способствуют возникновению подобного впечатления.

Наиболее ярким эпизодом сельского праздника является стереофонический фрагмент, основанный на параллельном звучании начальных четырех тактов главной темы «Юморески» и первых трех тактов «Мужик на гармонике играет» (ц. 64–65). Последний без труда узнаваем, хотя в интерпретации Стравинского уменьшена его аккордово-гармоническая плотность. Возникающие мелодические горизонталы тяготеют здесь к линейной самостоятельности. Звучание «двух

<sup>3</sup> Более подробно об этом см.: [3, с. 43].

<sup>4</sup> Морфеме *перелома* можно рассматривать как эквивалент типа события музыкальной формы, определяемого Е. А. Ручьевской как сдвиг-перелом [11, с. 197].

<sup>5</sup> См. об этом: [3, с. 46].

музык» дополнено унисонно-расслаивающейся фигурацией флейт. Л. Мортон характеризует эту фигурацию как «йодлинг»? [13, с. 319]. Более точной ассоциацией может быть имитация шарманки в первой картине «Петрушки». Повторение стереофонического контрапункта в ц. 76–77 структурно расширено. Стравинский частично воспроизводит здесь поэтапную мотивную сегментацию начального трехтакта из фортепианной миниатюры «Мужик на гармонике играет».

В «Диалогах» Стравинским заявлено: «ц. 70 — моя музыка, в ц. 73 — Чайковского» [12, с. 191]. На самом деле все обстоит с точностью наоборот. Цитатной основой для ц. 70–72 послужил фрагмент среднего раздела фортепианной пьесы «В деревне» (тт. 108–115). Стравинский гротескно пародирует удалую народную пляску включением канонической имитации, метрическим раскоординированием мелодии и аккомпанемента. Музыку ц. 73 цитатно атрибутировать пока не удалось. Судя по всему это — оригинальный материал, продолжающий линию массовых народных танцев, начатую в первой картине «Петрушки» — «Русская».

Средний раздел сельского праздника — транспонированные из A-dur в F-dur, вариантно развиваемые 12 начальных тактов «Ната-Вальса». Выбор Стравинского дает еще один повод для сравнения с первой картиной «Петрушки» (имею в виду сходный контраст музыки Уличной Танцовщицы с окружающими ее картинами масленичного гуляния). Virtuозный раздел оригинала, включающий блестящие четырехоктавные ниспадания, заменен solo валторны с вальсовым аккомпанементом кларнетов и флейт — тоже виртуозным, но, тем не менее, производящим комический эффект. Стихия вальсовости, царящая на сцене, подчиняет себе и главный элемент морфа сельского праздника (ц. 82). Структура всей сцены народного гуляния может быть уподоблена сложной трехчастной форме с элементами зеркальности в репризе.

Возвращаясь к морфеме *перелома* отмечу, что ее морфные реализации чрезвычайно многообразны. Так, в сцене солнечного затмения из оперы Бородина «Князь Игорь» гармоническое сопровождение призывной фразы главного героя: «Князья, пора нам выступить!» сменяется оркестровым эпизодом, в котором функциональные связи между образующими его аккордовыми педалями полностью нарушены. Это еще один пример гениальной психологизированной звукописи Бородина, предвосхищающей ее расцвет у композиторов Санкт-Петербургской классической школы<sup>6</sup>! Чередование малых мажорных секундаккордов от *b*, *e*, *d* и *g*, нанизанных на тремолирующий общий pedalный тон *d* — своеобраз-

разный эскиз «полярной» системы звуковысотной организации, характерной для Стравинского [6, с. 29–32]. Полиморфная природа фрагмента обнаруживает себя в очевидных признаках морфемы *пространства*. Чудеса бородинской партитуры на этом не заканчиваются. Оцепенение сподвижников князя Игоря, вызванное судьбоносным природным явлением, подчеркнуто малосекундовым вращательным ходом низких струнных. В его основу положены две барочные риторические фигуры: *passus duriusculus* (жестковатый ход) и *circulatio* (круг). Обе фигуры входят составной частью в комплекс элементов барочной стилистики, использованных Стравинским в произведениях 1920–1930-х годов<sup>7</sup>. Семантика фигуры круга, а также общий характер музыкального развития в сцене (реакция на солнечное затмение), сближает ее со вступительным хором «Царя Эдипа» (стенания по поводу чумы в Фивах).

Выразительные средства, избранные Бородиным для предзнаменования разгрома Игоря войска, сходны с воплощениями морфемы *перелома* в Пятой симфонии Чайковского, основанными на вторжениях темы вступления I части в музыкальную ткань II части. Первое такое вторжение случается при переходе от среднего раздела к репризе (тт. 99–106). Текстовая реализация морфемы *перелома* основана здесь на резком изменении типа фактуры. Гармоническая педаль всего оркестра длит малый мажорный секундаккорд от *a*. Вплетающаяся лейттема симфонии звучит как фанфары Судного дня. Вызванное ею эмоциональное потрясение воссоздано с гениальной психологической достоверностью: восьмой паузой с фермой (как у Римского-Корсакова и Стравинского!), а также новым обликом pedalной гармонии. В тт. 107–108 она фактурно варьируется на *piano* у *pizzicato* струнных. И что важно — первая доля этих вариаций беззвучна!

Второе вторжение происходит на грани репризы и коды (тт. 158–165). Его возросшая сила подчеркнута опорой на уменьшенное трезвучие от *gis*. Стремительное развитие приводит к ошеломляющей кульминации — туттийному скандированию на *fff* остродиссонантного аккорда (первое обращение малого септаккорда с уменьшенной квинтой от *e*). Малосекундовый сдвиг в басах от *gis* к *G* придает этому фрагменту характер тектонического разлома, реакция на который, тем не менее, более сдержанна. Несколько горестных фраз и мягкая мелодическая секунда *b–a* переключает музыкальное развитие в умиротворяющий D-dur коды<sup>8</sup>.

Ярчайшим примером использования консонантной гармонии как главного средства в создании эффекта *перелома* может служить средний эпизод первой

<sup>6</sup> Подробнее о психологизированной звукописи см. [7, с. 461].

<sup>7</sup> Необходимо также отметить сходство мотива с трехзвучным затактом у валторн с мотивом судьбы из Пятой симфонии Бетховена.

<sup>8</sup> Подобно Чайковскому, но в менее конфликтной форме морфема *перелома* использована в Симфонии № 9 «Из Нового Света» А. Дворжака. Вторжение главной темы I части на рубеже среднего раздела и репризы II части подготовлено продолжительной зоной ладовой неопределенности. Внезапное переключение в торжествующий A-dur гармонической педали всего оркестра служит опорой для стремительного взлета ритмически уменьшенной лейттемы произведения (т. 95).

части Симфонии № 7 Шостаковича — классический пример морфемы *события*, реализованной в виде морфа вражеского нашествия. Поворотным моментом в его развитии оказывается мелодия *препятствия* в ц. 45<sup>9</sup>. Звучание этой мелодии на фоне скандированного повтора A-dur'ного аккорда (доминанты d-moll) у всей струнной, деревянной и большей части медной групп оркестра создает резкий образно-смысловой контраст предшествующим 12 вариациям, основанным на теме *нашествия*. Полиморфную картину дополняет еще один выразительный штрих — морфема *диссонанса*, образованная малосекундовом переключением *es–e* из Es-dur в отстоящий на тритон A-dur.

В морфе похищения Людмилы из первого акта оперы Глинки «Руслан и Людмила» морфема *перелома* представлена нисходящей целотоновой гаммой, проходящей на смену чередованию оркестровых ударов грома и хоровых вопросительных реплик у ошеломленных гостей свадебного пира. В фактурном оформлении оркестрового хода по большим секундам вниз Глинка использует прием тесситурного расслоения унисона, основанный на ритмоформуле громовых ударов. Последняя нота этих ударов, продлеваясь благодаря внутритактовой синкопе на третью и четвертую доли, трансформирует унисон первой и второй долей в реальное двухголосие. Полифоническое расслоение унисона, используемое Глинкой, превращает весь фрагмент в параллельное разворачивание двух структур — целотоновой гаммы и целотонного трезвучия. Вот она — отправная точка для новаторских свершений гениальных последователей! В структурно-композиционном отношении целотоновая гамма сцены похищения, остигатный элемент морфа морской пучины (вступительный раздел «Садко» Римского-Корсакова), двухсекундовая двухскоростная тремолирующая педаль (*гуляющая толпа* начального полиморфа «Петрушки»), пульсирующий аккорд полиморфа «Сельского праздника» («Поцелуй феи» Стравинского) — звенья восходящей линии развития, завершившейся триумфом русской музыки XX века в творчестве трех великих петербургских классиков<sup>10</sup>.

\* \* \*

Обобщая опыт морфологического анализа, принятого в статьях цикла, хочется подчеркнуть его универсальность, способность выйти за рамки круга произведений русских композиторов второй половины XIX века и Стравинского. Возможность расширения сферы применения базируется на четырех «китах»:

- имманентной концептуальности музыкальной ткани;
- звуковой конструкции как объекте анализа;

- категориальной паре «морфема» — «морф», соотносящихся как инвариант и вариант;
- полиморфной природе музыки.

**Имманентная концептуальность** — способность музыкальной ткани вызывать в слушательском восприятии эмоционально-смысловые ассоциации разной степени конкретности. Обсуждение психофизиологических основ этого явления, этапов его вызревания в лоне европейской культуры выходит за рамки статьи. Тем не менее, отмечу, что она (концептуальность) становится атрибутом музыки довольно поздно — в XVIII веке. Ее распознавание всецело основано на художественном и внехудожественном опыте воспринимающего сознания. Понятие имманентной концептуальности способно решить ряд терминологических и методологических проблем, связанных с поисками ответов на вопросы о специфике музыки как вида искусства, ее содержательно-языковой стороне. Особо отмечу соотношение этого понятия с асафьевским «симфонизмом». Очевидно, что последний является, как, впрочем, и барочная риторика, частным случаем первого. Очевидна и большая конкретность, реалистичность имманентной концептуальности в определении глубинных выразительных основ музыки по сравнению, например, с «энергией» Э. Курта, «числом» А. Лосева, «интонацией» Б. Асафьева.

**Звуковая конструкция** создает возможность более гибкого подхода к анализу музыкального текста. Ее использование предполагает рассмотрение всего набора выразительных средств, создающих имманентную концептуальность анализируемого объекта. В первой статье цикла звуковая конструкция была определена как совокупность ритмически, темброво, тесситурно оформленных звуков в их горизонтальных последовательностях и вертикальных сочетаниях [2, с. 29]. Объектами морфологического анализа могут быть звуковые конструкции разного масштаба: от созвучия до симфонического цикла. Специфика складовой, фактурной, временной, темброво-динамической организации превращает их в морфемы для последующей морфной реализации.

**Морфема и морф** — краеугольные камни морфологического анализа. Морфема (инвариант) может быть определена как звуковая конструкция с типовым набором характерных черт. Морф (вариант) трансформирует ее в жанровую и стилистическую «плоть и кровь» конкретного музыкального текста. В статьях цикла, а также в других работах использовались следующие морфемы:

- *среды*, основанной на взаимодействии двух и более раскоординированных по времени вступле-

<sup>9</sup> Подробнее об этом см.: [9, с. 14–15].

<sup>10</sup> Концепция Санкт-Петербургской классической школы представлена в двух статьях автора; см.: [7, 8].

- ниях звуковых последовательностей, структурный контраст, темброво-тесситурная разобщенность которых генерирует в ассоциативном восприятии слушателя образ некоего пространственно-временного континуума;
- *события* — как варианта морфемы *среды*, включающего *ostinato* — олицетворение течения времени<sup>11</sup>;
- *диссонанса* — звуковой конструкции, создающей диссонантное (малосекундное, большесекундное, тритоновое) трение образующих ее элементов;
- *пространства*, состоящей из двух элементов: педально-вибрирующий фон ассоциируется с бескрайними далями, в то время как наслаивающийся на него мелодический рельеф создает ощущение зримой досягаемости;
- *движения*, базирующейся на контрастном сочетании двух и более горизонталей, одна из которых, ритмически однородная, олицетворяет регулярность, покой, другая — ритмически неоднородная — нерегулярность, движение;

- *яруса* как звуковой конструкции с чертами, исключаящими ее однозначную ладогармоническую, структурно-композиционную и, в конечном счете, образно-смысловую трактовку;
- *перелома*, создаваемого появлением материала, резко отличающегося в мелодическом, ладовом, гармоническом, фактурном, темброво-динамическом планах от предшествующего развития.

**Полимофная природа музыки** тесно связана с ее временной основой. Развертывание во времени, направляемое повтором (точным или измененным), делает возможности морфологического анализа практически безграничными. Гибкое сочетание индуктивности и дедуктивности позволяет ему (анализу) находить типовые имманентно-концептуальные звуковые структуры в многообразии их текстовых реализаций среди произведений различных эпох и стилей.

Лист морфем для морфологического анализа открыт для пополнения.

#### Литература:

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
2. Гливинский В. К вопросу о морфологическом анализе музыки Стравинского // Musicus. 2018. № 1. С. 25–30.
3. Гливинский В. К вопросу о морфологическом анализе музыки Стравинского – II // Musicus. 2019. № 4. С. 41–47.
4. Гливинский В. К вопросу о морфологическом анализе музыки Стравинского – II // Musicus. 2020. № 1. С. 41–48.
5. Гливинский В. К вопросу о морфологическом анализе музыки Стравинского – III // Musicus. 2021. № 1. С. 37–44.
6. Гливинский В. Элементы стилистики барокко в творчестве И. Ф. Стравинского: дисс. ... канд. искусствоведения. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.academia.edu/21710521> (дата обращения: 10.04.2021).
7. Гливинский В., Федосеев И. Санкт-Петербургская классическая школа: миф или реальность? // Санкт-Петербургская консерватория в мировом музыкальном пространстве: композиторские, исполнительские, научные школы. 1862–2012: сб. статей / ред.-сост. Н. И. Дегтярева (отв. ред.), Н. А. Брагинская. СПб.: Изд-во Политехнического ун-та, 2013. С. 454–453.
8. Гливинский В., Федосеев И. Творческие архетипы классических композиторских школ // Музыкальная академия. 2015. № 2. С. 143–148.
9. Гливинский В., Федосеев И. О некоторых общих композиционных приемах в произведениях Санкт-петербургских классиков // Музыковедение. 2019. № 6. С. 3–18.
10. Михайлов М. Эстетический феномен «Поцелуя феи» // Советская музыка. 1982. № 8. С. 95–101.
11. Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма. Учебник по анализу. СПб.: Композитор, 2004. 300 с.
12. Стравинский И. Диалоги: Воспоминания. Размышления. Комментарии / перевод с англ. В. А. Линник, ред. перевода Г. А. Орлов, общ. ред. и послеслов. М. С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. 414 с.
13. Morton L. Stravinsky and Tchaikovsky: «Le Baiser de la fée» // The Musical Quarterly. 1962. Vol. 48. No. 3 (July). P. 313–326.
14. Stravinsky I., Craft R. Expositions and Developments. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1962. 168 p.

<sup>11</sup> Понятие музыкального события было введено и разработано Е. А. Ручьевской; см.: [11, с. 54–61]. Морфема *события* впервые использована в статье автора; см.: [9].

- АЙДАРОВ Надим Жавдетович — музыковед, кандидат искусствоведения, сотрудник Института театра музыки и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена. E-mail: n.aidarov@yandex.ru
- БРАГИНСКАЯ Наталия Александровна — доцент, заведующая кафедрой истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения. E-mail: nb-sky@yandex.ru
- БРАГИНСКИЙ Дмитрий Юрьевич — преподаватель Средней специальной музыкальной школы Санкт-Петербургской консерватории, кандидат искусствоведения. E-mail: dmi-braginsky@yandex.ru
- ВАРУЛЬ Дарья Алексеевна — ведущий документовед архива Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: muzparadoks@yandex.ru
- ГЛИВИНСКИЙ Валерий Викторович — музыковед, доктор искусствоведения. E-mail: val@glivinski.com
- ЗАЙЦЕВА Татьяна Андреевна — доктор искусствоведения, профессор кафедры методики преподавания и общего курса фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, профессор кафедры фортепиано Санкт-Петербургской духовной академии, Заслуженный работник культуры РФ, член Союза композиторов Санкт-Петербурга. E-mail: vonhase@mail.ru
- ЗИМИНА Виктория Яковлевна — профессор кафедры камерного ансамбля Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: zimina.victoria@mail.ru
- КРУЧИНИНА Альбина Никандровна — Заслуженный деятель искусств РФ, доцент, главный научный сотрудник, заведующая Научно-исследовательской лабораторией русской музыкальной медиовистики им. М. В. Бразжникова Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения. E-mail: Kruchinina2006@rambler.ru
- ЛАПТЕВ Юрий Константинович — Народный артист РФ, профессор, заведующий кафедрой режиссуры музыкального театра Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: y.k.laptev@gmail.com
- МИЩУК Владимир Валерьевич — пианист, заслуженный артист России, профессор кафедры специального фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова и Международной фортепианной академии на озере Комо. E-mail: vladimirmischouk@inbox.ru
- СИДОРЕНКО Галина Павловна — Заслуженная артистка России, преподаватель кафедры камерного пения Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: lasidore@mail.ru
- СМИРНОВА Екатерина Александровна — заведующая кафедрой Древнерусского певческого искусства Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, член Церковно-общественного совета при Патриархе Московском и Всея Руси по развитию русского церковного пения. E-mail: e\_a\_smirnova@mail.ru
- СТАНГ Александр Григорьевич — Заслуженный артист РФ, профессор кафедры скрипки и альты Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: safamang@yandex.ru
- ФЕДОТОВА Мария Владимировна — флейтистка, заслуженная артистка России, солистка оркестра Мариинского театра. E-mail: maria-fedotova@mail.ru
- ФРОЛОВА Наталья Сергеевна — доцент кафедры камерного ансамбля Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: natalia-art@bk.ru
- AIDAROV Nadim — musicologist, PhD, Researcher of the Institute of Music, Theatre and Choreography of Herzen University. E-mail: n.aidarov@yandex.ru
- BRAGINSKAYA Natalia — PhD, Associate professor, Head of the Western Music History Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: nb-sky@yandex.ru
- BRAGINSKY Dmitriy — PhD, Lecturer of Secondary Special Music School of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: dmi-braginsky@yandex.ru
- VARUL Daria — leading document specialist of Archive of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: muzparadoks@yandex.ru
- GLIVINSKI Valery — DSc, PhD, musicologist. E-mail: val@glivinski.com
- ZAITSEVA Tatyana — DSc, PhD, Professor at the Department of Teaching methods and General piano course of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Professor of the Piano Department of the Saint Petersburg Theological Academy, Honored Worker of Culture of the Russian Federation, member of the Union of Composers of Saint Petersburg. E-mail: vonhase@mail.ru
- ZIMINA Victoria — Professor of Chamber Music Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: zimina.victoria@mail.ru
- KRUCHININA Albina — PhD, Honored Artist of the Russian Federation, Assistant professor, Chief researcher, Head of the Scientific and Research Maxim Brazhnikov Laboratory of the Russian musical medieval studies at the Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: kruchinina2006@rambler.ru
- LAPTEV Juri — People's Artist of Russia, professor, the Head of the Musical Theatre Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: y.k.laptev@gmail.com
- MISHCHUK Vladimir — pianist, Honored artist of Russia, Professor of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory and International Lago di Como Piano Academy. E-mail: vladimirmischouk@inbox.ru
- SIDORENKO Galina — Honored Artist of Russia, lecturer of the Department of Chamber Singing of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: lasidore@mail.ru
- SMIRNOVA Ekaterina — Head of the Department of Old Russian Singing Art at the Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, member of the Church and Public Council under the Patriarch of Moscow and All Russia for development of Russian church singing. E-mail: e\_a\_smirnova@mail.ru
- STANG Alexander — Honored Artist of Russia, professor of the Violin and Viola Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: safamang@yandex.ru
- FEDOTOVA Maria — Solo flute player in the Orchestra of the Mariinsky Theatre, Honored Artist of the Russian Federation. E-mail: maria-fedotova@mail.ru
- FROLOVA Natalia — Associate professor of Chamber Ensemble Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: natalia-art@bk.ru