

Valery GLIVINSKI

About the morphological analysis of Stravinsky's music – II

Валерий ГЛИВИНСКИЙ

К вопросу о морфологическом анализе музыки Стравинского – II

В использовании морфем «среды», «пространства», «диссонанса», «янус» (см.: [4, 5]) Стравинский наследует традицию, восходящую к творчеству его великих предшественников. Музыкальная картина «Садко» Римского-Корсакова, Вступление «Рассвет на Москве-реке» к «Хованщине» Мусоргского, симфоническая картина «В Средней Азии» Бородина могут служить наглядным тому подтверждением. Мотивы особого интереса Стравинского к музыкальной картине «Садко» были сжато охарактеризованы в статье Н. Брагинской [3, с. 80]. К тезисам автора добавлю еще один — сходство морфного строения музыкальной ткани учителя и ученика.

В современном российском музыкознании «Садко» определяется как «важнейший акт *самоопределения художника*» [10, с. 59]. Это произведение стало знаковым событием в творческой биографии Римского-Корсакова. В аспекте языка оно уникально как в русской, так и в европейской музыкальной культуре своего времени. В хронологическом срезе второй половины 60-х годов XIX века я не смог обнаружить *ничего*, что даже отдаленно напоминало бы новый тип музыкальной образности, обозначенный этой гениальной музыкальной маршиной. Ее вступление — морф морской пучины. «Морфема среды», составляющая его основу, являет собою коренное

The article is a continuation of the author's reflections on the phenomenon of musical polymorphism (the beginning is in No. 1–2, 2018). 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 Mussorgsky's "Khovanshchina" and Borodin's symphonic poem "In the Steppes of Central Asia" are a clear confirmation of this. In the musical tableau "Sadko" Rimsky-Korsakov appears as the founder of musical polymorphism.

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

Статья — продолжение размышлений автора над явлением музыкального полиморфизма (начало — в № 1–2 за 2018 год). Использование Стравинским морфем «среды», «события», «пространства», «движения», «диссонанса», «янус» 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. В музыкальной картине «Садко» Римский-Корсаков предстает как родоначальник музыкального полиморфизма.

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

переосмысление традиционной гомофонной фактуры. Свойственная последней трехуровневая структура «мелодический верх — гармонически заполняющая середина — функционально опорный бас» предстает в усеченном (без мелодического верха) варианте. Педаль кларнетов, фаготов, вторых скрипок и контрабасов символизирует водную стихию, в то время как двухслойное остинато альтов и скрипок — рябь на ее поверхности.

Начальная диспозиция остинатного и педального элементов морфа морской пучины не дает функционального предпочтения ни одному из них. *Остинатный* элемент основан на мелодическом обороте *f-des-c*. Особое внимание привлекают способы его полифонической и ритмической разработки. Перед нами — подлинный шедевр, художественная значимость которого выходит далеко за рамки не только творчества Римского-Корсакова, но и музыки XIX века. Уже само по себе полифоническое наложение двух остинатных линий, основанных на вращательном повторении мелодических оборотов-ракоходов, представляется для норм музыкального языка 60-х годов XIX века явлением более чем неординарным. Однако подлинное восхищение красотой творения вызывает то, как эти обороты-ракоходы взаимодействуют ритмически. Линия первых скрипок, будучи умень-

шенным вдвое ракоходным вариантом линии альтов, оплетает последнюю столь искусно, что все вертикали результирующего двухголосия превращаются в расслаивающиеся унисоны. Художественный итог этой изощренной интервальной комбинаторики — уникальный колористический эффект звучания, отражение которого можно найти в импрессионистской красочности Дебюсси, психологизированной звукописи петербургских классиков, музыке тембров у польских и итальянских композиторов второй половины XX века.

Гармоническую статику (выдержанное на протяжении третьего и четвертого тактов трезвучие Des-dur) *педального* элемента Римский-Корсаков оттеняет особой оркестровкой, примечательной двумя моментами. Включение контрабасов (обычных опорных басов типовой гомофонной фактуры) благодаря регистровому удалению от гобоев, скрипок и высоких фаготов усиливает ощущение бескрайности водного пространства. Сам специфический тембр фаготов в высоком регистре — явный прообраз вступительного фаготного соло «Весны священной» Стравинского. «Морфема пространства» как основа разворачивания морфа морской пучины предопределила постоянные переключения слушательского внимания с вибрирующей сонорике оstinатного элемента на красочные гармонические сдвиги в педальном элементе. Замещая отсутствующий мелодический верх, аккорды педального элемента чередуются в манере, характерной для «морфемы янус». Функционально-гармоническая неоднозначность свойственна последовательности трезвучий I и VI ступеней, альтерированной субдоминанты в виде ложного D₂, избегающего прямого разрешения в K₄.

Отклонения от норм классической гармонии в начальном девятитакте «Садко» особенно заметны в т. 6–8. Движение в сторону субдоминантовой сферы, наметившееся в обороте I–VI, прерывается возвращением в тонику. Последняя довольно неожиданно сменяется аккордом, структурно оформленным как D₂. В качестве альтерированной субдоминанты этот аккорд обычно разрешается в K₄ как преддверие совершенного автентического каданса. В «Садко» же альтерированная субдоминанта разрешается в тонику с отчетливо выраженным кадансово-квартсекстаккордным «оттенком». Неочевидность этого разрешения с точки зрения традиционной функционально-гармонической логики преодолевается мелодическими средствами. Перестановка второго и третьего звуков при повторе нового оstinатно-фигуративного варианта *fes-des-c* у альтов (т. 7) предвосхищает основной тон Des-dur. В т. 8 нисходящая малосекундовая репетиция *des-c* у виолончелей и контрабасов, будучи усеченным, двухзвучным вариантом оstinатного элемента *f-des-c*, утверждает тоникальность *des*. Однако тесситурное расположение звуков Des-dur'ного

трезвучия у деревянных духовых и высоких струнных подчеркивает гармонически опорную роль квинтового тона *as* (Пример 1).

Пример 1

Н. А. Римский-Корсаков. «Садко»¹

Из всех классических синтаксических структур начальный девятитакт «Садко» естественнее всего может быть отождествлен с предложением. Его «автономность»² достигается воистину новаторскими средствами, свойственными музыке XX века. Если у Баха полифоническая музыкальная ткань часто чревата гармоническими коннотациями, то русский мастер идет в обратном направлении. Его гармоническая музыкальная ткань в «Садко» демонстрирует очевидные признаки двухуровневого полифонического расслоения. Ритмическая полифония оstinатного элемента морфа морской пучины дополнена полифонизацией ее аккордово-педального элемента в линии контрабасов. Образующие эту линию звуки вполне могут быть сведены в мелодический оборот *des-B-des-Bes-des*. В конструктивном отношении он может быть интерпретирован как еще одна разновидность оstinатного элемента, где повтор (трехкратное возвращение *des*) преодолевает структурную разомкнутость. Полифоническое расслоение на внутри-элементном уровне естественно перерастает в полифоническое расслоение на уровне музыкальной ткани как целого. Оstinатно-вращательный и педально-гармонический элементы морфа морской пучины обладают той степенью структурной автономии, которая позволяет им активизировать в слушательском восприятии объектные и пространственно-временные ассоциации, столь

¹ Здесь и далее примеры приводятся по третьей редакции «Садко» (1892), музыкальный материал которой в анализируемых фрагментах в сравнении с первой редакцией (1867) остался без изменений.

² Более подробно об автономии предложения как экспозиционной синтаксической структуры см.: [12, с. 105–109].

характерные для «морфемы среды». Вместе с тем их нельзя считать абсолютно самостоятельными. Определенная степень координации между ними проявляется в наиболее ярких гармонических и структурных сдвигах. Так, *fes* из педали ложного D_2 в т. 7 влечет за собою аналогичный малосекундовый сдвиг в остинатном элементе: *fes* – *des* – *c*. Тоника с кадансовым оттенком из т. 8 опирается, как уже отмечалось выше, на малосекундовую репетицию *des* – *c* у виолончелей и контрабасов. В обоих случаях гармонические сдвиги в педальном элементе инициируют появление новых разновидностей остинатного элемента. Координированная вариантность остинатного и педального элементов обеспечивает внутреннюю целостность музыкальной ткани.

С позиции общепринятых в западном музыковедении методов анализа вступление «Садко» представляет собою практически не поддающийся разгадке ребус. Имею в виду шенкеровский метод и его более поздние улучшенные варианты, столь популярные в американском музыковедении. Неподвластно оно и новейшим российским изобретениям, как, например, анализу «глубинной структуры музыкального текста» Л. Акопяна [1]. Все мои попытки добраться до глубинной структуры «Садко» и проанализировать ее на основе предложенной Ф. де Соссюром и взятой на вооружение Л. Акопяном оппозиции «синтагматика — парадигматика» успехом не увенчались. Столь же безрезультатными оказались и попытки соотнесения текстовых фрагментов марины Римского-Корсакова с *Текстом* (по Р. Барту) современной ей музыкальной культуры. Начну с последнего.

Мелодический оборот *f* – *des* – *c* и *Des*-dur'ное трезвучие как опорные компоненты остинатного и педального элементов морфа морской пучины, будучи погруженными в массив музыкальных текстов, созданных к середине 60-х годов XIX века, с парадигматической точки зрения являются слабыми (по терминологии Л. Акопяна). Ни в одном из известных мне произведений того времени они не достигают тематически значимой степени контекстного обособления³. В музыкальной ткани «Садко» они становятся парадигматически сильными элементами благодаря двум обстоятельствам: их взаимодействию друг с другом, а также их повторности. Последнее обстоятельство вступает в прямое противоречие с одной из основополагающих констант глубинного анализа музыкального текста. По Акопяну, «секвенция и остинато... — это наиболее прочные виды синтагматической связи, основанные на максимально инерционном, связанном с наименьшими затратами внутренней энергии, движении от одного элемента (звена) к другому. Одновременно, как следует из известных положений теории информации, по мере развертывания секвенции или остинатной цепочки звенья теряют в информативности (в применении к музыке можно было бы сказать:

в ассоциативном потенциале), в результате чего каждое последующее звено в плане парадигматических характеристик (то есть в плане способности представить соответствующий класс однородных, узнаваемых элементов) оказывается слабее предыдущего» [1, с. 22–23].

У Римского-Корсакова в «Садко» все происходит с *точностью до наоборот*. Остинатная повторность мелодического оборота *f* – *des* – *c* не только не ослабляет, но напротив, усиливает его парадигматическую весомость. Благодаря остинатным повторам сонорно-кolorистическое образование обретает тематический статус. Структурные трансформации найденного композитором острохарактерного типа звучания определяют форму целого, обуславливают его полиморфную природу. Семь разновидностей остинатного элемента в начальном девятитакте музыкальной марины (Пример 2) связаны не только интонационным родством и вариантным подобием. Оба этих свойства осознаются лишь в горизонтальной прогрессии: в процессе временного развертывания музыкальной ткани, в сравнении настоящего с более или менее отдаленным прошлым. Гениальность Римского-Корсакова заключается в том, что он экспонирует остинатный элемент и его разновидности как в горизонтальном чередовании, так и в вертикальном наложении. Они (элемент и его разновидности) есть изначально мыслимые компоненты единого полиморфного целого. Поэтому музыкальную ткань Римского-Корсакова можно определить не как полифонически усложненную гармоническую, а как *полиморфную*. В ней горизонтальная и вертикальная вариантность выступают главными факторами структурно-композиционного и образно-смыслового единства.

Пример 2

Н. А. Римский-Корсаков. «Садко»

The musical score consists of seven staves, numbered 1 through 7. Staves 1, 2, 3, and 4 are for Violae and Violini I. Staves 5, 6, and 7 are for Violae, Contrabassi, and Violoncelli, Contrabassi. The music is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 2/4 time signature. The notation shows various rhythmic patterns and melodic lines, illustrating the polymorphic nature of the ostinato element.

³ Пожалуй, лишь в фортепианном этюде Листа "Un sospiro" *Des*-dur играет сопоставимую по значимости с педальным элементом «Садко» роль в музыкальном образе целого. Начальная арпеджированная фигурация на тоническом трезвучии создает гармоническую среду, из которой кристаллизуется главная тема произведения.

Полиморфность музыкальной ткани, заявленная в первых 9 тактах, прослеживается на всем протяжении вступления «Садко». Так, сжатый повтор начального предложения в B-dur, не завершившись тоникой, перерастает в краткое 4-тактовое развивающее построение, основанное на взаимодействии новых разновидностей остинатного и педального элементов. В восходящей квартовой гармонической секвенции русский мастер использует ложный D_2 , разрешающийся в качестве альтерированной субдоминанты в D_7 . Остинатный элемент представлен здесь контрапунктом уже использованной ранее репетиции нисходящей малой секунды и новой разновидностью — репетицией восходящей малой секунды. Гармоническое развитие в этом четырехтакте наглядно свидетельствует о признаках полиморфности педального элемента. Последовательность $S_{альт.} - D_7$ выступает как разновидность прозвучавшей ранее последовательности $S_{альт.} - T$.

Особого внимания заслуживает модуляционная техника Римского-Косакова. Ее природа — преимущественно мелодическая. Так, например, переход от начального Des-dur'ного проведения к его сжатому повторению в B-dur оформлен в виде изящной трансформации малой секунды *des - c* в новую структурную разновидность остинатного элемента — нисходящую большую секунду *des - ces*⁴. Столь же тонка и эффектна модуляция из B-dur'ного повторения в развивающий четырехтакт. Изменение порядка звуков в мелодическом обороте у виолончелей, основанном на малой терции и малой секунде, приводит не к разрешению в тонику (как в т. 7–8), а к переориентации музыкального развития в неустойчиво-секвенционное русло. Используемые в т. 9–18 разновидности доводят число членов полиморфной семьи остинатного элемента до девяти.

Функциональная роль развивающего четырехтакта во вступлении «Садко» двояка. Накапливая неустойчивость, он, вместе с тем, создает предпосылки для утверждения Des-dur как главной гармонической краски во вступлении и заключении музыкальной мариньы⁵. Сверкающая Des-dur'ная педаль духовой группы оркестра в т. 5–6 (ц. 1) — подлинная кульминация вступления — подготовлена примыкающим к ней D_7 . Тональность Des-dur подчеркнута и ямбической квартой $As - des$ контрабасов, связывающей повторы десятой по счету разновидности остинатного элемента: *des - B - As*. Посткульминационный трехтакт представляет особый интерес в аспекте понимания принципов построения формы. Морф морской пучины подразумевает постоянное движение и обновление. В этот процесс вовлечены все элементы музыкальной ткани, включая ее

тональный центр. Поэтому даже тоникальность Des-dur временна, сиюминутна, сменяется гармонической последовательностью $VI - K_6 - IV_5^{-3} - K_6$ как структурно сжатой разновидностью начальных 9 тактов «Садко». Ее отличительная особенность — подчеркнутая двукратным повторением тональность K_6 . Образованная обоими фрагментами композиционная арка зиждется на общем свойстве гармонической неопределенности — сочетании в результирующей гармонии признаков тоники и кадансового квартсекстаккорда. Тем самым принцип полиморфизма переходит на более высокий уровень *разделов формы целого*⁶.

Ранее я назвал начальный девятитакт «Садко» предложением. Тогда следующие 14 тактов могут быть определены как второе расширенное предложение периода повторного строения. Однако интенсивность и непрерывность музыкального развития, структурный полиморфизм позволяют точнее охарактеризовать первые 23 такта произведения как *вариантную строфическую форму*, состоящую из четырех звеньев-строф. Особенность этой формы — постепенное накопление инакости, приводящее к относительной новизне ее третьей четверти. Заключительная четверть оказывается легко узнаваемым вариантом-повтором первой четверти. Примечательно, что именно этот тип развития и подобную строфическую форму (но в минимизированном виде) имеют начальные темы «Жар-птицы» и «Весны священной».

Текущая музыкальная форма как следствие ее «водной» морфной природы предопределила своеобразное распределение композиционных функций между начальным и заключительным разделами вступления «Садко». Музыка начального раздела возникает как бы ниоткуда, из тишины. Альтировая группа оркестра на *pianissimo* вращает на протяжении двух тактов исходный мелодический оборот остинатного элемента морфа морской пучины. С первой доли третьего такта, в момент включения Des-dur'ной аккордовой педали фаготов и кларнетов, начинается постепенный рост музыкальной ткани, основанный на мелодической вариантности, гармонической амбивалентности, полифоническом расслоении, фактурном усложнении, полиморфии частей и целого. Отметим, что сходным способом музыкального развития отмечены Вступления «Жар-птицы» и «Весны священной». При этом у Стравинского идея роста воплощена со значительно большей опорой на ритмическую и метрическую переменность.

Реализуя идею роста, начальный раздел *вступления* «Садко» сочетает в себе вступительную и экспозиционную функции и, соответственно, вступительный

⁴ «Вступление — картина спокойно волнующегося моря — заключает в себе гармоническую и модуляционную основу начала листовского „Ce qu'on entend sur la montagne“ (модуляция на м. терцию вниз)» [11, с. 68].

⁵ «Главные тональности „Садки“ (Des-dur – D-dur [в средней части — В. Г.] – Des-dur) избраны как бы в угоду Балакиреву, питавшему в те времена к ним какую-то исключительную склонность» [11, с. 69].

⁶ Альтерированный септаккорд субдоминанты в педальном элементе из т. 8 (ц. 1) заслуживает особого внимания как наиболее экспрессивная диссонантная гармония вступления. Большесептимоное трение ее основного и септимоного тонов (*ges - f'* у валторн) — яркий пример морфного воплощения «морфемы диссонанса» у Римского-Косакова.

и экспозиционный типы изложения музыкального материала. Отсутствие в нем четких структурных граней приводит к тому, что его собственное завершение становится, одновременно, и началом нового раздела. Роль последнего во вступлении «Садко» состоит в постепенном замедлении музыкального развития до его полной остановки на педали Des-dur у контрабасов, фаготов и кларнетов в последних тактах перед ц. 3. Однако это не конец, а лишь затишье, ожидание. Подобная драматургическая двойственность меняет роли оstinатного и педального элементов в развертывании музыкальной ткани. Интенсивность вариантного обновления оstinатного элемента снижается с десяти до одной новой разновидности. Напротив, преобладающие в начальном разделе 5-аккордовые гармонические структуры педального элемента сменяются секвенцированием 2-аккордовых структур. Новая разновидность оstinатного элемента образована последовательностью восходящей малой секунды и восходящей кварты G–As–des. Именно ее многократные повторения выступают в заключительном разделе в роли своеобразного бифункционального тонико-доминантового органного пункта. Возникающее между этим органным пунктом и кадансово-тоническими завершениями вступительного раздела функциональное подобие может служить своеобразным примером полиформизма на расстоянии.

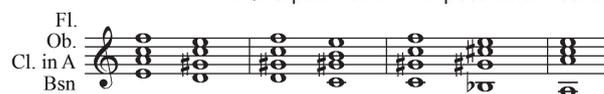
Фигуративное вращение I и оплетаемой восходящим вводным тоном V ступеней Des-dur изредка прерывается вкраплениями других вариантов оstinатного элемента. Его статика компенсирована красочными гармоническими «блужданиями» аккордовых пар педального элемента. Маршрут этих «блужданий» пролегает через минорное (от a)⁷ и уменьшенные (от ces, as и ges) трезвучия. Их звуки в большинстве случаев оказываются малосекундовыми вводными тонами к I, IV, II ступени. В этой изысканной гармонической последовательности есть своя внутренняя логика, в сжатом виде воссоздающая вариантную строфичность начального раздела. Разделенный шестидольной паузой повтор аккордовой последовательности a-moll → Des-dur функционально подобен начальному девятитакту «Садко». Вторая структурно сжатая модуляционная строфа вступительного раздела в заключительном разделе представлена двухзвенной секвенцией с уменьшенными трезвучиями. Следующее двухтактовое развивающее построение с уходом в глубокую субдоминанту es-moll играет роль третьей, наиболее динамичной строфы. В заключительной четвертой строфе разрешение Ум. $\frac{3}{4}$ от ges в Des-dur предстает благодаря задержанию в трехдольном расширении. Задержание линии одного из кларнетов в первой половине восьмого такта из ц. 2 обогащает гармоническую палитру «Садко» еще одной краской — звучанием увеличенного трезвучия.

В последних шести тактах вступления наиболее яркой гармонической деталью «блуждающего» аккордового пласта является нисходящий хроматический параллелизм чистых кварт у дуэта кларнетов (в сочетании с фаготами он звучит как последовательность II натуральной и II альтерированной ступеней, разрешаемых в тонику). Тем не менее мелодико-подводящий, колористический аспект рассмотрения представляется более правомерным. Именно в этом качестве глissандирующие кварты были использованы Стравинским во Вступлении «Весны священной» (см. линию кларнетов в т. 1–3 из ц. 1 и далее).

В одном из разделов «Погребальной песни» Стравинский использует цепочку парных аккордовых последовательностей как элемент, формирующий общую скорбную ауру произведения. Прием «блуждающих» гармоний Римского-Корсакова здесь существенно переосмысливается. Звуковысотная схема пласта деревянных духовых из т. 1–4 в ц. 1 (Пример 3) демонстрирует тесную интеграцию двухэлементных звеньев в единое гармоническое целое. Мелодизация линии фаготов (как у Римского-Корсакова!) основана на целотоновой последовательности в виде ламентозных ритмически увеличенных секунд. Полифоническое расслоение гармонической ткани усилено типичным для Стравинского приемом малосекундового оstinато у флейт. Используемая в заключительной фазе построения шестая низкая («шубертова») ступень разрешается в тонику через промежуточный аккорд, три из четырех звуков которого служат вводными тонами в ступени трезвучия a-moll.

Пример 3

И. Ф. Стравинский. «Погребальная песнь»



В гармонических «блужданиях» 8–10 тактов из ц. 2 «Садко» тенденция мелодизации гармонической фактуры, намеченная контрабасами начального девятитакта произведения, продолжена фаготами. Общее нисходящее движение гармонии базируется здесь... на гамме тон-полутон! По мнению А. Кандинского, «таинственные» гармонии деревянных духовых из заключительного раздела вступления подготавливают «развитие фантастических образов в центральной части» [8, с. 47]. Это в целом верное суждение требует расширения и уточнения. Соотношение линии фаготов в 8–10 тактах в ц. 2 и всей сцены погружения Садко в подводное царство (с т. 17 ц. 3 до ц. 5), основанной на гамме тон-полутон, может быть охарактеризовано как полиморфное. Полиморфизм, понимаемый как свойство определенного объекта существовать в различных формах, в музыке обнаруживает

⁷ Дважды повторенная (в разном тесситурном расположении) последовательность a-moll'ного и Des-dur'ного трезвучий у валторн и фаготов в т. 4–7 в ц. 2 может быть истолкована как шестая низкая («шубертова») ступень, разрешаемая в тонику.

себя в способности звуковой конструкции-морфемы трансформироваться в различные музыкальные образы-морфы и их элементы. В заключительном разделе вступления звуковая конструкция тон-полутон входит составной частью в гармонический элемент морфа морской пучины как результат мелодизации его аккордовых вертикалей.

В другой многоэлементной реализации «морфемы среды» (морфе подводного царства из средней части «Садко») конструкция тон-полутон становится главным выразительным средством в эпизоде погружения новгородского гусяря в чертоги Морского царя. На вопрос о том, подготавливает ли первое использование этой конструкции ее повторное использование, скорее всего можно ответить отрицательно. Оба случая оказываются *различными по форме* воплощениями звуковой идеи, возникшей у Римского-Корсакова в процессе сочинения музыкальной марины. Сам композитор отметил, что начало средней части «Садко» «напоминает приемом момент похищения Людмилы Черномором в I действии „Руслана“, причем, однако, нисходящая гамма Глинки целыми тонами является замененной нисходящей же гаммой: полутон, тон, полутон, тон, сыгравшею впоследствии значительную роль во многих моих сочинениях» [11, с. 68]. Иными словами, если у Глинки целотоновая гамма оказалась уникальным, использованным лишь в «Руслане» выразительным средством, то конструкция полутон-тон может рассматриваться у Римского-Корсакова как устойчивая морфема музыкального языка, допускающая многообразные морфные воплощения в разных произведениях.

Аналогичным образом может быть истолковано и увеличенное трезвучие. Мелькнув как яркая гармоническая краска в заключительных тактах вступления, оно играет значительно более важную роль в средней части. На гусярях Садко, аккомпанирующего стремительному плясу обитателей подводного царства, рвутся струны. Музыкальный эквивалент ситуации — увеличенное (целотоновое) трезвучие *c-e-gis(as)* в виде резко акцентированного аккорда у всех групп оркестра на первой доле т. 2 перед ц. 25. Следующая за этим аккордом пауза величиною почти в два такта — точка перелома формы. За тишиной следует варьированный повтор заключительного раздела вступления, завершающий все произведение.

В заключительном па-де-де из второй картины балета «Орфей» Стравинского момент, когда Орфей срывает с глаз повязку и Эвридика падает мертвой, совпадает с паузой протяженностью в такт, предваряемой... увеличенным (целотоновым) трезвучием *as-c-e* у струнной группы оркестра (Пример 4)! О. Захарова интерпретирует эту тактовую паузу как барочную риторическую фигуру *arosiopesis* — «изображение» смерти [7, с. 36], что вполне возможно, если учесть важную роль в произведениях Стравинского элементов барочной стилистики [6, с. 100–115]. Тем не менее аналогия с Римским-Корсаковым представляется более близкой. В ее пользу свидетельствует и «профессиональное» сходство главных

героев «Садко» и «Орфея», воздействующих на окружающий мир посредством исполнительского искусства. В любом случае между воплощением тишины у Римского-Корсакова и Стравинского и, например, у Кейджа (в его скандально известной фортепианной пьесе «4'33"») лежит непреодолимая пропасть. Однако в современном российском музыковедении есть попытки поставить эти произведения в один ряд. Так, уже упоминавшийся выше Л. Акопян, критикуя интонационную теорию Б. Асафьева, заявил: «Музыка вообще может быть без звуков (Кейдж, „4'33"»). А ведь идея прекрасна в своем роде» [2, с. 8]. Прекрасная идея музыки без звуков? А что можно сказать по поводу воплощения этой идеи? Оно прекрасно только у Кейджа или будет таковым у любого другого композитора? Каковы эстетические критерии беззвучной музыки? На какие конструктивные особенности произведения, основанного на тишине, нужно обратить особое внимание, чтобы понять его прекрасность? Л. Акопян не дает ответов на эти вопросы...

Пример 4

И. Ф. Стравинский. «Орфей»

Орфей срывает с глаз повязку. Эвридика падает мертвой.
Orpheus tears the bandage from his eyes. Eurydice falls dead.

The musical score for Example 4 shows five staves: V-ni I, V-ni II, V-le, V.c., and C-b. The music is in 3/4 time and features a crescendo leading to a fortissimo (ff) section. Specific fingerings and techniques like 'sul G', 'sul A', and 'sul C' are indicated for the string parts.

Полиморфизм Римского-Корсакова в «Садко» — историческая *альтернатива* австро-немецкому классическому симфонизму, монотематизму Листа, лейтмотивизму Вагнера. Присущие полиморфизму русского мастера способы развития музыкального материала имеют явные фольклорные корни. К примеру, в сборнике «Русские народные лирические песни» Лопатина и Прокунина отдел общелирических мужских песен включает 6 областных вариантов песни «Горы» [9, с. 271–284]. Несмотря на отличия, порой весьма существенные, в мелодиях всех вариантов отчетливо прослеживается опора на звуковую конструкцию — горизонтально проецируемый минорный квартсекстаккорд. Его основной и терцовый звуки играют роль опорных тонов мелодического развертывания, достигаемых, как правило, квартовым и секстовым скачками. Эта последовательность расширяющихся мелодических скачков может быть истолкована как музыкальный эквивалент

природного объекта — горной гряды. В качестве своеобразной объектно-пространственной морфемы она по-разному реализуется в морфах каждого из шести областных вариантов. Подобное поэтапное конструирование квартсекстаккорда (только мажорного *as – des – f*) через преобладающее вращение основного и терцового тонов в начальном, и основного и квинтового тонов в заключительном разделах прослеживается и во вступлении «Садко». Присущая этому аккорду тонико-доминантовая бифункциональность, виртуозно обыгрываемая Римским-Корсаковым, является движущим фактором становления формы, превращая последнюю в ярчайший пример воплощения «янус-морфемы» в творчестве великого русского композитора.

Элементы полиморфизма, свойственные народной песенности, были развиты Римским-Корсаковым в сложное, многоуровневое полиморфное целое, которым является вступление музыкальной картины «Садко». В развитии языка европейской музыки они оказались *первым* проявлением тенденции, которую можно определить как *переориентация музыкальной образности с внутреннего мира человека на внешний природный мир*. В музыке эпохи романтизма внешний природный мир присутствовал многообразно. Однако его роль в музыкальном произведении была, как правило, подчиненной. Романтический герой мог любоваться явлениями природы, мог находить в них своеобразный резонанс своему внутреннему эмоциональному состоянию. Концепция романтического двоимирия допускала временное отключение от напряженной жизни духа и уход во внешний мир для отдохновения. В тех же случаях, когда явление природы (как, например, водная стихия в увертюре Мендельсона «Морская тишь и счастлирое

плавание») становилось центром художественной концепции, его воплощение основывалось на сочетании звукоизобразительности и обязательного лирического «комментария». У Римского-Корсакова во вступительном разделе «Садко» водная стихия *впервые* становится центральным, единственным и самодостаточным объектом художественного воссоздания, основанного на законах природного полиморфизма.

Начиная с эпохи барокко, язык европейской музыки развивался в тесном взаимодействии с речью как вербализованным проявлением человеческого мышления. Логические и структурно-синтаксические закономерности речевого высказывания оказали огромное влияние на музыкальный язык и форму. С Римского-Корсакова начинается процесс возрастающего влияния на музыкальный язык совершенно иной сферы природных явлений и процессов. В XX веке это влияние становится преобладающим, дополняясь влиянием мира рукотворно-человеческого. Импрессионизм и экспрессионизм, конкретная и компьютерная музыка, сонористика, красота природного мира и ее воздействие на художественное мышление Веберна, превращение искусства в объект творчества у Стравинского — наглядное тому подтверждение. В диадах «внутреннее — внешнее», «субъект — объект» иницирующими элементами становятся «внешнее», «объект». Глубинные сдвиги в методологии художественного освоения мира позволяют определить XX век как эпоху музыкального *объективизма*. Именно это определение выявляет подспудную единую основу множества ныне существующих в музыковедении эпохально-стилевых дефиниций.

Продолжение следует

Литература

1. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М.: Практика, 1995. 256 с.
2. Акопян Л. Беседы у Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки (интервью с Л. Акопяном) // Журнал Общества теории музыки. 2017. Вып. 3 (19). С. 7–12.
3. Брагинская Н. Римский-Корсаков — Стравинский: «Нам не дано предугадать...» // Наследие Н. А. Римского-Корсакова в русской культуре. К 100-летию со дня смерти композитора (По материалам конференции «Келдышевские чтения-2008»). Сб. статей / Ред.-сост. М. П. Рахманова. М.: ООО «Дека-ВС», 2009. С. 77–94.
4. Гливинский В. К вопросу о морфологическом анализе музыки Стравинского // Musicus. 2018. № 1 (53). С. 34–39.
5. Гливинский В. К вопросу о морфологическом анализе музыки Стравинского // Musicus. 2018. № 2 (54). С. 25–30.
6. Гливинский В. Элементы стилистики барокко в творчестве И. Ф. Стравинского: дисс. ... канд. искусствоведения. Л., 1989: 17.00.02 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.academia.edu/21710521> (дата обращения: 06.07.2019).
7. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века: принципы, приемы. М.: Музыка, 1983. 79 с.
8. Кандинский А. Симфонические сказки Римского-Корсакова 60-х годов (Русская музыкальная сказка между «Русланом» и «Снегурочкой») // А. И. Кандинский. Статьи о русской музыке. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2010. С. 34–71.
9. Лопатин Н., Прокунин В. Русские народные лирические песни. М.: Гос. муз. изд-во, 1956. 458 с.
10. Рахманова М. Н. А. Римский-Корсаков // История русской музыки: в 10 т. Т. 8: 70–80-е годы XIX века. Ч. 2. М.: Музыка, 1994. С. 5–88.
11. Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. 8 изд. М.: Музыка, 1980. 447 с.
12. Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма: Учебник по анализу. 2 изд. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2004. 300 с.