УДК 78.071.1
DOI:10.26176/otmroo.2026.55.3.004

Валерий Викторович Гливинский
val.glivinski@gmail.com

ORCID: 0000-0001-6402-0682
Доктор искусствоведения, независимый исследователь, Нью-Йорк, США

Valery V. Glivinsky
val.glivinski@gmail.com

ORCID: 0000-0001-6402-0682
Dr. Sci. (Art Studies), Independent Researcher, New York, USA

Полиморфизм И. Ф. Стравинского

Аннотация

Полиморфизм является фундаментальным свойством музыкального мышления И. Ф. Стравинского. Музыкально-выразительные средства, использованные в «Жар-птице» для характеристики персонажей Кащеева царства и ситуаций с их участием, основываются на морфеме Кащеева царства. Внеконтекстная звуковая конструкция, состоящая из последовательности трех терций, играет главную текстообразующую роль во Вступлении балета. Форма Вступления основана на чередовании фаз расширения и сжатия музыкальной ткани.

Ключевые слова

И. Ф. Стравинский, полиморфизм, морфема, морф, «Жар-птица»

Для цитирования

Гливинский В. В. Полиморфизм И. Ф. Стравинского // Журнал Общества теории музыки. 2026. № 3 (55). С. 79–95. https://doi.org/10.26176/otmroo.2026.55.3.004.

I. F. Stravinsky’s Polymorphism

Abstract

Polymorphism is the fundamental property of Stravinsky’s musical thinking, and it stems from the particular traits of his perception and sense of the world. In his ballet *The Firebird*, I. F. Stravinsky’s chosen musical-expression tools for describing the characters of Kastchei’s kingdom and the situations in which they are involved are based on the morpheme of Kastchei’s kingdom. An out-of-context sound construction consisting of a sequence of three thirds plays the main textual role in the Introduction to the ballet. Introduction’s shape is based on a sequence of phases in which ëthe musical fabric alternately expands and contracts.

Keywords

I. F. Stravinsky, polymorphism, morpheme, morph, *Firebird*

For citation

Glivinsky, Valery V. 2026. “Polimorfizm I. F. Stravinskogo [I. F. Stravinsky’s Polymorphism].” *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Journal of the Music Theory Society], no. 3 (55, September): 79–95. (In Russian). https://doi.org/10.26176/otmroo.2026.55.3.004.

Полиморфизм[1] является фундаментальным свойством музыкального мышления Игоря Федоровича Стравинского, вытекающим из особенностей его мировосприятия и мироощущения. Из оркестровых и концертных сочинений русских композиторов второй половины XIX века, послуживших источниками полиморфизма И. Ф. Стравинского, назовем музыкальную картину «Садко» Н. А. Римского-Корсакова, симфоническое вступление «Рассвет на Москве-реке» к «Хованщине» М. П. Мусоргского, симфоническую поэму «В Средней Азии» А. П. Бородина, финал Первого фортепианного концерта П. И. Чайковского[2].

Музыкально-выразительные средства, использованные русским мастером для характеристики действующих лиц в «Жар-птице», основаны на виртуозной работе с микромотивным материалом. Н. Я. Мясковский в печатном отзыве на партитуру балета отмечает:

> «Конечно, поражает в молодом музыканте, казалось бы долженствовавшем сочиться от избытка материала, такая экономичность: пять номеров из девятнадцати (хотя это деление искусственно, так как большая часть из них следует друг за другом без возможности перерыва) лежащего перед нами балета построены на *крошечном мотиве* [здесь и далее курсив мой. — *В. Г.*] из последования большой и малой терций на взаимном расстоянии в полтора тона. Но какие картины возникают из этого *ничтожного материала*!» [4, *480*].

«Ничтожный материал» — это одно из первых специфических оценочных суждений о музыке И. Ф. Стравинского. «Петрушке» были адресованы следующие определения: «хлам», «смесь русской сивухи с французскими духами» (А. Н. Римский-Корсаков), «труха» (С. С. Прокофьев). «Весна священная» удостоилась «варварского искусства шумов» (Римский-Корсаков), «кошачьей музыки» (Л. Л. Сабанеев). В 1920-е годы список пополнили «Бах, изъеденный оспой», «общарапанный Бах» Прокофьева, «бахизмы с фальшивизмами» А. М. Дианова и Прокофьева в соавторстве: [3, *144*; 5, *270*, *571, 583*; 6, *62*, *143*, *187*]. Последний оценочный блок был инспирирован сочинениями Стравинского 1920-х годов, где использовалась барочная стилистика.

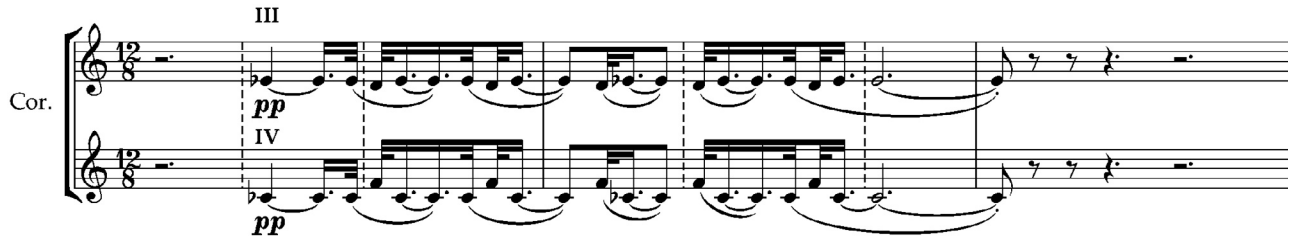
Наиболее известным и наиболее резонансным критическим выпадом стало целое произведение — вторая пьеса из цикла «Три сатиры» для смешанного хора ор. 28 (1925/1926) А. Шёнберга, озаглавленная «Универсальность» («Vielseitigkeit»). В ней австрийский композитор использовал следующий текст:

> «Кто там барабанит?
> Да это маленький Модернский!
> Прикрепил себе косичку,
> Она вполне ему к лицу!
> Как подлинные, выглядят фальшивые волосы!
> Как парик!
> Совсем как ... (так маленький
> Модернский себе представляет) ...
> Совсем как папаша Бах!» [3, *351*].

[1] Полиморфный (от греч. πολύμορφος, πολύς — многочисленный, μορφή — вид, форма) означает многообразный, существующий в виде совокупности индивидуализированных форм, конструктивно сходных в своей основе. Полиморфные объекты И. Ф. Стравинского анализируются на основе категориальной пары морфема — морф. В отличие от лингвистики, под морфемой в музыковедении подразумевается звуковая конструкция с типовым набором характерных черт. Морф облекает морфему в «плоть и кровь» конкретного текста. Более подробно о морфеме, морфе и особенностях музыкально-морфологического анализа см.: [2, *80*; 7, *78*; 8, *137–138*; 11, *111–113*].

[2] Все перечисленные произведения как источники полиморфизма И. Ф. Стравинского проанализированы с разной степенью подробности в моих статьях 2019–2022 годов [8; 9; 10; 11].

Под «ничтожным материалом» — «мотивом из последования большой и малой терций на взаимном расстоянии в полтора тона» Мясковский, судя по всему, имел в виду тоновый состав дуэта валторн в тактах 7–8 из Вступления к балету «Жар-птица», основанного на ритмически нерегулярном, пульсирующем чередовании большой (*fes–as*) и малой (*g–b*) гармонических терций (пример 1).



Пример 1. И. Ф. Стравинский. Балет «Жар-птица». Вступление (такты 7–8)

В звуковысотном отношении этот фрагмент в точности воспроизводит часть первого нотного примера из комментариев Стравинского к записи балета на аудиографических роликах для пианолы, осуществленной компанией «Эолийский» (Aeolian) во второй половине 1920-х годов.

История этого проекта, в рамках которого были записаны «Жар-птица» и «Петрушка», воссоздана в статье М. Макфарланда [13, *103–105*]. Анализ образного строя и музыкальной ткани «Жар-птицы», данный Стравинским в комментариях к аудиографическим роликам, играет ключевую роль в понимании места балета в эволюции стиля композитора. Наиболее важные фрагменты этого анализа, приведенные ниже, основываются на копии их французского оригинала, хранящейся в Фонде Пауля Захера[3]. Седьмая страница документа гласит:

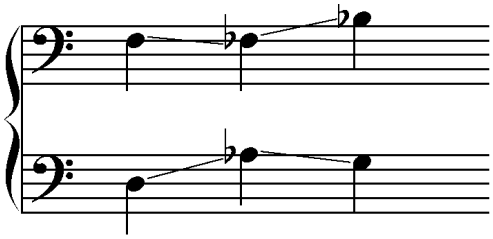
> «Во время сочинения “Жар-птицы”, я не полностью порвал со всем, что связано с музыкальной драмой. Например, я сохранял предрасположенность к музыкальным характеристикам разных персонажей, драматических ситуаций. И это привело к внедрению ряда процессов, которые можно назвать *лейт-музыкой* [курсив мой. — *В. Г.*]» [14, *7*].

Обращает внимание использование понятия «лейт-музыка», ссылка на музыкальную драму. Все это указывает на творческое наследие Р. Вагнера. Более точным стилевым ориентиром могла бы быть оркестровая музыка русских композиторов второй половины XIX века. Полиморфные элементы в ее ткани обладают не только яркой интонационной характерностью, но и взаимодействуют друг с другом, направляя становление формы целого.

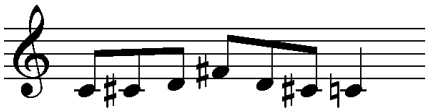
Следующая страница посвящена взаимосвязи образной и звуко-конструктивной сторон музыкального языка:

> «В “Жар-птице” все связанное со злым волшебником Кащеем и его царством: заколдованный сад, огры и всевозможные чудовища, являющиеся его подданными, все волшебное или таинственное, чудесное или сверхъестественное, — музыкально характеризуются тем, что можно было бы назвать *лейт-гармонией* [курсив мой. — *В. Г.*]. Последняя состоит из чередующихся мажорных и минорных терций, например:

[3] Во время посещения архива И. Ф. Стравинского в ноябре 2023 года я получил любезное разрешение Фонда Пауля Захера на копирование и цитирование текста аннотаций. Здесь и далее они приводятся в моем собственном переводе с французского языка.



[Рис. 1]

За минорной терцией всегда следует мажорная терция, и наоборот.
Точно так же мелодические интервалы, образующие эти терции, состоят из восходящей увеличенной кварты и нисходящей малой секунды, чередующихся между верхним и нижним голосами.

[Рис. 2]

Эти интервалы, в свою очередь, служат основой доброжелательного, но все же волшебного образа Жар-птицы» [14, *8*].

Использование композитором термина «лейт-гармония» следует прокомментировать. Обычно этот термин применяется в характеристике сквозных аккордов или аккордовых оборотов с закрепленной, достаточно узнаваемой образной семантикой. Так, лейтгармония в виде уменьшенного септаккорда олицетворяет злой дух Самьель в опере К. М. фон Вебера «Волшебный стрелок». Плагальная гармоническая последовательность I–IV–I как составная часть лейтмотива главного героя оказывается лейтгармонией оперы Р. Вагнера «Лоэнгрин». Ту же роль в музыкальной ткани «Тристана и Изольды» играет гармонический оборот в начале произведения, вошедший в историю музыки под названием «Тристан-аккорд». Именно в нем доминирующее в опере состояние любовного томления находит наиболее концентрированное выражение. Таким образом, интервальные трансформации, описанные Стравинским, выходят далеко за смысловые рамки термина «лейт-гармония».

Внеконтекстную звуковую конструкцию, приведенную в первом нотном примере (см. выше, а также: [14, *8*]), можно считать морфемой *Кащеева царства*. Ее звуковысотная основа — гамма Н. А. Римского-Корсакова *d–fes–f–g–as–b* в диапазоне малой сексты. Текстовые воплощения этой морфемы ложатся в основу музыкальных характеристик персонажей *Кащеева царства* и ситуаций с их участием[4]. Соединительные линии в нижнем и верхнем голосах указывают на полифоническую природу движущейся вверх по ступеням трихорда в кварте *d–fes–g* последовательности м. 3 – б. 3 – м. 3.

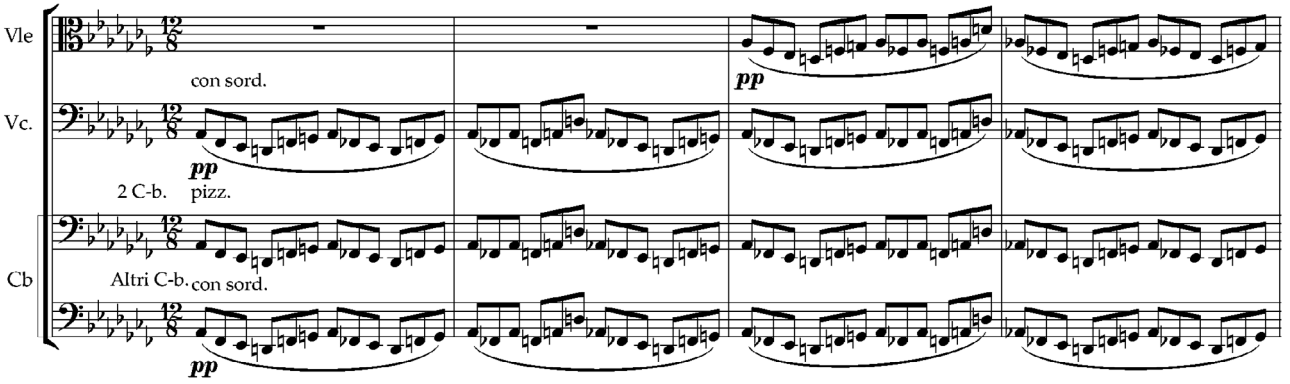
Вертикальное сочетание трихорда в тритоне (нисходящая м. 2 – восходящая ум. 5) в верхнем голосе и его транспонированной на м. 3 вниз разновидности в нижнем голосе сродни полифонической комбинаторике остинатно-вращательного мотива морской пучины в «Садко» Н. А. Римского-Корсакова[5]. Контрапунктическое наложение интервальных разновидностей базового элемента конструкции будет использовано в начальном полиморфе Первой картины «Петрушки».

[4] В «Диалогах» Стравинский отмечает: «Если в “Жар-птице” и есть интересные *конструкции* [здесь и далее курсив мой. — *В. Г.*], то их следует искать в трактовке интервалов, например *больших и малых терций* [в русском издании “Диалогов” “*major and minor thirds*” ошибочно переведено как “*мажорных и минорных трезвучий*”. — *В. Г.*] в “Колыбельной”, в интродукции и в музыке Кащея» [3, *142*].

[5] Более подробно об этом см.: [9, *143*]

Текстообразующая роль морфемы *Кащеева царства* раскрывается в еще одном комментарии:

> «В начале [в первых тактах Вступления к “Жар-птице”. — *В. Г.*] мы оказываемся в заколдованном саду Кащея. А вот и терции, сначала в виде групп из трех нот, третья из которых — проходящая, а затем в виде свободной терцовой игры» [14, *9*] (пример 2):



Пример 2. И. Ф. Стравинский. Балет «Жар-птица». Вступление (такты 1–4)

В начальном унисоне балета — первой мутации морфемы *Кащеева царства* — отчетливо прослеживаются признаки *четверика*[6] — четырехзвенного построения *a a b a*. Соотношение тождества и контраста в нем выражено отношением 3:1. Звенья *a* преемственно связаны. Они могут варьироваться при повторениях. Вместе с тем их сходство обусловливает целостность всей конструкции. Звено *b* вносит мелодический контраст. В ритмическом отношении оно, в большинстве случаев, тождественно звеньям *a*. Реализации *четверика* в русской народной и профессиональной музыке многообразны. Некоторые из них лишь отдаленно напоминают базовую конструкцию. Тем не менее, всех их объединяет четырехзвенное строение с преобладанием повтора над обновлением. Асафьевская формула *i* : *m* : *t* (initium, motus, terminus) применительно к *четверику* может быть преобразована в *i* : *r* : *m* : *t*, где *r* (*repetition*) указывает на точный или варьированный повтор.

Четверик широко используется в русских народных сказках, пословицах и поговорках. Вещная, земная, стабильная, упорядоченная, целостная метафорика четверки связана со временами года и соответствующими им периодами жизни человека (весна — детство, лето — юность, осень — зрелость, зима — старость), с географическими направлениями и созидательными силами Вселенной (землей, воздухом, водой, огнем). Наглядным подтверждением важной роли *четверика* в русской культуре могут служить и четырехопорные крестово-купольные православные храмы, четырехстопный ямб как наиболее популярный поэтический размер в русской литературе XIX века.

Наиболее очевидный фольклорно-музыкальный прототип *четверика* — пара периодичностей в русских свадебных и хороводных песнях (*a a b b*). Ее классический пример — хороводная песня «Во поле береза стояла», положенная П. И. Чайковским в основу вариационно-разработочных разделов финала Четвертой симфонии[7].

Звенья *a* начального *четверика* «Жар-птицы» сконструированы как малосекундовое сцепление двух квартовых трихордов: б. 3 + м. 2 и м. 3 + б. 2. Характер звучания звена *a* определяется тритоновым соотношением его нижнего и верхнего звуков, а также полутоновым

[6] Термин В. В. Гливинского (*прим. ред.*).

[7] Конструкция *четверика* использована Стравинским во вступительном соло фагота из «Весны священной». Как известно, это соло основано на мелодии свадебной песни «Ты, моя сестричка» (“Tu, manu seséréle”) — № 157 из сборника А. В. Юшкевича «Народные литовские мелодии» (Часть I, Краков: Издательство Академии искусств и наук, 1900).

трением на расстоянии средних тонов в двух квартовых трихордах. Соотносясь как неточные интервальные инверсии, эти трихорды трансформируются в последовательность малой терции и восходящего мелодического пробега по тонам минорного секстаккорда в звене *b*. Ярчайшую психологизированно-звукописную характерность придают начальному образу балета такие черты вступительного унисона как:

• специфически сгущенная тембровая краска октавного параллелизма низких струнных;

• неторопливый темп, трехдольный в своей основе ритм;

• признаки морфемы *диссонанса* в звеньях *a*: малосекундовое трение на расстоянии тонов *fes* и *f*; тритоновое трение на расстоянии тонов *as* и *d*;

• признаки морфемы *диссонанса* в звене *b*: малосекундовое трение на расстоянии тонов *fes* и *f*, *as* и *a*; тритоновое соотношение тона *d* в окончании звена *b* и тона *as* в начале третьего проведения звена *a*;

• динамическое наложение концов и начал соседних проведений;

• признаки морфемы *времени*: остинатная повторность как на уровне звеньев, так и на уровне целого (три точных повтора всей конструкции).

> *Кащеево царство* пребывает в состоянии почти полного оцепенения с минимальной двигательной активностью. Пластическим эквивалентом такого состояния могут быть медленные, малоамплитудные движения, основанные на многократном повторе нескольких простых жестов и поз.

Сравнение морфемы *Кащеева царства* и ее первого морфного превращения подтверждает их родство, основанное на большой (*as–fes*) и малой (*d–f*) терциях. Неожиданный мелодический минорный секстаккорд *f–a–d* в третьем звене *b* преемственно связан с комбинацией 1, 3 и 6 тонов базового звукового набора — гаммы Римского-Корсакова *d–fes–f–g–as–b*. Появление консонантной трехзвучной гармонии по смыслу двояко:

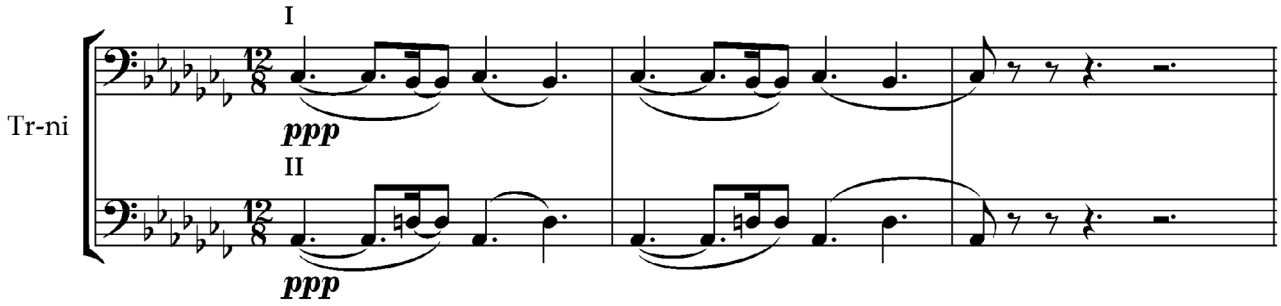
• как подготовка кульминации Вступления в такте 14;

• как намек на двоемирную реально-фантастическую концепцию балета, где мир человеческих существ (Иван-царевич, Царевны) охарактеризован музыкой народно-песенного склада. В комментариях Стравинский отмечает:

> «В отличие от этой волшебной и хроматической музыки, человеческая стихия, Иван-царевич и Царевны характеризуются русской музыкой диатонического характера» [14, *8*][8].

Вступление к «Жар-птице» строится как последовательность пяти фаз развертывания. *Первая* фаза (такты 1–6) основана на четырех (последнее сокращено до двух начальных звеньев) проведениях унисонного материала низких струнных. В первом такте третьего проведения появляется новый фактурный элемент у тромбонов. Последовательность малой (*as–ces*) и большой (*b–d*) гармонических терций является еще одной конструктивно сжатой до двух элементов, звуковысотно транспонированной на тритон вверх текстовой реализацией морфемы *Кащеева царства* (пример 3). Преемственная связь проявляется не только в терцовом строении, но и в оркестровке — ритмически синхронизированном полифоническом наложении малосекундового и тритонового мотивов.

[8] Предлагаемая мною трактовка диатонически-консонантного элемента во вступительном октавном унисоне балета диаметрально расходится с точкой зрения М. Макфарланда, безапелляционно заявившего: «диатоническая музыка вообще не фигурирует во Вступлении» [12, *207–208*]. Трудно также согласиться с попыткой онемечивания американским исследователем полиморфной техники Стравинского — определением триольной линии низких струнных как *Grundgestalt* (первичного образа, в терминологии Шёнберга. — *прим. ред.*) всего балета [ibid.]. Эту линию необходимо рассматривать как морфное производное от морфемы *Кащеева царства*.



Пример 3. И. Ф. Стравинский. Балет «Жар-птица». Вступление (такты 5–7)

> Становится понятным источник восторгов Мясковского («Но какие картины возникают из этого ничтожного материала!»). Уже в первых тактах Стравинский демонстрирует изощреннейшую технику музыкального полиморфизма!

Ритмический профиль тромбоновых терций заслуживает особого внимания. Композитор использует здесь прием пунктирного синкопирования. Лига, объединяющая короткую долю пунктирной ритмоформулы со следующей восьмой длительностью, привносит в звучание музыкальной ткани пластический элемент угловатой порывистости. На фоне зловеще завораживающей октавной трехдольности виолончелей и контрабасов пунктирно-синкопированные тромбоновые терции воспринимаются как спорадические телодвижения обитателей *Кащеева царства*. Ритмическое расщепление второй доли в трехдольной ритмической ячейке играет решающую роль в формировании образной двуплановости.

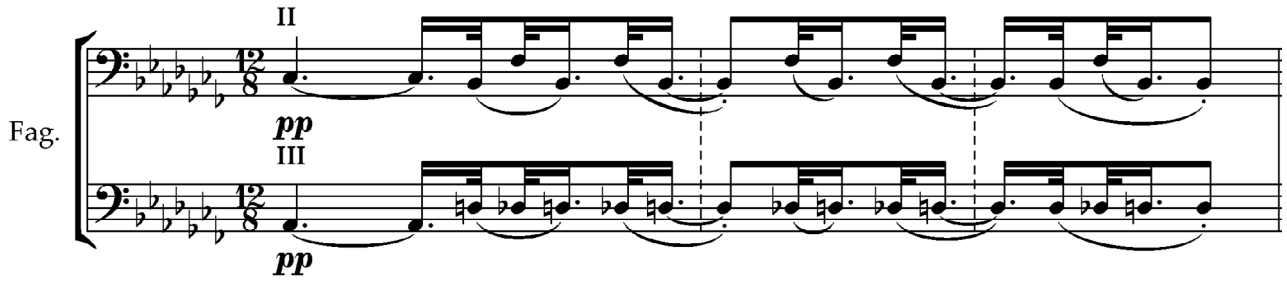
> Контрапункт двух связанных интервальным подобием, но ритмически, фактурно и темброво несходных элементов — один из первых в музыке Стравинского примеров текстового воплощения морфемы среды в виде морфа заколдованного сада Кащея[9]. От него протягиваются нити преемственности к диалогу фагота и валторны в начале «Весны священной» — морфу видимого вдали леса, из которого доносится звук пастушьего рожка.

Завершение первой фазы и начало *второй* (такты 7–10) подчеркнуто небольшим консонантным «островом». Мажорное трезвучие (Fes-dur) на первой доле в седьмом такте может быть интерпретировано как осевой тон *as*, окруженный нижней большой (*fes*) и верхней малой (*ces*) терциями. Полифоничность трехзвучной вертикали достигается тембровыми и фактурными средствами. Малотерцовая педаль фаготов и большетерцовое *tremolo* вторых скрипок и альтов расслаивают консонантную гармонию на два фактурно и темброво обособленных элемента.

> Здесь начинается путь к многообразным формам тембрового расслоения интервальных конструкций, характерным для творчества Стравинского в целом.

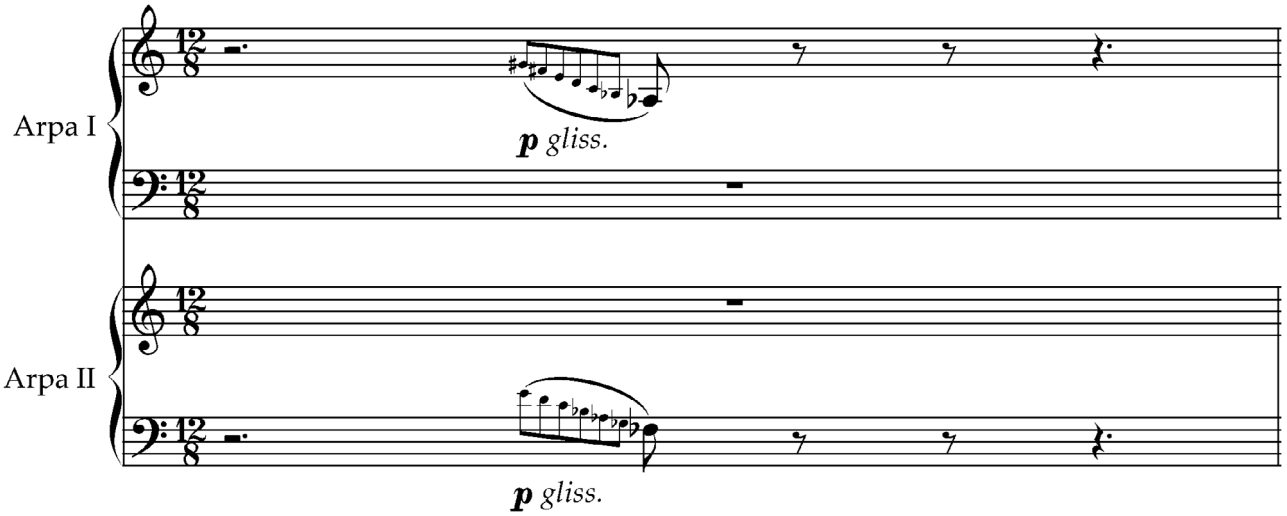
Начальный такт второй фазы отмечен высокой степенью концентрации сказочно-фантастических выразительных средств, восходящих к традициям М. И. Глинки и Н. А. Римского-Корсакова. Вырастающая из малотерцовой педали фаготов интервальная последовательность оказывается конструктивно расширенной до трех терций, ритмически ускоренной разновидностью тромбонового морфа из первой фазы. Здесь она смещена на тритон вверх. Ее тоновый состав включает шесть ступеней гаммы Римского-Корсакова от *as* до *fes* (пример 4).

[9] С позиций морфологического анализа характеристика М. Макфарландом тромбоновых терций как «аккомпанемента струнному *ostinato*» [12, *208*] представляется ошибочной.



Пример 4. И. Ф. Стравинский. Балет «Жар-птица». Вступление (такт 7)

На фоне большетерцового *tremolo* вторых скрипок и альтов арфы изящно глиссандируют вниз большими терциями по тонам гаммы Черномора (пример 5).



Пример 5. И. Ф. Стравинский. Балет «Жар-птица». Вступление (такт 7)

Ритмическое обновление фаготного морфа в первой половине седьмого и в восьмом такте основано на постоянно меняющемся соотношении длинной и короткой долей в пунктирной ритмической ячейке. Этот композиционный прием можно определить как *горизонтальную ритмическую асимметрию.* Исходное соотношение 15:1 (единица измерения — тридцатьвторая длительность) перерастает в последовательность 1/3 – 1/9 – 1/3 – 1/6 – 1+1/7. Впечатление импровизационности создается посредством:

• обращения пунктира (коротко-длинно вместо длинно-коротко);

• постоянного варьирования продолжительности длинной ноты;

• конструктивного усложнения ритмической ячейки (два начальных коротких звука вместо одного).

> Следующими шагами в развитии горизонтальной ритмической асимметрии станут соло флейты в начале «Петрушки», вступительное фаготное соло «Весны священной».

Валторновый морф во второй половине седьмого и первой половине восьмого такта звуковысотно идентичен второй и третьей терциям морфемы *Кащеева царства*. В его ритмическом строении также прослеживается горизонтальная ритмическая асимметрия. Контрапункт фаготного и валторнового морфов в тактах 7–8 — яркий пример текстового воплощения морфемы *Януса.* Его амбивалентность обусловлена виртуозным синтезом полифонических и гармонических приемов организации музыкальной ткани. Линии фаготов и валторн могут быть интерпретированы как терцовая каноническая имитация, основанная на интервальном и ритмическом

(хотя и не точном) сходстве начальных звеньев. У валторн соотношение долгого и короткого звуков выражается пропорцией 11/1, у фаготов — 15/1. Дальнейшее развертывание ритмически комплементарно. На длинные звуки у фаготов наслаиваются пунктиры валторн и наоборот.

> Чередование разнотембровых пунктирных терцовых оборотов символизирует нарастание двигательной активности обитателей *Кащеева царства*.

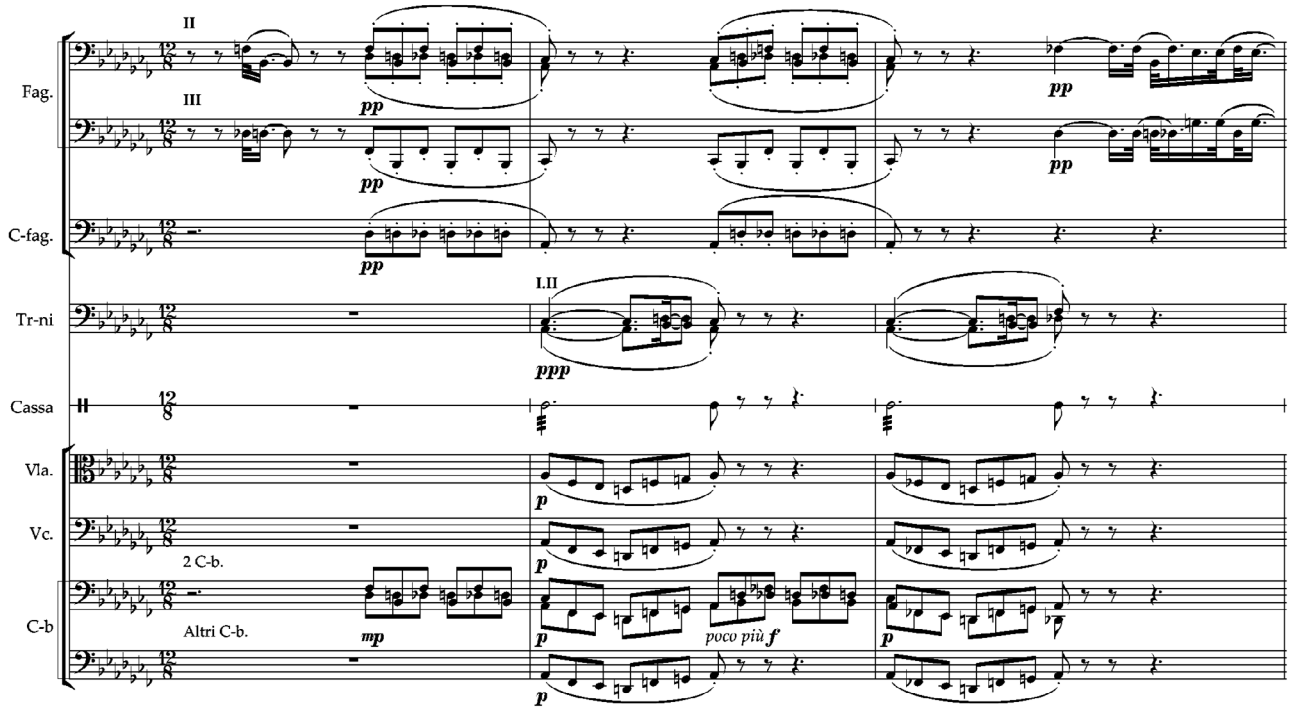
В вертикально-гармоническом плане фаготные и валторновые терции оказываются смешением основного, терцового, квинтового тонов cis-moll и g-moll. В огрубленном виде это смешение может быть воспроизведено в виде тремолоподобной последовательности до-диез-минорного и соль-минорного трезвучий. Стравинский же соединяет терции столь искусно, что главным гармоническим элементом музыкальной ткани оказывается пунктирно-репетиционно возобновляемый четырехзвучный аккордовый комплекс, образованный прилегающими друг к другу терцовым и квинтовым тонами g-moll и cis-moll: *b–d–e–gis*. Специфический фонизм этого созвучия проистекает из его целотонной основы. Если представить одновременное звучание всех тонов целотонной гаммы от *b* вверх, а затем пропустить ее второй и пятый звуки (*c* и *fis*), то в результате мы получим аккордовую вертикаль, определяющую специфичность звучания седьмого и первой половины восьмого тактов Вступления к «Жар-птице».

> Этот фрагмент может быть рассмотрен как историческая параллель шёнберговской звукокрасочной гармонии (Klangfarbenharmonie)[10].

Сочетание фаготов и валторн трансформировано в первой половине такта 8 в линию валторн, оплетаемую трубами и фаготами. С точки зрения морфологического анализа аккордовая вертикаль *b–d–e–gis* оказывается морфным воплощением морфемы *аккорда,* созвучием, концентрирующим в себе образную характерность музыкальной ткани.

> В аспекте эволюции стиля И. Ф. Стравинского оно предвосхищает, благодаря опоре на два находящихся в тритоновом соотношении трезвучия, титульную гармонию балета «Петрушка» — наложение до-мажорного и фа-диез-мажорного трезвучий во второй картине.

В завершении второй фазы (вторая половина восьмого такта — первая половина десятого такта) Стравинский триольно трансформирует морф группы фаготов, сближая его с повторным проведением начального двухтакта из остинатного унисона низких струнных в начале балета. Ритмическое тождество оттеняется артикуляционным контрастом (*legato* струнных — *portamento* фаготов). Чередование фаготного и унисонного струнного морфов осуществляется на основе связующего элемента — тона *as*. Заключительный характер всего построения подчеркнут зеркальной симметричностью фаготного морфа. На этом фоне вновь таинственно звучат двух- и трехтерцовые разновидности тромбонового морфа из тактов 5–6, воссоздающие телодвижения фантастических существ (пример 6).

[10] Как известно, классическим примером звукокрасочной гармонии является третья пьеса «Краски (Летнее утро на озере)» из Пяти пьес для оркестра ор. 16 (1909) А. Шёнберга.

Пример 6. И. Ф. Стравинский. Балет «Жар-птица». Вступление (такты 8–10)

В аспекте формы первая и вторая фазы подобны конструкции *четверика* на более высоком композиционном уровне. Распределение музыкального материала в рамках четырехзвенной конструкции выглядит следующим образом:

• звено *a* — вступительный унисон низких струнных;

• звено a^1 — его контрапункт с тромбоновым морфом;

• звено *b* — канонноподобный контрапункт фаготного и валторнового морфов;

• звено a^2 — синтетический пласт, ритмически объединяющий вступительный унисон и триольную разновидность фаготного морфа с вкраплениями синкопированных элементов тромбонового морфа.

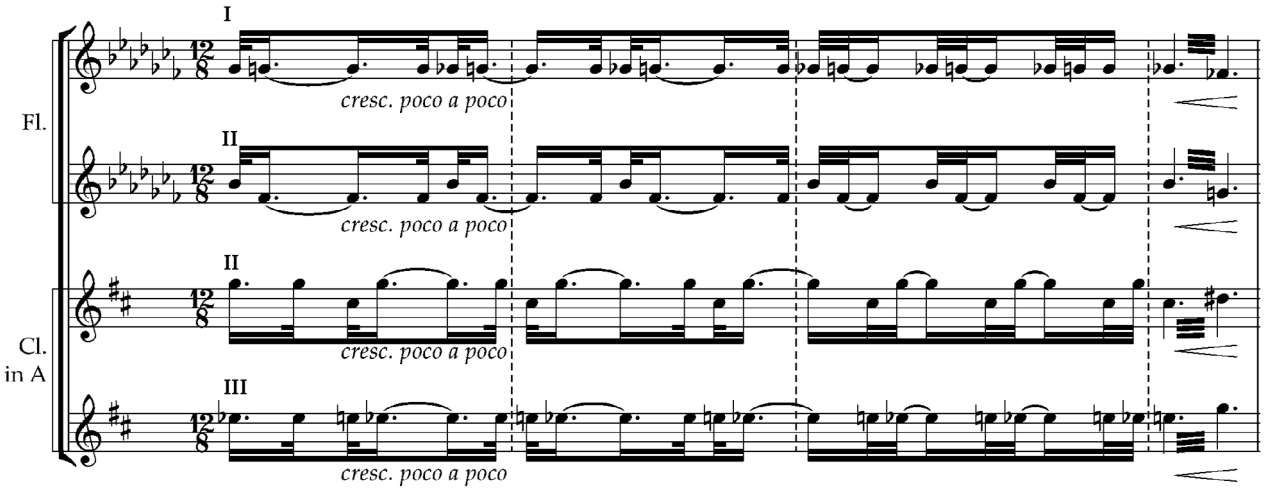
Реализация морфемы *четверика* на межфазовом уровне отмечена рядом интереснейших деталей. Не ставя под сомнение главенство принципа морфной производности подавляющего большинства элементов музыкальной ткани из единого морфемного ядра, отметим, что в процессе развития вновь образованные морфы вступают в горизонтальные связи, имитируя друг друга. Ярким примером может служить мутация фаготного морфа в звене a^2, направленная на имитацию ритмической триольности вступительного унисона низких струнных.

Двигателем формы в межфазовом *четверике* становится ритм. Его действие основано на усилении контраста между регулярностью и нерегулярностью (морфема *движения*). Остинатной регулярности вступительного триольного унисона низких струнных в звене *a* контрастируют синкопированная пунктирность тромбонового морфа в звене a^1, горизонтальная ритмическая асимметрия фаготного и валторнового морфов в звене *b*. Свою лепту вносят динамическая нюансировка, тембровое расслоение интервальных структур, пространственно-фактурные изменения музыкальной ткани.

> Общая цель всех выразительных средств — *пластическая характеристичность* музыкальной ткани как фундаментальное свойство *русскости* Стравинского. Два других ее свойства: *звуковая ассоциативность*, вовлекающая пространственно-временные интуиции и представления слушателя, и *эмоциональная*

аура, апеллирующая к подсознательным психическим состояниям, предопределяют специфическую затаенно-тревожную эмоциональную реакцию на события, происходящие в начальных девяти с половиной тактах Вступления.

В *третьей* фазе (со второй половины 10 по 12 такт) динамизирующие возможности полифонического наслоения двухтерцовых пунктирных оборотов, обозначенные в звене a^1 второй фазы, раскрываются в полной мере. Музыкальное развитие основано на параллельном терцовом пульсировании у фаготов и кларнетов. Во второй половине 11 такта флейты превращают дуэт в трио. Помимо фактурного усложнения Стравинский использует другие средства создания эффекта растущего напряжения. Это — повышение тесситуры, сокращение длительности длинной доли пунктира, рост громкости. В 12 такте контрапункт пунктирных терцовых пар *b–des* | *c–e* (у кларнетов) и *ges–b* | *e–g* (у флейт) перерастает в тремолирующий кластер, сводящий на нет звуковысотную и ритмическую характерность полифонически сочетаемых линий (пример 7)[11].

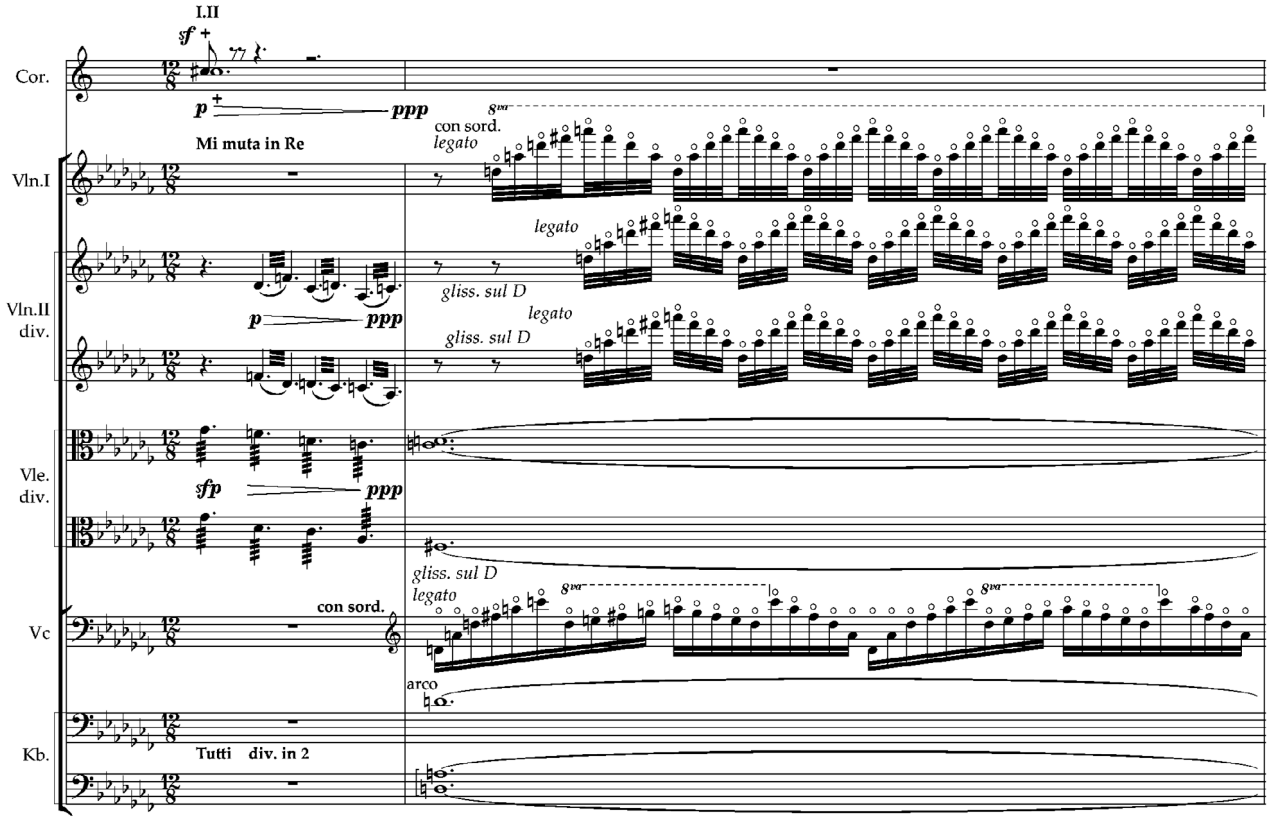


Пример 7. И. Ф. Стравинский. Балет «Жар-птица». Вступление (такт 12)

Четвертая фаза (такты 13–14) — кульминация Вступления к «Жар-птице». Кульминационный предыкт (такт 13) основан на новой морфной разновидности морфемы *Кащеева царства*, оформленной в виде трехтерцовой нисходящей звуковой конструкции у вторых скрипок и альтов *divisi*. Особенностью этой конструкции является внутритканевое расслоение, обусловленное сочетанием в одновременности двух типов тремолирования: горизонтально-мелодического (у вторых скрипок) и вертикально-гармонического (у альтов) (пример 8, такт 1). Кульминация (пример 8, такт 2) охарактеризована в «Диалогах» следующим образом:

«Для меня самым потрясающим эффектом в “Жар-птице” было глиссандо натуральных флажолетов у струнных в начале, которое выбрасывается басовой струной наподобие колеса св. Екатерины. Я был в восторге, что изобрел этот эффект, и помню, с каким волнением демонстрировал его сыновьям Римского-Корсакова — скрипачу и виолончелисту. Помню также удивление Рихарда Штрауса, когда он услышал это место спустя два года в Берлине» [3, *141*].

[11] Аналогичный по художественному результату прием сонорно-колористического перерождения полиморфной музыкальной ткани использован в начале первой картины «Петрушки».



Пример 8. И. Ф. Стравинский. Балет «Жар-птица». Вступление (такты 13–14)

В звуко-конструктивном плане кульминация оказывается сложно организованным пятиоктавным вибрирующим созвучием сонорно-кластерного типа. Базовый педальный элемент — аккорд у альтов *divisi* и контрабасов — включает 1–4, 6 и 7 обертоны натурального звукоряда. Из него вырастает или «выбрасывается басовой струной наподобие колеса святой Екатерины» засурдиненная глиссандирующая фигурация шестнадцатыми у виолончелей по 1–11 обертонам. Первые и вторые скрипки имитационно глиссандируют по 1–5 обертонам[12].

> Кульминация во Вступлении к «Жар-птице» основана на переключении удаленного плана объектно-изобразительного развития на приближенный. Если во Вступлении к «Соловью» (такт 6 из цифры 1 — такт 1 из цифры 2) приближенный план приподнимает завесу над скрытой от постороннего взгляда жизнью ночного леса, то здесь он делает нечто подобное по отношению к *Кащееву царству* и его обитателям при помощи пробившегося через густые темные облака луча солнца. Мгновенное приближение к объекту, фокусировка на его характерных деталях будут использованы при показе компании *подвыпивших гуляк* в Первой и *мужика с медведем* в Четвертой картинах «Петрушки», лесной пущи из Вступления к «Весне священной»[13].

Переключение на удаленный план в такте 15 знаменует начало *пятой* заключительной фазы (такты 15–20). Интонационная арка в виде возвращения триольного унисона из

[12] Прием сочетания сходных по интервальному строению разноскоростных горизонталей наследуется Стравинским от Н. А. Римского-Корсакова. Учитель использовал этот прием для достижения уникального колористического эффекта во вступительном и заключительном разделах музыкальной картины «Садко», в начальной сцене Четвертого акта оперы «Сказка о царе Салтане». Дальнейшие шаги ученика — музыка *гуляющей толпы* из Первой картины «Петрушки», раздел (цифры 11–12), предваряющий мгновенное сжатие формы во Вступлении к «Весне священной».

[13] Более подробно о приближенном плане в изображении лесной пущи см.: [11, *123*].

тактов 1–6 отмечена звуковысотным, ритмическим, фактурным, тембровым обновлением. Первое проведение унисона сдвинуто на две октавы вверх и начинается с флейтового соло, воспроизводящего начальное шестизвучное звено от *fis*[1]. Октавный унисон двух флейт во втором проведении еще больше усиливает сходство с «Прелюдией к послеполуденному отдыху фавна» К. Дебюсси. Изначальная роль чередующихся терций как контрастного фактурного элемента, подчеркивающего звуковой объем, свойственный текстовому воплощению морфемы *среды*, переосмысливается. В такте 15 *tremolo* терцовой пары *a–c* | *fis–ais* у альтов *divisi* оказывается фоново-колористическим сопровождением мелодически ведущего голоса. Наслаиваясь на опорные гармонические тоны у контрабасов, оно обретает форму аккордовой последовательности, основанной на чередовании терцово-квинтовых и целотоновых вертикальных созвучий.

Грань формы Вступления на рубеже 14 и 15 тактов вызывает особый интерес в аспекте сочетания традиционных и новаторских средств формообразования. Классический признак традиционной репризы — возвращение начального тематического материала сочетается у И. Ф. Стравинского с композиционными приемами, проистекающими из полиморфной природы его музыкального мышления. Тождественность аккордовой вертикали начала такта 15 тоновому составу кульминационной зоны крупного плана в такте 14 оказывается ярчайшим примером воплощения морфемы *звукоряда*[14]. Один и тот же набор звуковысотных точек используется композитором для мгновенного образно-смыслового сдвига в развертывании формы целого, подчеркивающего наступление нового раздела.

> По существу, морфные превращения малого мажорного септаккорда от *d* в 14 — начале 15 такта могут быть рассмотрены как эквивалент классической динамической репризности. В его рамках переосмысливается тонико-доминантовое соотношение предрепризного и репризного материала. Тематически-повторная основа репризности дополняется изменением склада музыкальной ткани: контрастно-полифонического в начале балета, аккордово-гармонического на этапе завершения формы Вступления.

Первый такт унисона низких струнных из начала «Жар-птицы» приобретает в репризе лирико-созерцательное наклонение. Его роль как мелодически ведущего голоса подчеркнута аккордовым сопровождением, сконструированным из чередующихся консонантных (квинтово-терцовых) и диссонантных (целотоновых) созвучий. Чередование вертикальных конструкций в тактах 15–17 выглядит следующим образом: *d–a–c* | *fis–gis–ais* в такте 15; *h–fis–a* | *dis–f–g* в тактах 16–17. Оркестрованы эти конструкции как фактурные наложения чередующихся терций у высоких струнных и тритоновых ходов контрабасов и виолончелей.

Важнейшим интонационным событием пятой фазы Вступления оказывается новый материал — нисходяще-восходящий кругообразный ход виолончелей и контрабасов по ступеням хроматической гаммы от *c* на фоне до-минорного секстаккорда у скрипок и альтов (вторая половина 17 — начало 18 такта).

> Интервальная связь этого материала с морфемой *Кащеева царства* основывается на использовании малой секунды. В то же время он вписывается в более широкий музыкально-исторический контекст, обнаруживая явное сходство с барочными риторическими фигурами *passus duriusculus* и *circulatio*. В произведениях Стравинского 1920–1930 годов встречаются многочисленные примеры аутентичного в стилистическом отношении использования этих риторических фигур. В тексте «Жар-птицы»

[14] Морфема *звукоряда* — набор звуковысотных единиц, используемый как строительный материал для создания образно контрастных музыкальных фрагментов.

> нисходяще-восходящий хроматический мотив низких струнных выступает интонационной основой темы Кащея Бессмертного.

Заключительный трехтакт привносит в конструкцию Вступления черты зеркальной симметрии. В тактах 18–19 начальный унисон виолончелей и контрабасов проводится в исходной звуковысотной позиции от *as*. Момент обновления связан с переносом в более высокий регистр, оркестровкой высокими струнными, гармоническим сопровождением у кларнетов и виолончелей. Чередование аккомпанирующих аккордовых вертикалей подчеркивает интервальное «мерцание» мелодически ведущего голоса. Слышится красочная последовательность тритоново соотносящихся Fes-dur и B-dur, мелькает увеличенное трезвучие от *ges*. В основе всех этих гармоний лежит игра терцовой пары *as–ces* | *b–d*.

Последний двадцатый такт Вступления основан на проведении фаготами морфемы *Кащеева царства* в изначальном звуковысотном трехтерцовом виде. В микроконструкцию этого проведения Стравинский привносит черты ритмической зеркальной симметрии, чередуя триоли и дуоли в виде числового ряда 3–2–2–3[15].

Форма Вступления к «Жар-птице» может служить примером чередования стадий расширения и сжатия. Фазы с первой по четвертую основаны на поэтапном звуковысотном расширении музыкальной ткани. Точка перелома (граница 14 и 15 тактов), а также пятая фаза сжимают фактурное пространство. Аналогичный цикл расширения — сжатия воссоздан во Вступлении к «Весне священной». Динамический профиль обоих Вступлений напоминает плавание медузы. Медузы продвигаются вперед благодаря циклическим изменениям формы их колокола. Когда расширенный колокол сокращается, из-под него выбрасывается вода. Возникает отдача, толкающая медузу в противоположную сторону. Как правило, стадия расширения превосходит по времени стадию сжатия. Медузная ассоциация более точно описывает цикл расширения — сжатия, чем асафьевское определение «формы как процесса роста музыкальной ткани». Последнее мы находим в характеристике Вступления к «Весне священной»:

> «Трудно описать такого рода форму оттого, что здесь все дело в движении, в непрестанном заполнении, разветвлении, распухании или “сжатии” ткани и в ее урезывании, в приливе и отливе звучаний (количественном, реально получаемом, а не только усилениями или уменьшениями силы звучности). Ткань словно дышит, то наполняясь воздухом и расширяясь, то сводясь к одной-двум линиям... Форма вступления к “Весне священной” — *процесс роста музыкальной ткани* [курсив мой. — *В. Г.*]. Достигается это вышеуказанным путем наполнения и разветвления...» [1, *43–44*].

Хотя в описании процесса формообразования автор использует оппозицию «разветвления, распухания или “сжатия”», определение формы как «процесса роста» включает лишь первую стадию «разветвления, распухания».

Формы, основанные на чередовании фактурного расширения и сжатия, могут рассматриваться как текстовые воплощения морфемы *медузы*. В основе этой морфемы лежит циклически изменяемая звуковая конструкция. Ее процессуальность обусловлена возросшей формообразующей ролью фактурно-темброво-динамических средств музыкальной выразительности. Вступления к балетам «Жар-птица» и «Весна священная» индивидуально-характерны в сюжетном, жанрово-стилистическом отношениях. Вместе с тем их динамический профиль формируется постепенным расширением звуковысотного диапазона, возрастанием событийной насыщенности музыкальной ткани. Зона максимальной фактурной плотности и объема без каких-либо связок-переходов сменяется заключительным разделом, где использован прозву-

[15] Не является ли такое пристальное внимание к мельчайшим деталям нотного текста, стремление придать им совершенную форму одним из наиболее ярких проявлений творческой гениальности русского мастера?!

чавший в самом начале материал. Определить этот раздел как репризу простой трехчастной формы не представляется возможным. Это — стадия моментального сжатия. Ее функциональная роль заключается в подготовке почвы для дальнейшего развития.

> Возобновляемые циклы расширений — сжатий являются наиболее естественной формой моделирования подсознательных эмоций, составляющих основу образного мира музыки Стравинского. Морфема *медузы*, ее конструктивная основа, ее текстовые воплощения могут быть охарактеризованы как наиболее яркое проявление новаторства русского мастера в сфере формообразования.

Анализ Вступления к балету «Жар-птица» свидетельствует о коренном обновлении языковых и композиционных норм европейской музыки. В рамках этого обновления свойственное классико-романтической традиции тематическое развитие становится частным случаем полиморфного мутирования музыкальной ткани. Наследуя традиции великих предшественников, Стравинский развивает музыкальные образы балета в опоре на текстовые реализации морфем *Кащеева царства*, *среды*, *движения*, *аккорда*, *четверика*, *Януса*, *медузы*. Все компоненты музыкальной ткани: от мельчайших фактурных элементов до композиционных разделов формы целого — несут на себе печать неповторимой авторской индивидуальности.

Литература

1. *Асафьев Б. В.* Книга о Стравинском. Л.: Музыка. 1977. 276, [3] с.: нот.

2. *Гливинский В. В.* Введение в «Новую книгу о Стравинском» // Современные проблемы музыкознания. 2024. Т. 8 № 2. С. 68–85. URL: https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-2-068-085 (дата обращения: 18.07.2026).

3. *Стравинский И. Ф.* Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / пер. с англ. В. А. Линник; послесл. и общ. ред. М. С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. XVI, 414 с., 8 л. ил.

4. *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Том I: 1882–1912 / сост., текст. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 1998. 550 с., [17] л. ил.

5. *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Том II: 1913–1922 / сост., текст. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 2000. 799 с., [17] л. ил.

6. *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Том III: 1923–1939 / сост., текст. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 2003. 942, [1] с., [17] л. ил.

7. *Glivinsky V.* On the Particular Commonalities of Compositional Approach in the Works of the St. Petersburg Classics // Music Scholarship. 2019. No. 1. P. 77–88.

8. *Glivinsky V.* Rethinking Stravinsky Historically and Theoretically // Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. 2019. Vol. 124. P. 133–150. URL: https://doi.org/10.31318/2522-4190.2019.124.165417 (дата обращения: 18.07.2026).

9. *Glivinsky V.* Rethinking Igor Stravinsky Historically and Theoretically – II // Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. 2020. Vol. 128. P. 142–160. URL: https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.128.215206 (дата обращения: 18.07.2026).

10. *Glivinsky V.* Rethinking Igor Stravinsky Historically and Theoretically – III // Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. 2022. Vol. 133. P. 145–159. URL: https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257332 (дата обращения: 18.07.2026).

11. *Glivinsky V.* The Listener and the Work as the Dualistic Basis for the Morphological Analysis of Music // Music Scholarship. 2022. No. 4. P. 110–126. URL: https://doi.org/10.56620/2782-3598.2022.4.110-126 (дата обращения: 18.07.2026).

12. *McFarland M. Leit-harmony*, or Stravinsky's Musical Characterization in *The Firebird* // International Journal of Musicology. 1994. Vol. 3. P. 203–233.

13. *McFarland M.* Stravinsky and the Pianola: A Relationship Reconsidered // Revue de Musicologie. 2011. T. 97, No. 1. P. 85–109.

14. *Stravinsky I.* Commentary to the audiographic player piano rolls: Firebird. Basel: Paul Sacher Stiftung, 1927. Microfilm 119 (frames 7–34).

References

1. Asaf'yev, Boris V. 1977. Kniga o Stravinskom [Book About Stravinsky]. Leningrad: Muzyka. (In Russian).

2. Glivinsky, Valeriy V. 2024. "Vvedenie v 'Novuyu knigu o Stravinskom' [Introduction to the 'New Book About Stravinsky']." *Sovremennye problemy muzykoznaniya* [Contemporary Musicology] 8, no. 2: 68–85. (In Russian and English). https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-2-068-085.

3. Stravinsky, Igor F. 1971. *Dialogi. Vospominaniya. Razmyshleniya. Kommentarii* [Dialogues. Memories. Reflections. Commentaries]. Translated by Viktor A. Linnik, edited by Mikhail S. Druskin. Leningrad: Muzyka. (In Russian).

4. Stravinsky, Igor F. 1998. *Perepiska s russkimi korrespondentami. Materialy k biografii* [Correspondence with Russian Correspondents. Materials for a Biography]. Edited by Viktor P. Varunts. Vol. 1, 1882–1912. Moscow: Kompozitor. (In Russian).

5. Stravinsky, Igor F. 2000. *Perepiska s russkimi korrespondentami. Materialy k biografii* [Correspondence with Russian Correspondents. Materials for a Biography]. Edited by Viktor P. Varunts. Vol. 2, 1913–1922. Moscow: Kompozitor. In Russian).

6. Stravinsky, Igor F. 2003. *Perepiska s russkimi korrespondentami. Materialy k biografii* [Correspondence with Russian Correspondents. Materials for a Biography]. Edited by Viktor P. Varunts. Vol. 3, 1923–1939. Moscow: Kompozitor. (In Russian).

7. Glivinsky, Valeriy V. 2019a. "On the Particular Commonalities of Compositional Approach in the Works of the St. Petersburg Classics." *Music Scholarship*, no. 1: 77–88.

8. Glivinsky, Valeriy V. 2019b. "Rethinking Stravinsky Historically and Theoretically." *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine* 124: 133–50. https://doi.org/10.31318/2522-4190.2019.124.165417.

9. Glivinsky, Valeriy V. 2020. "Rethinking Igor Stravinsky Historically and Theoretically – II." *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine* 128: 142–60. https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.128.215206.

10. Glivinsky, Valeriy V. 2022a. "Rethinking Igor Stravinsky Historically and Theoretically – III." *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine* 133: 145–59. https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257332.

11. Glivinsky, Valeriy V. 2022b. "The Listener and the Work as the Dualistic Basis for the Morphological Analysis of Music." *Music Scholarship*, no. 4: 110–26. https://doi.org/10.56620/2782-3598.2022.4.110-126.

12. McFarland, Mark. 1994. "Leit-harmony, or Stravinsky's Musical Characterization in The Firebird." *International Journal of Musicology*: 203–33.

13. McFarland, Mark. 2011. "Stravinsky and the Pianola: A Relationship Reconsidered." *Revue de musicologie* 97, no. 1: 85–109.

14. Stravinsky, Igor F. 1927. "Commentary to the Audiographic Player Piano Rolls: Firebird." Basel: Paul Sacher Stiftung. Microfilm 119, frames 7–34.