



Е. Б. ТРЕМБОВЕЛЬСКИЙ

Воронежский государственный институт искусств, г. Воронеж, Россия
ORCID: 0000-0002-3194-6398, tremb-mus@mail.ru

«Старый замок» Мусоргского в контексте аналогий и параллелей

При рассмотрении пьесы Мусоргского «Старый замок» из цикла «Картинки с выставки» в статье проводятся параллели с разнообразными явлениями мирового (в основном музыкального) искусства. По логике интертекстуальных подходов они расширяют объём содержательных характеристик и проясняют стилевые основы. Исконно национальная природа цикла «Картинок» наиболее очевидным образом запечатлена в крайних разделах ввиду связей с русской песней, знаменным распевом и роговым сочинением начала XIX века. Глубинная же идея – воплощение, говоря словами Достоевского, всемирной отзывчивости русской души – ярко проявлена и в картинах из жизни других народов и культур. Среди проводимых аналогий с пьесой «Старый замок» одни могут казаться очевидными, другие – неожиданными. Это жанр сицилианы, знакомый русским композиторам с XVIII века, вагнеровский тристан-оборот, «лелеющая душу гуманность» (Белинский), донесённая из глубокой древности тема неразделённой любви, одна из новелл Акутагавы, трубадурно-мейстерзингеровские традиции сочетания сквозной композиции и системы повторов, принцип сведения к тождеству, знакомый по Шуберту, Ваг-форме, мугамам, кюям и другим восточным композициям. Всё это, конечно, едва ли будет комплексно всплывать при непосредственном восприятии музыки Мусоргского. Но не говорит ли сама возможность проведения столь разных аналогий о редкостной широте его представлений о мире и об искусстве, о чём можно судить, конечно, по письмам и воспоминаниям, но в первую очередь – по результативности художественных опытов, осуществлявшихся, видимо, спонтанно-интуитивно. И не таится ли здесь один из источников интертекстуальных, полистилистических и коллажных побуждений композиторов последующих поколений.

Ключевые слова: Мусоргский, «Старый замок», художественные и стилевые параллели, интертекстуальные подходы.

EVGENY B. TREMBOVELSKY

Voronezh State Institute of Arts, Voronezh, Russia
ORCID: 0000-0002-3194-6398, tremb-mus@mail.ru

“The Old Castle” by Mussorgsky in the Context of Analogies and Parallels

In examining Mussorgsky’s piece “The Old Castle” from the suite “Pictures at an Exhibition”, the article draws parallels with various phenomena of world art (mainly, the art of music). Following the logic of intertextual approaches, they expand the scale of the content-related characteristics and elucidate the stylistic foundations. The genuinely national nature of the cycle of “Pictures at an Exhibition” is most evidently embodied in the outer sections of the piece in view of the links with Russian folk songs, Znamenny chant and horn-call compositions from the early 19th century. Its inherent idea – the embodiment, in Dostoevsky’s words, of the universal responsiveness of the Russian soul – is clearly manifested in the depictions from the life of other peoples and cultures. Among the realized analogies with the piece “The Old Castle”, some may seem obvious, others – unexpected. There is the *Sicilienne* genre, familiar to Russian composers from the 18th century, Wagner’s Tristan chord progression, the “cherishing soul of humanity” (according to Vissarion Belinsky), the theme of unrequited love, recalled from remotely ancient times, one of the novels of Akutagawa, the traditions of the troubadours and Meistersingers of combining through composition and a system of repeats, the principle of converging to sameness, familiar from Schubert’s work, the bar form, the Mugham, the Kūy and other Asian musical styles. All of this, of course, is unlikely to arise in a complex manner in the direct perception of Mussorgsky’s music. But does not the possibility itself of providing so many analogies testify of the rare breadth of his ideas about the world and art? All of this may be evaluated, obviously, from his letters and memoirs, but mainly in the effectiveness of the artistic endeavours, which were

apparently carried out spontaneously and intuitively. And is not one of the sources of intertextual, polystylistic and collage-technique inspirations of composers of subsequent generations hidden here?

Keywords: Mussorgsky, "The Old Castle," parallels in art, Richard Wagner, Franz Schubert, Mugham.

Параллели, связи, аналогии между конкретным произведением и другими художественными явлениями могут иметь разные предпосылки. Некоторые из них прогнозируются композитором заранее или возникают в ходе сочинения как бы самопроизвольно, побуждая к привлечением и заимствованиям. Другие привносятся со временем уже независимо от намерений художника интерпретаторами – слушателями, исполнителями, исследователями¹. Но, так или иначе, в соответствии с логикой интертекстуальных подходов все они, как правило, объединяют типологически родственные по каким-либо параметрам художественные объекты.

Предпринятое в данной статье рассмотрение пьесы Мусоргского «Старый замок» из фортепианного цикла «Картинки с выставки» направлено к достижению главной цели – выявить хотя бы некоторые из возможных с ней и её элементами уподоблений, способных увеличить и уплотнить объём технологических и содержательных представлений и характеристик². Установление же реальных либо даже случайных аналогий и связей конкретного опуса с другими явлениями культуры разных эпох может приблизить к постижению общих принципов мышления художника и уяснить природу его стилевых истоков и перспективность открытий.

Но вначале несколько соображений обо всём цикле. В силу поистине вселенской тематики, объединившей национальные культуры, жанры и эпохи, «Картинки» оказались тем сочинением, от которого стилевые токи протянулись далеко вперёд и ещё дальше – назад. В этом «вперёд-назад» запечатлелось с особой яркостью лицо художника-гиганта, обнявшего тысячелетия. Предугадать по едва прорастающим зёрнам в пределах своей эпохи брезжащие тенденции будущего и связать их с нитями давно ушедших времён – эта ответственнейшая задача решена им с исключительной убедительностью.

В процессе работы над «Картинками с выставки» Мусоргский писал Стасову: «Моя физиономия в интермедах видна». Относительно такого признания любопытно обнаружить род-

ство вступительной «Прогулки» с песней «Благослови, мати, весну закликати», опубликованной за два года до завершения «Картинок» в сборнике А. Рубца. Учитывая, помимо этого, чуть ли не «дословное» (с сохранением тональности) воспроизведение темы роговых вариаций начала XIX века «Ярослав-город» в заключительных «Богатырских воротах (В стольном городе во Киеве)»³, а также подмеченный ещё В. Каратыгиным исток последующего «хорала» в знаменном распеве «Елицы во Христа крестятся», можно сделать общее заключение: цикл охвачен величественной аркой, сомкнувшей три ипостаси отечественной культуры – народную, славильно-богатырскую и молитвенную. В предфинальной «Избушке на курьих ножках (Баба-Яга)» к ним присовокуплен ещё и мир русской сказки.

Природа обрамляющих разделов наводит и на широко обобщающий вывод об исконно национальном духе всего цикла. Ни разноязычные названия большинства пьес, ни соответствующие им «сюжеты» не только не снижают, а, напротив, усиливают значение такого вывода. Внешне это поддерживается многократным включением «автоперсонажа» («Promenado»). Но ещё важнее, что музыкальное воссоздание сцен-картин из жизни разных народов и сфер культуры позволяет раскрыть глубинную идейную подоснову целого, соответствующую словам Достоевского о «всемирной отзывчивости» русской души. Сказывается это в способности автора создать то, что имеет или обретает со временем множество связей с самыми разными и, казалось бы, трудно уподобляемыми объектами. Иллюстрацией здесь способны служить разные номера. Выбор же пока именно «Старого замка» («Il vecchio Castello») в какой-то мере предопределён названием, которое могло подтолкнуть композитора к тем или иным стилевым воскресениям.

Известно, что в двух зарисовках средневековых замков В. Гартмана, послуживших для Мусоргского прототипом, не было трубадура, который, как об этом говорит стасовская программа,

поёт свою печальную песню под стенами замка. Введение персонажа осуществлено, таким образом, самим композитором. В пьесе ненавязчиво, сдержанно и этически строго выражено чувство неизбывной любви, запечатлевающее состояние её героя. Она относится, соответственно, к той группе сочинений, которые объединены понятием «портрет-эмоция» (определение Л. Казанцевой, небезосновательно считающей, что через передачу эмоции органичнее всего осуществляется воссоздание личности [6, с. 19–24]).

Образ человека, вызывающего сочувствие и сострадание, является содержательным центром бóльшей части номеров Альбома. Глубоко гуманистический пафос определяет то сущностное, что концепционно связывает пьесы его начального триптиха («Gnomus», «Il vecchio Castello», «Tuilleries») между собой и с последующими разделами («Bydlo», «Samuel Goldenberg und Schmuyle», «Catakombae», «С мёртвыми на мёртвом языке», молитвенной темой из «Богатырских ворот»). Здесь, несомненно, сказывается свойственная времени, говоря словами В. Белинского о Ф. Достоевском, «лелеющая душу гуманность». Писатель и сам признавался: «...Изображаю все глубины души человеческой» (цит. по: [11, с. 68]). Да и Мусоргский через год после создания «Картинок» в письме к А. Голенищеву-Кутузову писал: «Какой обширный, богатый мир искусство, если целью взят человек» [10, с. 198]. Художественное воссоздание человека при сопричастном и сочувственном отношении к нему – это и есть макроидея, пронизывающая весь цикл. Пусть и не всегда к тому были психологические и сюжетные предпосылки в гартмановских зарисовках.

Портретный тип образа не означает его статичности и неразвиваемости. Глубоко затаённая эмоция постепенно выявляется всё с большей полнотой, а в кульминационном разделе прорывается наружу. Это подчёркнуто включением, скорее всего осознанным, характерного «тристановского лейт-оборота». Соотнесение с имеющей символическое значение «именной» гармонией не случайно и не метафорично, а вполне конкретно и осязаемо. Тем более что «мусоргские аккорды» (пример № 2) состоят из тех же звуков, что и «вагнеровские» (пример № 1), хотя имеют другую тональную настройку, иное расположение и «неполный» вид (в них отсутствует тон *си*).

Пример № 1 Р. Вагнер. «Тристан и Изольда»



Пример № 2 М. Мусоргский. «Старый замок»



Дополнительным фактором общности служит также исключительно специфическая деталь голосоведения, отражённая в примере № 3, – параллелизм сползающих на полтона вниз малых септим (одна из них в каждом обороте нотирована как увеличенная секста).

Пример № 3

а) Вагнер



б) Мусоргский



К слову: тристан-аккорд в полном (четырёхзвучном) виде и на своих же звуках появится в начальном, многократно повторённом обороте последующей пьесы «Тюильрийский сад». Это подметил ещё Э. Курт, уловивший встречные токи музыкально-стилевых процессов в европейской и русской музыке.

Заметим теперь, что в «Старом замке» воплощено не только глубоко личное чувство неразделённой любви, а и нечто объективное, вечное, связанное с оттенком архаики. Не покидает ощущение, что проникновенно и строго звучащая мелодия донесена из глубокой древности. И оно вполне реально, поскольку тема неразделённой любви – одна из самых распространённых, к примеру, в песенном искусстве средневековой и ренессансной Европы⁴.

Специфика образа пьесы во многом обусловлена стилизацией, проявившейся в привлечении неких старинных языковых и жанровых черт, создающих эффект пространственно-временной отдалённости. Здесь в первую очередь нужно отметить характерную имитацию черт сицилианы, которая ещё в XVIII веке иногда

привлекалась русскими композиторами (например, О. Козловским, Г. Тепловым) для обрисовки романтических образов старины, связанных с темой любовных страданий и разлуки (в этом плане показательны песни Г. Теплова из сборника «Между делом безделье»). Среди более поздних примеров – III часть симфонии П. Чайковского «Манфред», «Серенада» из балета И. Стравинского «Пульчинелла», тема Раймонды из одноимённого рыцарско-романтического балета А. Глазунова и эпизод из финала его же Скрипичного концерта. Но особо показательна глазуновская «Серенада трубадура», включённая в сюиту «Из средних веков». Её тематизм близок «Старому замку», а название подошло бы этой пьесе, пожалуй, даже больше, чем взятое у Гартмана определение (ведь в ней нет каких-либо звуковых примет замка). Черты «старинности» у Мусоргского (и почти они же у Глазунова) – это и бурдонизирующий бас, и ритм сицилианы, и начальная квинта (как бы настройка инструмента), и сформированная из её звуков восходящая кварта с ниспадающей затем уступами мелодией. Эти черты лежат на поверхности. Более же опосредованные связи с музыкальным искусством прошлых веков обнаруживаются в некоторых особенностях формообразования, воссоздающих трубадурано-мейстерзингеровские традиции оформления музыкального материала, в частности, сочетание сквозной формы, развиваемой по линии обновления, и целой системы повторов, противостоящих этому принципу.

Известно, что подобное сочетание (в сравнительно простом виде и в иных пропорциях) наблюдается в некоторых вариантах старинной *Var*-формы, в которых припев (*Abgesang*, 3-я часть) вначале строится на новом материале или на развитии двух предшествующих *Stollen*, а в конце приводит к той же концовке, что уже дважды служила концовкой в *Stollen*. В целом получается некое рифмующее завершение всех трёх разделов. Такая форма оказывается одновременно и сквозной, и репризной, с той существенной особенностью, что реприза является в ней не самостоятельным разделом, а органическим этапом доразвития и завершения очередного тематизма.

Более сложное соотношение принципов сквозного развития и повторности наблюдается, как отмечено, в композиции «Старого замка». Она состоит из шести строф, попарно группи-

руемых в три части, а также вступления и коды (вступление звучит три раза в начале первой, второй и пятой строф):

<i>вст.</i> А В В	<i>вст.</i> А Г В	Г Д В	Г Д В	<i>вст.</i> А Е В	А Е В	<i>кода</i>
1-я строфа	2-я строфа	3-я строфа	4-я строфа	5-я строфа	6-я строфа	
Первая часть		Вторая часть		Третья часть		
28 т.		18 т.		41 т.		20 т.

В первой части экспонируется не просто основной тематизм, а и отмеченные принципы формообразования всей пьесы. Многообразно проявилась здесь, в частности, повторность. Это и тонический органнй пункт, и наличие двух вариантно соотносимых строф, и сохранение в обеих строфах начальной (А) и конечной (В) фраз песни при обновлении серединно-развивающих этапов (Б и Г). Отмеченные черты по-своему проявятся и в последующих частях, также состоящих из двух периодичностей (строф) и имеющих в качестве серединного этапа новые продолжения (Д и Е). Своеобразно, что во второй части обе её периодичности (строфы) открываются двукратно повторённым характерным аккордовым оборотом (т. 29–30; 38–39), перенесённым из кульминационной точки развивающего тематизма (Г) предшествующей части (т. 22–23). Этот оборот служит теперь не вершиной, а началом пути к предельно далёкой на данном этапе гармонии (II низкой к S). В такой «цепляемости» тематических звеньев проявляется взаимодействующий с повторностью принцип сквозного (продолженного) развития. Будучи заложен, опять же, в начальных разделах пьесы, этот принцип сказывается далее в поступательно безрепризной структуре каждой строфы, а также в образовании новых, всё более протяжённых и сложных серединных этапов их становления: Б, Г, Д, Е. Существенно, что все они – именно продолжения, не являющиеся тематически отчленёнными разделами. Таким образом, несмотря на обилие в сочинении повторов, сама мысль художника нигде не повторяется, но постоянно преобразуется.

Итак, форма «Замка» многокомпонентна, сложна и изобретательна. Но в ней нет изыска, каких-либо деталей, внесённых ради них самих. Все они функционально и драматургически оправданны, необходимы и точно подогнаны. Специфика же формы обосновывается спецификой содержания, в том числе трубадурано-мейстерзингеровскими аспектами

замысла. Представляется небесполезным уже предпринятое уподобление с *Bar*-формой – не с её структурой, а с принципами организации, сказывающимися в развивающем характере *Abgesang* и наличии повторяющейся «рифмующей концовки». В пьесе Мусоргского эта концовка, помимо шести строф, завершает три вступления и напоминает в коде. С некоторыми оговорками можно утверждать, что композиция «Замка» представляет собой уникальный образец двухступенчатой *Bar*-формы, в которой после двукратного изложения темы, подобного первой и второй столам, следуют два (повторенных внутри себя) раздела (вторая и третья части), каждый из которых выполняет функцию *Abgesang* (причём у Мусоргского есть пример – песня «Забытый» – и более обычного претворения *Bar*-формы).

Как видно, самой специфической чертой «Замка» является приведение всех его разделов к одной концовке, в чём сказываются, конечно, не только связи с формами Средневековья и раннего Возрождения. Этот известный, в общем-то, принцип Л. Мазелем определён «приведением к единству», а О. Соколовым – «сведением к тождеству» или «подобию». В соответствии с этим принципом «неизменные разделы должны непосредственно заключать каждое новое построение, как бы выливаться из него и, таким образом, служить постоянным итогом... Мысль, как бы пытаясь продвинуться в новом направлении, неизбежно сворачивает на один и тот же пред-указанный путь. Благодаря этому, с помощью сведения к тождеству можно иначе и глубже, чем в рондо, выразить сущность “*idée-fixe*”» [12, с. 163].

В истории музыки известны стили, для которых одинаковое окончание различных построений является если не нормой, то часто используемым приёмом. Одно из самых ярких свидетельств – творчество Шуберта. На характерные для него примеры, подобные песням «Флюгер» и «Блуждающий огонёк» из «Зимнего пути», «Благодарность ручью» из «Прекрасной мельничихи», обратила внимание И. Лаврентьева. Она объяснила их склонностью композитора к нетиповым структурам и, что особенно примечательно в контексте проводимых нами параллелей со «Старым замком», к сквозному развитию, рассекаемому на этапы тождественными окончаниями строф [9, с. 45–51]. Вообще строфичность формы может быть одной из пред-

посылок, ведущих к естественному рождению рифмующих концовок.

Весьма далёкой аналогией могут послужить здесь и образцы восточной музыки. У азербайджанских мугамистов и казахских кюйши принцип приведения к одной попевке каждой очередной волны нарастания энергии и восхождения канонизирован до такой степени, что вехи формы в создаваемых ими образцах получили даже специальные названия: повторяющаяся концовка мугамов – «аяг», генеральная кульминация – «хал»; периодически возвращающееся начальное построение кюев – «бас буын», высшая зона напряжения – «улкен сага». По контрасту с кульминационными этапами замыкающие построения располагаются внизу, что свидетельствует о семантизации ладового пространства и о характерной оппозиции устоя (низ) и неустоя (верх). К тому же в мугамах, а отчасти (рассредоточенно) и в кюях устой укрепляется путём его бурдонного удержания и периодической акцентуации. Конечно, в конкретно-жанровом аспекте мугам (маком) и кюй трудно сопоставимы, при том что оба они по-разному воплощают драматургию длящихся состояний. Что касается мугамного искусства, то оно, в отличие от преимущественно эпической жанровости кюя, по природе лирическое, соотносимое исследователями с суфизмом – средневековым религиозно-философским учением, направленным к поэтапному постижению так называемой «божественной истины», запечатлеваемой в том числе и в любовной лирике мусульманских поэтов-суфиев⁵.

Это покажется неправдоподобным, но почти всё сказанное, в частности, о мугамах можно по аналогии приспособить к анализу «Старого замка» с его рифмующимися концовками, поэтапным усилением от строфы к строфе эмоционально-образного напряжения, логикой медитативно продлённого состояния, удержанием органного пункта и тональной опоры (с привлечением гармоний из строя S). Здесь сказывается модально-моноподический-унифонический тип музыкального мышления и, соответственно, формообразования, который, вероятно, и является тем общим корнем, что даёт возможность уподобить столь далёкие и реально не соприкасавшиеся явления. Нелепо, конечно, искать предпосылки предпринятой параллели в каких-либо реальных связях инородных культур.



Однако и отбросить аналогию совсем было бы неправильно. Мусоргский едва ли знал макама, но он мог апеллировать к указанным выше древним трубадурно-мейстерзингеровским традициям или почерпнуть сходные приёмы из архаических образцов русской народной и профессиональной музыки. А улавливанием сходств и общих звеньев в разных национальных культурах, эпохах и искусствах сегодня уже никого не удивишь. Потому-то и оказываются уместными многие, даже весьма далёкие и неожиданные уподобления.

Позволим себе в заключение ещё одну параллель – с новеллой японского писателя первой четверти прошлого века Акутагавы «Как верил Бисэй». В ней описывается ожидание молодым человеком Бисэем своей возлюбленной возле реки под мостом – вначале «при ярком заходящем солнце», затем «в наполнявшейся сумраком тишине» при «безжалостном приливе», который зальёт ему колени, затем живот, грудь... «А она всё не шла». «В полночь... вода и ветерок, тихонько перешёптываясь, бережно понесли тело Бисэя из-под моста в море. Но дух Бисэя устремился к сердцу неба». По полумистическому эпилогу, спустя века «этому духу... вновь была доверена человеческая жизнь. Это и есть дух, который живёт во мне... И днём и ночью я живу в мечтах... Совсем так, как Бисэй в сумерках под мостом ждал возлюбленную, которая никогда не придёт»⁶.

Уподобление «Старого замка» этой миниатюре исходит не только из общности их поэтического настроения, но также из сходства семантически сущностных формообразующих принципов, среди которых главный – приведение к единству. В новелле Акутагавы каждый из шести всё более напряжённых и всё более

сумеречных этапов ожидания подытоживается одной и той же фразой: «А она всё не шла». Этот печальный *cantus firmus* в сочетании с другими средствами создаёт примерно тот же художественный эффект, что и кадансовый рефрен⁷ «Старого замка».

Завершая рассуждения, задумаемся ещё раз в слова Мусоргского: «Моя физиономия... видна». Индивидуальность композитора проявляется каждый раз по-новому в его колоссальном умении, как он говорил, заключать жизненный тип в присущую ему одному форму. А с другой стороны, – в его всегда уместном привлечении неких вечных и всеобщих, а потому внеисторических или, что то же самое, всеисторических законов и принципов формообразования, имеющих глубочайшую психолого-содержательную подоснову.

Как слушать Мусоргского? Можно, конечно, всё, о чём вспоминалось выше – народная песня, роговые вариации, знаменный распев, Дюбюфле, Вагнер, Теллов, Чайковский, Стравинский, Глазунов, *Bar*-форма, трубадурно-мейстерзингеровские традиции, Шуберт, макама, кюи, суфизм, Акутагава – не принимать во внимание при восприятии музыки. Но, с другой стороны, не таится ли один из истоков всякого рода интертекстуальных, полистилистических, коллажных и прочих подобных побуждений композиторов последующих поколений в потрясающе результативных художественных опытах Мусоргского, осуществляемых, скорее всего, спонтанно-интуитивно. И не говорит ли это о редкостной широте его представлений о мире и об искусстве, о чём можно судить по письмам и воспоминаниям, но ещё в большей степени (хотя это и труднее) по его основному наследию – музыкальному творчеству.

PRIMECHANIYA

¹ Параллели различного типа получают всё более широкое распространение не только в отечественной, но и в зарубежной литературе (например: [14; 15; 16; 17; 18]).

² С этой целью отчасти согласуется стремление Анны Кристи на материале музыки Мусоргского постичь особенности его ассоциативного мышления.

³ Подробнее об этом см. в нашей книге о стиле Мусоргского: [13, с. 115–116, 262–263].

⁴ Немало показательных образцов такого рода помещено, в частности, в изданиях: [2; 8].

⁵ Используемые здесь сведения о мугамах, кюях, об общих и специфических принципах различных восточных музыкальных культур содержатся, в частности, в трудах Т. Джани-заде [3], Б. Аманова, А. Мухамбетовой [1], И. Еолян [4].

⁶ Перевод Наталии Фельдман: <http://lib.ru/INOFAANT/RUNOSKE/bisej.txt>.

⁷ Термин «кадансовый рефрен» был введён С. Заруховой применительно к кюям: «постоянный устойчивый ладоинтонационный элемент, к которому периодически возвращается всё развитие, чаще

всего появляется в кадансах <...> Это и даёт повод назвать данный элемент “кадансовым рефреном”» [5, с. 79].

ЛИТЕРАТУРА

1. Аманов Б. Ж., Мухамбетова А. И. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк-Пресс, 2002. 544 с.
2. Бедуш Е. А., Кюрегян Т. С. Ренессансные песни. Вопросы истории и теории: хрестоматия. М.: Композитор, 2007. 424 с.
3. Джани-заде Т. М. Мугам – импровизация на лад // Современные методы исследования в музыковедении: сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. М., 1977. Вып. 31. С. 56–82.
4. Еолян И. Р. Традиционная музыка арабского Востока. М.: Музыка, 1990. 238 с.
5. Зарухова С. М. Форма и лад в казахской домбровой музыке // Музыказнание. Алма-Ата, 1967. Вып. 3. С. 114–122.
6. Казанцева Л. П. Музыкальный портрет. М.: Консерватория, 1995. 124 с.
7. Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера. М.: Музыка, 1975. 552 с.
8. Кюрегян Т. С., Столярова Ю. В. Песни средневековой Европы: исследование. М.: Композитор, 2007. 208 с.
9. Лаврентьева И. В. Вариантность и вариантная форма в песенных циклах Шуберта // От Люлли до наших дней. М., 1967. С. 33–70.
10. Мусоргский М. П. Литературное наследие. Письма. Биографические материалы и документы. М.: Музыка, 1971. 400 с.
11. Некрасова Г. А. Об одном творческом принципе Мусоргского // Советская музыка. 1988. № 3. С. 67–72.
12. Соколов О. В. О принципах структурного мышления в музыке // Проблемы музыкального мышления. М., 1974. С. 153–176.
13. Трёмбовельский Е. Б. Стиль Мусоргского: лад, гармония, склад. М.: Композитор, 2010. 436 с.
14. Cristea A. Pianistic Mastery of Modest Mussorgsky's Pictures at an Exhibition: Developing Associative Thinking through Analysis of Musical Texture. Miami: University. Open Access Dissertation, 2016. 146 p.
15. Gon F., Rumph St. Mozart and Enlightenment Semiotics // Ad Parnassum. Vol. 12. No. 24. October 2014, pp. 182–184.
16. Lerdahl F. Cognitive Constraints on Compositional Systems // Contemporary Music Review. 1992. Vol. 6, Part 2, pp. 97–121.
17. Schippers H. Facing the Music. New York: Oxford University Press, 2010. 240 p.
18. Wiley R. Tchaikovsky. New York: Oxford University Press, 2009. 546 p.

Об авторе:

Трёмбовельский Евгений Борисович, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой теории музыки, Воронежский государственный институт искусств (394036, г. Воронеж, Россия), **ORCID: 0000-0002-3194-6398**, tremb-mus@mail.ru

REFERENCES

1. Amanov B. Zh., Mukhambetova A. I. *Kazakhskaya traditsionnaya muzyka i XX vek* [Kazakh Traditional Music and the Twentieth Century]. Almaty: Dyke Press. 2002. 544 p.
2. Bedush E. A., Kyuregyan T. S. *Renessansnye pesni. Voprosy istorii i teorii: khrestomatiya* [Renaissance Songs. Questions of History and Theory: A Chrestomathy]. Moscow: Kompozitor, 2007. 424 p.
3. Dzhani-zade T. M. Mugam – improvizatsiya na lad [Mugham – Improvisation in the Mode]. *Sovremennye metody issledovaniya v muzykovedenii: sb. tr. GMPI im. Gnesinykh* [Contemporary Methods of Research in Musicology: Proceedings of the Gnesin State Musical Pedagogical Institute]. Issue 31. Moscow, 1977, pp. 56–82.



4. Eolyan I. R. *Traditsionnaya muzyka arabskogo Vostoka* [Traditional Music of the Arab East]. Moscow: Muzyka, 1990. 238 p.
5. Zarukhova S. M. Forma i lad v kazakhskoy dombrovoy muzyke [Form and Mode in Kazakh Dombra Music]. *Muzykoznanie* [Musicology]. Issue 3. Alma-Ata, 1967, pp. 114–122.
6. Kazantseva L. P. *Muzykal'nyy portret* [The Musical Portrait]. Moscow: Konservatoriya, 1995. 124 p.
7. Kurth E. *Romanticheskaya garmoniya i ee krizis v «Tristane» Vagnera* [Romantic Harmony and its Crisis in Wagner's "Tristan"]. Moscow: Muzyka, 1975. 552 p.
8. Kyuregyan T. S., Stolyarova Yu. V. *Pesni srednevekovoy Evropy: issledovanie* [Songs of Medieval Europe: a Study]. Moscow: Kompozitor, 2007. 208 p.
9. Lavrentyeva I. V. Variantnost' i variantnaya forma v pesennykh tsiklakh Shuberta [Variability and Variant Form in Schubert's Song Cycles]. *Ot Lyulli do nashikh dney* [From Lully to the Present Days]. Moscow, 1967, pp. 33–70.
10. M. P. *Musorgskiy Literaturnoe nasledie. Pis'ma. Biograficheskie materialy i dokumenty* [M. P. Mussorgsky. Literary Heritage. Letters. Biographical Materials and Documents]. Moscow: Muzyka, 1971. 400 p.
11. Nekrasova G. A. Ob odnom tvorcheskom printsipe Musorgskogo [Concerning one Creative Principle of Mussorgsky]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1988. No. 3, pp. 67–72.
12. Sokolov O. V. O printsipakh strukturnogo myshleniya v muzyke [About the Principles of Structural Thinking in Music]. *Problemy muzykal'nogo myshleniya* [Issues of Structural Thinking]. Moscow, 1974, pp. 153–176.
13. Trembovel'skiy E. B. Stil' Musorgskogo: lad, garmoniya, sklad [Mussorgsky's Style: Mode, Harmony, Texture]. Moscow: Kompozitor, 2010. 436 p.
14. Cristea A. *Pianistic Mastery of Modest Mussorgsky's Pictures at an Exhibition: Developing Associative Thinking through Analysis of Musical Texture*. Miami: University. Open Access Dissertation, 2016. 146 p.
15. Gon F., Rumph St. Mozart and Enlightenment Semiotics. *Ad Parnassum*. Vol. 12. No. 24. October 2014, pp. 182–184.
16. Lerdahl F. Cognitive Constraints on Compositional Systems. *Contemporary Music Review*. 1992, Vol. 6, Part 2, pp. 97–121.
17. Schippers H. *Facing the Music*. New York: Oxford University Press, 2010. 240 p.
18. Wiley R. *Tchaikovsky*. New York: Oxford University Press, 2009. 546 p.

About the author:

Evgeny B. Trembovelsky, Dr. Sci. (Arts), Professor, Head of the Department of Music Theory, Voronezh State Institute of Arts (394036, Voronezh, Russia), **ORCID: 0000-0002-3194-6398**, tremb-mus@mail.ru

