

МУСОРГСКИЙ КАК МАСТЕР МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ («Картинки с выставки»)

1. Мастерство на переломе эпох

Посмотрим в наши учебники: у такого великого гения мировой музыки, как Мусоргский, есть такой шедевр искусства, как сюита «Картинки с выставки», но из многочисленных ее пьес ходовым примером является, пожалуй, один «Балет невылупившихся птенцов» (да и он разбирается неадекватно). Словно над формами «Картинок» всё еще висит тень многочисленных разговоров о технической недостаточности композитора. Для нашей проблемы придется их напомнить читателю.

В числе первых критиков Мусоргского был и его ближайший друг, искренне его любивший Римский-Корсаков. В своей «Летописи» он написал, что Мусоргскому «недоставало кристаллически прозрачной отделки изящной формы, недоставало потому, что не было у него знания гармонии и контрапункта»¹. Высоко ценивший творчество Мусоргского критик Каратыгин усмотрел «непропорциональность» «между техническим косноязычием композитора [Мусоргского] и одновременно его даром наделять свою речь поразительной красотой и проникновенностью»². «Безграмотен ли Мусоргский?» — заголовок одной из статей Асафьева³. Среди высказываний Стравинского (вообще-то также высоко оценивавшего автора «Бориса» и «Хованщины») есть и такое: «У Мусоргского <...> отсутствует чувство формы <...>»⁴.

Статья (MGS № 678) написана в 2001 году, опубликована в сборнике: Музыкальная культура: век XIX — век XX. Вып. 2. М., 2002. С. 25–54. Согласно авторскому примечанию «настоящая статья есть продолжение исследования данной темы, начатого автором в одной из статей сборника: Мусоргский и музыка XX века. М., 1990 (см. с. 71 и др.)». Печатается с небольшими сокращениями, отмеченными в тексте. Аббревиатуры при обозначении пьес заменены на полные названия (или номера).

Авторское пожелание: «Для чтения статьи необходимо иметь под рукой ноты “Картинок с выставки”. Просьба к уважаемому читателю: всякий раз, когда указывается что-либо музыкальное (пьеса такая-то, номера тактов), смотреть в ноты, как если бы это были н о т н ы е п р и м е р ы ».

¹ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1980. С. 65.

² Каратыгин В. Г. Жизнь. Деятельность. Т. I. Л., 1927. С. 192.

³ Асафьев Б. Безграмотен ли Мусоргский? // Современная музыка. 1927. № 22. С. 277.

⁴ И. Стравинский — публицист и собеседник / сост. В. П. Варунц. М., 1988. С. 130 (высказывание относится к 1937 году). Там же, рядом (с. 129): «Чайковский — мастер формы».

С подобными суждениями авторитетных музыкантов смыкаются критические замечания авторитетов уже нынешнего советского «Анализа музыкальных произведений» относительно «размытости граней» между частями формы, (якобы) «непрерывной текучести» ее. Отсюда следует избегание ясных определений форм в нормальной терминологии (то есть, словами из науки «Музыкальная форма») и именование форм чудными терминами (фаза, раздел, «трехфазная форма») с констатацией: у Мусоргского «формы без ясных граней» и «общие формы движения»⁵.

Складывается впечатление, что технически недостаточно подготовленный композитор наделен гениальной способностью создать яркий и впечатляющий материал, но не способен уложить его в ясную форму; структурно четкие грани обнаруживаются у него только при смене контрастных тем, а вне этого всё как-то непрерывно «развертывается», не образуя отчетливого членения, что не позволяет отнести большинства форм к какому-то известному типу (или «А», или «АВ», или «АВА» и т. д.), отсюда формы «фазные», «промежуточные». К тому же местами нет (якобы нет) ясной тональности, ладовой определенности, а развитие «бестематично»⁶.

Однако в действительности всё обстоит иначе.

2. К систематике (инструментальных) форм Мусоргского

В эпоху Мусоргского не существовала распространенная ныне, через так называемый «Анализ музыкальных произведений», систематика музыкальных форм. Поэтому имеет смысл упомянуть принципы классификации форм согласно учению XIX века и верные наименования музыкальных форм, тем более (как мы увидим далее), что сочиняемые Мусоргским композиции полностью соответствуют традиционной европейской науке «Музыкальная форма».

В рамках необходимого для нашей задачи изложения мы ограничимся минимальными сведениями, отнюдь не претендуя ни на какую полноту.

Для Мусоргского актуальны формы классической традиции, найденные великими венцами (Гайдном, Моцартом, Бетховеном) и эволюционирующие в эпоху романтизма под влиянием новых эстетических и художественных идей, нового круга содержания, в рамках романтической гармонии с ее новыми техниками (вплоть до прямого противодействия классической гармонии). Притом Мусоргский относится к числу самых сильных новаторов своего времени, наря-

⁵ О формах специально в цикле Мусоргского см. в статье: *Бобровский В. П.* Анализ композиции «Картинок с выставки» Мусоргского // *Бобровский В. П.* Статьи. Исследования. М., 1990. С. 125–126, 135. См.: *Его же.* Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. М., 1961. С. 140 (как формы «без ясных граней» названы: «Старый замок», «Быдло», «Тюильрийский сад», «Лимож»).

⁶ *Бобровский В. П.* Статьи. Исследования. С. 133, 136, 135.

ду с Листом, Вагнером, Римским-Корсаковым⁷. Было бы слишком громоздким излагать сейчас систему эстетических и общехудожественных творческих установок Мусоргского. К счастью, они хорошо исследованы и широко известны, поэтому мы мысленно предворяем последующее представлением о них.

Общий принцип формообразования Мусоргского:

- применение форм классической традиции; однако же, все они — не *modo classico*, но *modo seroromantico* (неологизм; от лат. *sero* — «позднее»);
- выполнение их в новой интонационной системе: гармонии — мелодии — контрапункта, также и синтаксиса;
- виртуозное использование общеэстетических законов формообразования ради новой красоты, с крайним напряжением современной (Мусоргскому) интонационной системы и с тенденцией к индивидуализации структуры формы вплоть до
- выхода — иногда! — за пределы — традиционной классической формы, в сторону формы *индивидуального проекта* (ИП) либо интонационно обновляемых доклассических типов формы (например, текст-музыкальной).

Система форм Мусоргского исходит, таким образом, из классической типологии, хорошо неизвестной для опирающихся на типологию советского «Анализа музыкальных произведений»⁸.

<...>

3. Музыкальные формы в «Картинках с выставки»

Жанр «Картинок» — сюита программных пьес, чрезвычайно симптоматичный для эпохи романтизма цикл. Возможно, Мусоргский имел в виду в качестве прототипа «Карнавал» Шумана⁹. Выступая против «предвзятых» музыкальных форм, Мусоргский-реалист стремился к непосредственной жизненности своих музыкальных характеров, образов.

«Картинки» были написаны под впечатлением от смерти его друга, Виктора Александровича Гартмана, внезапно скончавшегося летом 1873 года. В феврале — марте 1874 в Петербургской Академии художеств была организована выставка его работ. Возможно, первоначальные музыкальные идеи зародились у Мусоргского прямо при рассматривании акварелей и рисунков Гартмана. Обстоятельства эмоционально усилили впечатление от работ друга-живописца.

⁷ Я бы рискнул сказать, что в XIX веке Мусоргский — новатор № 2, (всё же) после Листа. Римский-Корсаков, пожалуй, чуть консервативнее Мусоргского (не без того упреки Римского-Корсакова в недостаточном знании Мусоргским гармонии).

⁸ О типологии «Анализа музыкальных произведений», равно как об основах классических форм, подробно говорится в 1-й части настоящего издания, поэтому здесь данное пояснение снято. — *Примеч. ред.*

⁹ Кстати, там тоже есть «Прогулка» (и тоже «Promenade»), а огромный цикл объединен главной тональностью (As-dur). Циклом программных миниатюр является и «Маленькая сюита» Бородина.

Идейный единомышленник Мусоргского В. В. Стасов при издании цикла внес программные тексты, живо конкретизирующие образы основных десяти пьес. (Программы см. в нотах издания)¹⁰. Программно-изобразительны также и пьесы «прогулки»: приход на выставку, движение от одной картины к другой, прощание в финальной пьесе. Можно сказать, что Мусоргский зарисовал и самого себя, прогуливающегося.

Всё это объясняет язык форм «Картинок». Ярко картинное содержание влечет к портретной характеристичности в музыке. Отсюда решительное преобладание тем-портретов. На техническом языке это означает чередование песенных форм — либо в отдельности, либо в сочетании (например, как две стороны образа — № 1 «Гном», № 5 «Балет невылупившихся птенцов», или как два разных образа в одной пьесе — богатый еврей «Самуэль Гольденберг» и бедный «Шмуиле» в № 6).

Задача цикла: создать «песни» столь разнообразные, чтобы «прогулка» слушателя по «музыкальной выставке» была бы столь же увлекательной и впечатляющей своим художественным богатством. Кроме того, Мусоргский явно задумал не простую выставку «картинок», но и сплочение всего сюитного цикла в достаточно крепкое единое целое.

Любопытно, что среди песенных форм оказалась одна пьеса в форме (малого) рондо. Это № 3 «Тюильрийский сад». Известно высказывание Мусоргского против «немецких подходов» в структуре формы¹¹. Но рондо классической традиции непременно предполагает переходы-модуляции («подходы»), в этом отличие рондо от класса песенных форм как чередования метрических строф. И пусть малое рондо близко стоит к сложной песне, всё же модуляционный ход требует принципиально иного построения формы.

Наконец, индивидуальный проект потребовался для организации формы на высшем уровне — циклическом. Блистательное изобретение композитора — введение скрепляющего целое цикла вариаций на тему «Прогулки». Причем его надо еще вмонтировать в 10-частную сюиту.

Все особенности и свойства музыкальной формы «Картинок» реализуются в гармонической технике, весьма далекой от классической гармонии. Несомненна реализация форм классической традиции средствами столь новыми, что подчас даже специалисты высшей квалификации могут становиться в тупик относительно смысловых значений музыкальных элементов, а тем более их формообразующей роли.

Поэтому для понимания языка формы необходимы разъяснения гармонического языка.

¹⁰ См. также брошюру: Абызова Е. Н. «Картинки с выставки» Мусоргского. М., 1987. В ней приведены и репродукции «Картин с выставки». Характеристики образного содержания пьес см. также в статье В. П. Бобровского «Анализ композиции...».

¹¹ Полная цитата: Связи плотны, без немецких подходов, что значительно освежает» (Мусоргский М. П. Литературное наследие... / сост. А. А. Орлова, М. С. Пекелис. М., 1971. С. 87).

4. Техники романтической гармонии

Обычный недостаток при учете формообразующего действия гармонии — «классический вопросник» и соответствующая (классической, а не романтической гармонии) терминология. Отсюда «неопределенности» и прочие неясности в гармонии, констатируемые исследователями¹². Между тем без правильного понимания гармонического процесса форма становится непонятной — «без четких граней», где «всё течет».

Суть дела в том, что позднеромантическая система гармонии радикально отличается от классической¹³. Надо мыслить только категориями новой системы, говорить только на языке ее терминологии и адекватной знаковой системы. Только тогда в нашем анализе появится Мусоргский вместо испорченного Моцарта.

Система романтической гармонии (в особенности позднеромантической) сохраняет в своей основе категории классической гармонии (главная проблема которой — «какая функция?»). Однако она живет в рамках расширенной тональности (с функциями четырех медиант: M, m, **W**, w и других неклассических), а главное — с всё более широким применением новых техник гармонии: разработки аккорда, линейных функций, колористических функций (сонорики), функциональной инверсии, аккордовых рядов, добавочного конструктивного элемента (ДКЭ — будущей серии), техники модальности (на основе звукорядов всех семи различных родов — от пентатоники до экмелики), модальных ладов (натуральных, симметричных, искусственных), полиладовости. Тональность модифицируется, расщепляется как понятие, возникают различные состояния тональности: рыхлая (будущая «атональность»), диссонантная (будущий «формализм» 48-го года), инверсионная, парящая (атоникальность), снятая, даже политоникальность. Из векового диатонизма прорастает гемитоника (=12 самостоятельных ступеней основного звукоряда) и омнитональный круг (смыкаются «края» лада — диезный и бемольный)¹⁴.

Конечно, в настоящем тексте невозможно сколько-нибудь систематично и полно охватить своеобразие позднеромантической системы гармонии, как она представлена в «Картинках с выставки» Мусоргского. Ограничимся некоторыми

¹² Определенную роль в поддержании консерватизма в общепринятом гармоническом обиходе продолжает играть то, что все обучены гармонии по «Бригадному учебнику» (30-е годы XX века). Превосходный в отношении школьной методики, он ориентирован, однако, лишь на гармонию середины XIX века, кое в чем даже отступив назад — по сравнению с учебником Римского-Корсакова (80-е годы XIX века). В результате музыкант ищет у Мусоргского «нормы» классической гармонии и, что называется, в упор не видит, что написано в нотах.

¹³ Мусоргский однажды даже поиздевался над ней: «я классик, я стыдлив» («Классик»), «забыв» в одном месте разрешить задержание в D⁴₃ аккорде и получив квартаккорд (из XX века).

¹⁴ Подробнее в книге: Холотов Ю. Н. Гармония. Теоретический курс. М., 1988. Глава 11 и др.

указаниями общих ее законов и конкретных особенностей, с целью ввести в этот мир и настроить на тон анализа отдельных форм в следующем разделе статьи.

4.1. Наиболее общая база гармонии «Картинок» — функциональная тональность позднеромантического типа, включающая чистую диатонику (например, в № 2 «Старый замок» *gis*, т. 1–21), гармонический лад с отклонениями (там же, т. 33–37, 42–46; и т. п.), смешанный лад мажоро-минор (№ 10 «Богатырские ворота» *Es*, т. 147–162, перед кодой), иногда хроматическую двенадцатиступенную систему (например, в отклонениях *Es — as — ges-moll — (!) — Es* в той же, финальной пьесе № 10, т. 136–147); как огромный подъем функционального напряжения, кульминация его, слышится введение функции *m* (минорной малой медианты) в т. 144–146¹⁵.

4.2. Тональность Мусоргского — часто неклассического, постклассического типа. Она может быть *двузначной* (в «Прогулке» (1)¹⁶ *B-dur* при каденции периода в т. 8 *двузначность As = Des*), *парящей* (то есть атональной, без слышимой гармонии тоники; например, в № 1 «Гном» *es* в т. 1–18, то есть в головной тематической части формы, также в т. 29–37, при окончании главной темы). Тональность может быть *инверсионной*, с функциональной опорой не на тонику (главная тема в № 9 «Избушка на курьих ножках» *C*, опирающаяся на бас доминанты; *тонический бас* появляется лишь в середине формы, т. 36, 40 и еще дважды).

4.3. Структура, состав гармонических элементов у Мусоргского часто избегает казалось бы неизбежных в тональности (и обязательных для классической гармонии) аккордов (№ 3 «Тюильрийский сад» *H*¹⁷; № 9 «Избушка на курьих ножках» *C*, главная тема, оттуда же трио *e-moll*, т. 95–106). На месте типовых тональных структур появляется *индивидуальный модус* (индивидуальный лад).

4.4. Иногда взамен типовых элементов тональности большую роль приобретают добавочные, индивидуально избранные для данной пьесы. Так, ДКЭ (дополнительный конструктивный элемент) начальной «Прогулки» (1) *B* — пентатонный трихорд типа *f-g-b*. Техника ДКЭ Мусоргского предвещает новейшие идеи гармонии XX века (Стравинского, Бартока, Денисова). Один из примеров покажем нотами¹⁸:

¹⁵ Знаки тональных функций расширенного лада см. в Приложении II.

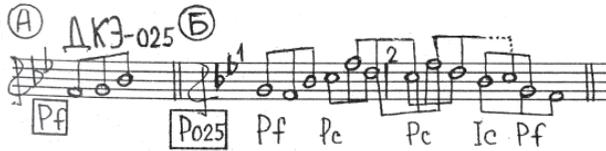
¹⁶ Не пронумерованные Мусоргским «Прогулки» (всего их шесть, не считая той, что находится внутри финального № 10 «Богатырские ворота») будут различаться по номеру в скобках и тональности: «Прогулка» (1) *B* или «Прогулка» (2) *As — Es* и так далее: (3) *H*, (4) *d*, (5) *B (=1)*, (6) *h — H* («С мертвыми на мертвом языке»). — *Примеч. ред.*

¹⁷ Э. Курт опознал во втором из аккордов постоянно возвращающийся почти «Тристан-аккорд». См.: Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М., 1975. С. 393.

¹⁸ Структура ДКЭ («P») передается рядом (*set*) по американской системе нотации и высот (для каждого числа должен быть однозначный символ: 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 **D e** (**D** = 10, **e** = 11).

Идея «двенадцати типов звукоотношений» впервые высказана Б. Л. Яворским (1908),

Пример 1



Одновременно действуют и производные ДКЭ — P_{027} и P_{02} . И далее изложение ДКЭ пронизывает собой ткань. См. такты: 3 (бас), 4 (бас), 5 (новый мотив), 6 (мелодия и бас), 9 (мелодия), 10 (см. бас — чистая пентатоника), и т. д. (т. 14–15, 16, 18, 20–21).

4.5. «Картинки с выставки» Мусоргского — еще и «Картинки с модальной выставки». В самом деле, новаторский вклад Мусоргского в музыку — это разработка целой перспективной области гармонической выразительности — модальности, модальных ладов (в отличие от тональных — мажора и минора), модализмов (модально окрашивающих оборотов)¹⁹.

Модальная раскрепощенность Мусоргского проявляется в фантастическом разнообразии модально-ладовых красок и оттенков. В этом сказывается огромная художественная ценность музыкального содержания форм «Картинок». Эти формы яркие, пестры, проникновенно выразительны, живописно характеричны и в то же время образуют удивительно логичное и складное целое.

4.6. Все лады классифицируются по семи интервальным родам: пентатоника, диатоника, миксодиатоника (как обиходный звукоряд), гемиолика (с «ориентальной» увеличенной секундой), хроматика, микрохроматика (четвертитоны и др.) и экмелика (из звуков неопределенной высоты).

4.7. В не очень большом произведении Мусоргского в пестром многоцветии представлены:

— пентатоника разных видов²⁰ (бесполутоновая: в примере 1; полутоновая: «Прогулка» (4) d-moll; неслыханная лидийская [!]: № 5 «Балет невылупившихся птенцов» F, трио; переменная: «Прогулка» (2) As-Es);

— гексатоника («Гвидонов лад» Ut-re-mi-fa-sol-la»: № 10 «Богатырские ворота» Es, т. 1–8);

с обозначением ступеней гемитоники от нуля до двенадцати обычными цифрами. Американские теоретики — для своего языка — предложили нотировать «10» и «11» буквами английского языка: *t* (ten) и *e* (eleven). Но это непригодно для русского языка. Поэтому нам целесообразно применять греческие буквы: **D** (декада) и **e** (эндекада, «одиннадцатая»). Таким образом знак ДКЭ P_{025} читается (интервалы в полутонах): «прима ноль-два-пять». Если от звука *f*, то P_{025} будет группа *f-g-b*. Символ «Ic» означает инверсию от с, следовательно сверху вниз. Поэтому Ic (при той же P_{025}) дает (v) звуки *c-b-g*.

¹⁹ Ввиду всё еще продолжающейся путаницы надо пояснить, что модальность (от лат. *modus* — лад; современные *ит.*, *фр.*, *англ.* *mode* — лад) есть система гармонии, определяемая звукорядом (а не функциональным соотношением основных тонов аккордов).

²⁰ О различных видах пентатоники см. в Приложении II.

— гептатоника (эолийская: № 2 «Старый замок» gis, т. 2–18; фригийская: № 6 «Самуэль Гольденберг и Шмуйле» b, побочная тема в des /phr/; лидийская: № 5 «Балет невылупившихся птенцов» птенцов» F, трио²¹; локрийская: № 4 «Быдло» gis, т. 55–57; и др.);

— октотоника (8-ступенный звукоряд; как в обиходных ладах: № 10 «Богатырские ворота» Es, 1-е трио, дважды);

— гемиолика (как у «Самуэля Гольденберга», см. № 6 b-moll, т. 2, 3, 4 и др.)

4.8. Искусственные индивидуальные модусы (ИМ), создаваемые подобно мелодии, только для данной пьесы. Это, например, «прокофьевский» лад — веселый, с повышенными звукоступенями («супермажор»), как в № 3 «Тюильрийский сад» H-dur (т. 1–4, 5–7 и повторения); аналогичный минор с вводными тонами в № 1 «Гном» es, т. 5–1 от конца; «субдоминантовый лад» (аналогичный известному «доминантовому ладу» — в № 10 «Богатырские ворота» Es, 2-е трио, т. 81–92).

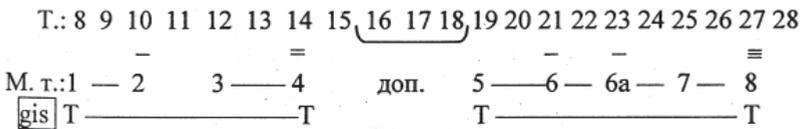
4.9. Полилад. Самый знаменитый из них здесь — дуэт двух евреев в репризе № 6 b-moll, где лады b-moll + des-moll сливаются в... лад Шостаковича, 3-го типа (то есть с уменьшенной октавой)²².

Пример 2

²¹ Комментарий Г. И. Лыжова: Способное вызвать вопросы двойное указание на трио «Балета невылупившихся птенцов» как на источник и лидийской пентатоники, и лидийской же гептатоники, разъясняется, если иметь в виду, что очень чувствительная к фактурному контексту ладовая окраска гармонии (Ю. Н. Холопов часто пользовался этим выражением для характеристики таких проявлений позднеромантической тональности, в которых ее структура модифицирована внедрением определенного ладового звукоряда) воспринимается в зависимости от более или менее полного учета этого контекста. Если иметь в виду только его самый репрезентативный в ладово-звукорядном смысле слой, то в 1-й части трио это — лидийская пентатоника *f-a-h-c-d* в верхнем голосе (точно также, например, мы находим пентатонную окраску в первой мелодической фразе из Третьей сюиты Чайковского, несмотря на то, что она вписана в обыкновенный G-dur, занимающий более низкие регистровые «этажи» фактуры). Если же учесть и более тонкую деталь — звуки в трелях (в рукописи композитора, по свидетельству П. Ламма, они отдельно выписаны, см.: Мусоргский М. П. Полное собрание сочинений. Т. VII. Вып. 2. М., 1931. С. 21), тут недостающие до гептатоники высоты *e* и *g* будут восполнены в первом же двутакте.

²² О современной теории ладов Шостаковича см.: Холопов Ю. Н. Лады Шостаковича: структура и систематика // Шостаковичу посвящается / сост. Е. Б. Долинская. М., 1997. С. 62–77. Полилад в примере 2 б составной, звукоряд состоит из гемиольной квинты (в полутонах 0[2]367) и «терцового тетракорда». Знак «S-4» указывает на «лад Шостаковича» («S» = от «Shostakovich»), где «4» говорит о наличии «терцового тетракорда» в качестве специфического признака «ладов Шостаковича». Все ступени указаны интервалами в полутонах (опять декада и эндекада).

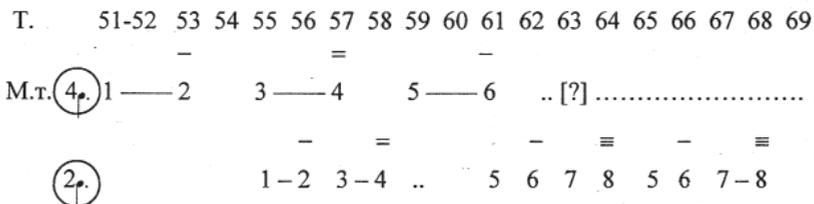
Проблемой формы является не ее общее определение (см. схему справа) и не границы частей, и даже не мотивные перенесения, а ритм и синтаксис. В форме действуют два метра, а не один, и, по-видимому, их перемены осознавались композитором. Во всяком случае, перемены широты песенного дыхания явно входят здесь в концепцию музыкального содержания. В ритурнеле бесспорно метр 2₄ (6/8, как написано). В главном предложении — столь же бесспорно 4₄ (то есть 12/8, см. регулярные отсутствия взятий в началах т. 9, 11, 13, 15). Поэтому начальный период (т. 8–28) — не большой, а малый («М.т.» — «метрические», то есть истинные, смысловые такты, а не счетные графические — они сверху):



Середина начинается на 6/8, эпифорическое окончание ее сложно взаимодействует с окончанием ее начального периода. Нарастание синтаксической сложности переходит в репризу, которая синтезирует оба метра, как если бы второй (6/8) стал врезкой (опять интродукция) в первый — 12/8. Получается достойное изощренного синтаксиса Стравинского в растании одной метрической структуры в другую.

Пример 6. «Старый замок»

Схематически:



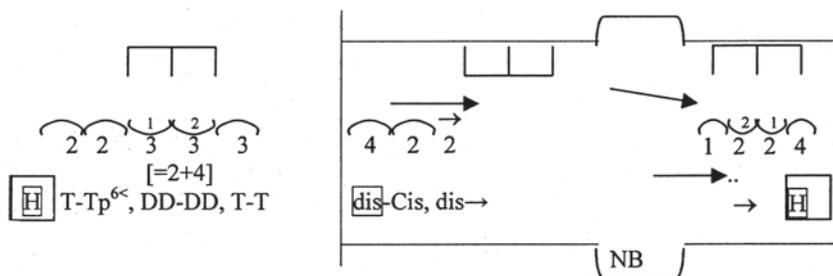
[расширение]

Симметрия тактов 51/52 и 59/60 точно соответствует началам двух предложений периода. Дробление на одноктакты 61, 62 столь же точно соответствует логическим функциям тактов 5 и 6 формы большого предложения. Возникает неслыханная в классике полиструктура.

5.3. Форма с модуляцией²⁵

«*Tuileries. Dispute d'enfants après jeux*». — Аллея тюильрийского сада, со множеством детей и нянек.

Из всех форм цикла «Тюильри» — единственное рондо (2-й формы), точнее, это рондино, или «*Rondeau d'enfants*» — «детское рондо». Его форма:



(После предложения побочной темы идет возвратный ход: повторение темы и модуляция, захватывающая и начало репризы главной темы в т. 22.)

Форма рондино кристально ясная, но выполнена в технике позднеромантической гармонии. Побочная тема, скорее, в двузначной тональности:

	T.	14		15		16		17		
	dis	T	..	∨	-T-	∨	T - D	▷	Dp ⁶	(Fis-dur — парящая
	Fis	Tr	- DD-°S	Tr	- °S	Tr-DD	-	D ⁶		тональность, без T)

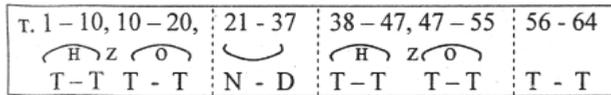
Наконец, восхитительная модуляция по-мусоргски, в возвратном ходе. Итак, задано перейти из dis-moll назад в H-dur. Абсолютно непригодны классические способы возвратного хода (вроде «пристраивания септимы» к тонике доминантовой тональности побочной темы). Под рукой есть будущая тоника, но в минорном варианте (h-moll, т. 15, 19). Однако мы нацеливаемся на DD H-dur (аккорд Cis⁷ — он из индивидуального модуса этой главной темы!), предваряемую ее субмедиантой, аккордом A-dur. «Ствол» модуляции:

²⁵ Под «модуляцией» понимается большая модуляция, то есть при переходе от одной темы к другой. Внутри темы настоящей модуляции нет. Так, в финальном рондо бетховенской Сонаты A-dur op. 2 № 2 «модулирующий период» внутри главной темы никакой перемены тональности не имеет (просто каданс на доминанте A-dur), а ход от главной к побочной тональность меняет: A → E. В рондо модуляция есть, в песенной форме — нет.

Пример 7 а, б. «Тюльрийский сад»

Схема (остов) модуляции показывает не только ее сложность и индивидуализированный план, но вместе с тем ее силу, логичность и необыкновенную, «прокофьевскую» яркость.

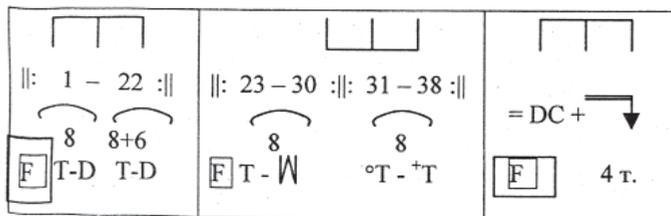
5.4. «Вудло». — Польская телега на огромных колесах, запряженная волами. Форма пьесы (трехчастная песня):



(какая «стоеросовая» тоника!)

5.5. «Балет невылупившихся птенцов». — Картинка Гартмана для постановки одной живописной сцены в балете «Трильби».

Блестящее «Скерцино»²⁶ в традиционной форме сложной песни с трио²⁷ (опять трио в главной тональности: см. № 1 «Гном»):



²⁶ «Scherzino» — точное авторское название. Получается аналогия с нашим названием для «Тюльри» — «Rondino».

²⁷ Всюду указываемое определение (согласно «Анализу музыкальных произведений») — «форма промежуточная между простой и сложной трехчастной» — неверно. Ничего «промежуточного» в Скерцино нет. Качество формы — песенная; а если тем две (главная и «трио» — как указал сам Мусоргский), то, следовательно, песенная — сложная. Маленькие же размеры главной темы обусловлены «детскостью» сюжета (опять же, как и в «Тюльри»).

5.6. «*Samuel Goldenberg und Schmuyle*». — Два польских еврея, богатый и бедный²⁸.

Для верного понимания музыкальной формы важно иметь в виду, что:

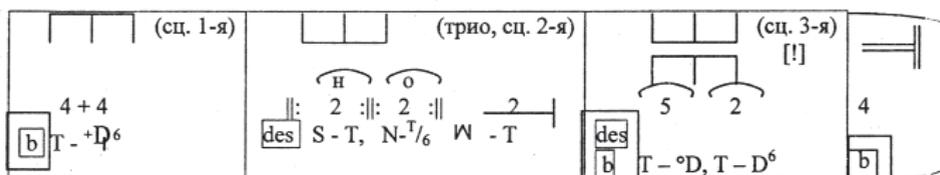
— у Гартмана (именно это было в представлении Мусоргского) не одна картина «с двумя головами», а два разных портрета, два произведения;

— название Мусоргского подчеркивает, что здесь два различных образа, а не две стороны одного;

— Мусоргский рисует образы не просто двух разных людей, но два резко контрастных характера (различие — трудно представить большую «разноту» психологических характеристик);

— в построении пьесы есть удивительное сходство с... оперной драматургией: «явление первое» — один персонаж (со своей «арией»-песней), «явление второе» — другой персонаж (со своей, абсолютно контрастной, «песней»), «явление третье» — оперный дуэт действующих лиц (выясняют отношения — не в пользу бедного); хочется даже представить слова текста (важная прозаическая речь Самуэля и четырехстопный дактиль торопливых виршей Шмуиле: — ◡ ◡ — ^ ^), а партии «героев» видеть на разных строках клавира, причем в репризе оба поют вместе.

Отсюда форма «Евреев» — сложная песня (никоим образом не «простая» — ведь «песен»-то две, и музыкальный «Шмуиле» ни в каком смысле не может быть «серединой» «Самуэля»), сложная трехчастная с трио (и с совместной репризой):



Крайняя дерзость композиторской мысли Мусоргского позволяет даже музыкально-графически дорисовать «политональность» до видимого облика — дать разные ключевые знаки для разных тональностей (между прочим, ни та, ни другая тема не принадлежат к классической Dur-moll-тональности). См. пример 8 а. Возникает неожиданная (ли?) ассоциация с одним из «Сарказмов» Прокофьева (пример 8 б) — те же тональности, в таком же взаиморасположении; также вни-

²⁸ В названии пьесы каббалистически зашифрованы тайные смыслы: 1. Немецкий язык (а не польский, судя по персонажам) намекает на идиш; 2. В имени богатого еврея «Goldenberg» (по-русски «Златогоров») аллюзия на песнь «Когда б имел золотые горы» — символ богатства; 3. «Шмуиле» (Шмуль) и «Самуэль» (Самуил) — это одно и то же имя, но для разных людей: важного авторитарного (как Grave, energico) и суетливо заискивающего. В политональном контрапункте репризы властный вес объединяющей тональности принадлежит, конечно, теме Самуэля.

зу мелодия с более крупными нотами, а сверху — с более мелкими (? наследие Шмуйле?); есть даже сходство в самих звуковысотых — см. пример 8 в.

Пример 8 а. «Самуэль Гольденберг и Шмуйле». Пример 8 б. Прокофьев. «Сарказмы», № 3. Пример 8 в. [Без подписи].

5.7. «Limoges. Le marché». — Французские бабы, ожесточенно спорящие на рынке. «Le grande nouvelle» [Большая новость].

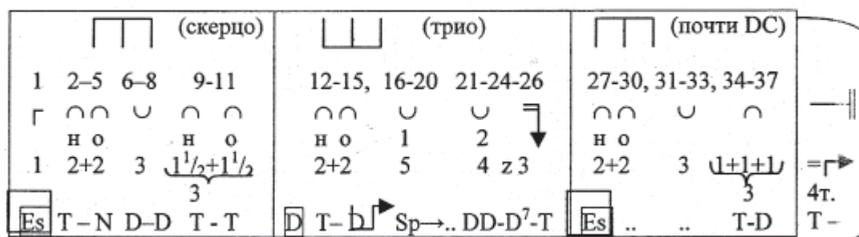
На сей раз нет контрастных характеров, но отчетливы две достаточно контрастных стороны одного образа. Две основные темы пьесы²⁹:

Пример 9 а, б. «Лиможский рынок»

Контраст всё же силен. Главная тема в жанре скерцо *perpetuum mobile*. Трио резко контрастирует далекой тональностью и элементом аккорда-удара (см. т. 12, 14, 16, 17, 18, 19, 20). Правда, внутри трио, в его развивающей части, беспокойное движение и активное модулирование (малая модуляция — внутри D-dur) не типичны для трио. Однако это просто отражение программы: «бабы» на рынке не склонны следовать манерам королевских менюэтов XVIII века.

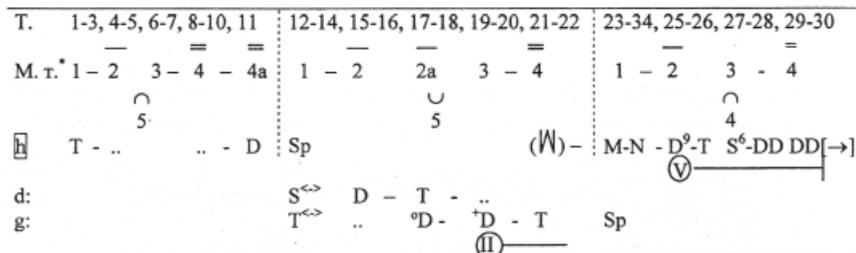
²⁹ Не выставленные композитором ключевые знаки D-dur'a побочной темы добавлены (для зрительной ясности того, что звучит) автором статьи.

Общая схема формы (скерцо с трио):



5.8. «Catacombae. Sepulcrum romanum». — На картинке Гартмана представлен он сам, рассматривающий парижские катакомбы при свете фонаря. (Справа — человеческие черепа, нагроможденные один на другой.)

Музыка оцепенения... Взаимодействие музыки аметричной (ферматы) и метризованной. Несмотря на поражающие (чуть ли не парализующие) образы безмолвного подземелья, контуры формы трехчастной песни воспринимаются без труда:



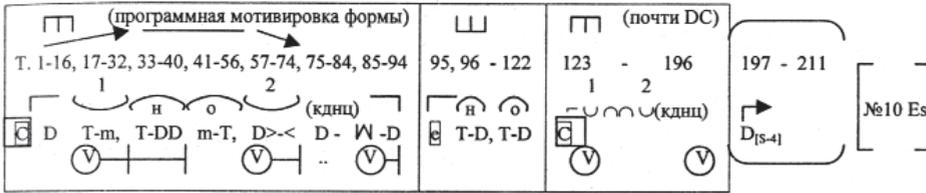
Сравнивая типологически тождественные формы, легко видеть, сколь виртуозно композиторское мастерство Мусоргского. Так, например, прошли уже три «простые трехчастные формы» — в номерах 2, 4 и 8, но все они резко различны по построению. В данной пьесе (№ 8) перед нами малая трехчастная песня, где каждая из частей имеет лишь по 4 метрических такта. Высоко оригинально применение «динамической темы» (мотива): во всей пьесе развивается «мотив *ff-p*», как бы в параметре громкостной динамики. Или «переключки октав»: *g-g¹* (вверх) в т. 2-3 (в начале экспозиционного предложения) и обращение *g²-g¹* (вниз) в т. 23-24 (в начале репризы). Не впадая в неоклассическое единство ВРЛ (= высоты, ритма и линии), Мусоргский использует quasi-двойной контрапункт: ход-гамма в басу (т. 4-11) → ход-гамма в сопрано (т. 25-28); одновременно — восходящее движение альты в т. 6-9 отражается в восходящем движении тенора в т. 25-28; педаль *fis¹* верхнего голоса в т. 4-11 «переворачивается» и устанавливается в басу, в т. 25-30. И еще множество тонкостей композиционной структуры.

5.9. «Избушка на курьих ножках». — Рисунок Гартмана изображал часы в виде избушки Бабы-Яги на курьих ножках. Мусоргский прибавил поезд Бабы-Яги в ступе³⁰.

³⁰ Разъяснение программного содержания пьесы см. в статье: Холопова В. Н. О прототипах функций музыкальной формы // Проблемы музыкальной науки. Вып. 4 / редкол.: М. Е. Тараканов, Ю. Н. Тюлин, В. Н. Холопова и др. М., 1979. С. 18.

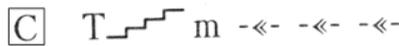
Ясно предполагаемый программный «сюжет» естественно мотивирует еще одну *инверсионную форму* в главной теме «Яги» (ср. с № 1 «Гном»).

Схема формы пьесы «Избушка на курьих ножках» (сложная трехчастная с трио):



Некоторые примечательные детали формы. В структуре, кажущейся почти хаотической, вольности ИП компенсируются скрепляющим противодействием подчеркнуто симметричных «квадратов» (8, 8+8). Особенно акцентирована прокофьевски-токатная моторность движения в головной части главной темы. В токатной ровности есть что-то машинное, что приводит даже к форме... *basso ostinato* (см. т. 17-32). Конечно, остинато по-мусоргски оригинальное, его можно даже назвать «*basso ostinato ex machina*». И с чрезвычайно оригинальными линейными функциями гармонии («варварские» параллельные кварты):

Тема *basso ostinato*



0-1-2-3 (ступени в полутонах)

Но квадратность³¹ пронизывает и крупный план формы (главной темы). Вот ее структурные блоки:

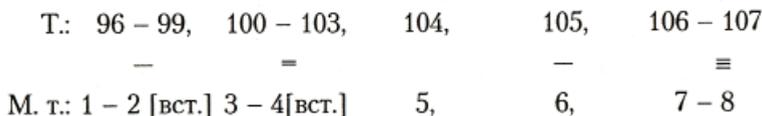
Разделы формы, т.	1-16 = 8+8	
	17-32 = 8+8	(8-такты =
	33-40 = 8	«квадраты» формы)
	41-56 = 8+8	
	57-64 = 8	
	65-74 = 1+8+1	} (элемент асимметрии, но с опорой на 8-такты)
	75-84 = $\frac{1}{2} + (1\frac{1}{2} \times 5) + 2$	
	85-94 = 8+2	

8т.

Но зато Мусоргский с лихвой компенсировал уклон в квадратность асимметрией побочной темы (как бы лесное язычество, ворожба). Вместо обычного

³¹ И куда вдруг девалась любимая «асимметрия» Мусоргского! Вот и видно, что всё это — тщательно продуманная и сознательно применяемая техника; но только н о в а я техника.

большого предложения (2 2 1 1 2) здесь неправильное увеличение³², когда в начале вместо 2+2 стоит 4+4; а дальше обычное дробление на одноктакты и каденционное расширение (NB: т. 99, 103 и 107 — вдвое короче). Схема формы БП:



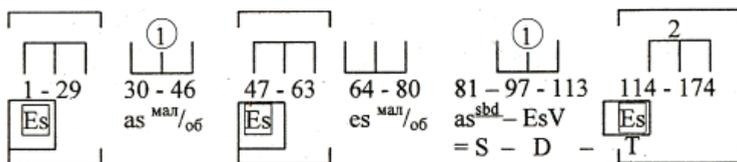
В указанных тактах смысловые функции ощущаются отчетливо и достоверно. «Вставные» же такты 98–99 и 102–103 (они вроде растянутых затактов к последующим) заставляют опять говорить о форме с интроспекциями.

5.10. «Богатырские ворота в Киеве». — Рисунок Гартмана представлял его проект городских ворот для Киева в древнерусском массивном стиле, с главой в виде славянского шлема. (Справа на рисунке — колокольня.)

Монументальный финал цикла, символизирующий величавый град, «мать русских городов», представлен формой, однородной с формами сюиты, но в то же время превосходящей каждую из пьес могучим тоном выражения, богатством образов (только в финале тем — три) и даже — под конец — «симфоническим» размахом и динамизацией формы. Финал является и идейной, смысловой и тематической кульминацией цикла. Три его тематические сферы впечатляюще и сами по себе, но еще больше — своей разноплановостью:

Главная тема Величие Града	Трио I Церковное пение (молитва)	Трио II Звон колоколов, в чьих «негармоничных» обертонах сияет лейттема всего цикла
-------------------------------	--	--

Ввиду громоздкости записи огромной формы ограничимся лишь самой общей схемой целого (сложная песня с двумя трио):

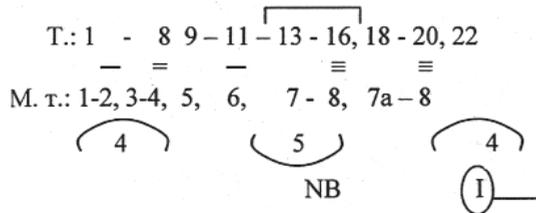


В высшей степени оригинальны все формы финала.

Так, главная тема — это трехчастный период, то есть репризный период из трех предложений по тематической схеме аба, причем репризное предложение

³² Вследствие смежности 8-тактов и 16-тактов большое предложение иногда оказывается увеличенным вдвое (в таком случае это не большое предложение, а увеличенное предложение), и метрических строф тогда оказывается не одна, а две (Моцарт. Менуэт из Симфонии C-dur K 551; Шопен. Прелюдия f-moll; Вагнер. Тема пилигримов из «Тангейзера»).

играет роль коды (органный пункт тоники). Из трех проведений главной темы лишь третье увенчивается кадансом на тонике. Не прибегая к «немецким» подходам, Мусоргский находит свои приемы «связи», сплочения контрастных частей. Метрический такт темы равен 4/2, то есть двум графическим. С учетом правильного метра срединное предложение обнаруживает асимметрию, перемену размера:



Особенно впечатляющей является тема первого трио. Для представленной там молитвы Мусоргский сочинил тему, кажущуюся цитатой из православного церковного обихода (под нее напрашивается подставить текст, что-нибудь вроде «Господи, Боже правый!»³³). Мелодия точно выдержана в обиходном ладу ес-ук, то есть ми-бемоль укосненный. Но самое поразительное, что и всё четырёхголосие в целом также абсолютно точно выдержано в двухслойном обиходном ладу! Схема четырех голосов хора:

Пример 10

Обиходный лад в 4х голосах:

Лисциант
Альт
Тенор
Бас

Обиходное переченье = ес ук
Обиходное переченье = ес ук
Обиходное переченье = ес ук
Обиходное переченье = ес ук

Общий лад - ас мал об

(звук б-8 т. 29)
(звук в-8 т. 29, 47)

Вот уж поистине (если *in lingua mortua*) *nec plus ultra*³⁴ художественного мастерства и технической точности!

Две особенности записи мешают видеть систему лада и синтаксическую структуру темы. А форма молитвенной темы вообще чужда европейской традиции. Это абсолютное новаторство гения Мусоргского. Вместе с ладом форма заимствована из древнерусского знаменного роспева. Тип ее — *строчная форма*, из рода *тексто-музыкальных*. В теме три строки (= тристих), обозначаемые как «а» (аз), «б» (буки) и «в» (веди), простейшим образом соответствующие общело-

³³ См., однако: Каратыгин В. Г. I. Мусоргский. II. Шалапин. Пг., 1922. С. 45.

³⁴ «Ни добавить, ни прибавить» (буквально: и ничего более), выражаясь «на мертвом языке» («*in lingua mortua*»), то есть на латыни. — Примеч. ред.

гическим i-m-t. Чтобы максимально приблизить к восприятию лад и ритм темы, запишем при ключе в е р н ы й звукоряд, а длительности сведем к нормальному счету в вокальной музыке (легкие доли — восьмые, а не половинки). Получим естественный вид модально-ладовой формы:

Пример 11

Натуральность лада: ни одной акциденции («случайного» знака). В церковном пении не может быть разномыслия, поэтому весь склад моноритмичен, но с очень хорошим контрапунктом (*punctus contra punctum*) крайних голосов. Уникальность модальной техники письма (в обиходных ладах).

Форма второго трио (т. 81–107–113) — «Колокола» (т. 81–110) и «Прогулка» (т. 97–107; форма — предложение). Форма вступительного к «Прогулке» эпизода колокольного звона — опять остинато, на двутактовый мотив (т. 81–82), так сказать, форма «*campana ostinato*»: тема (4 такта, 2+2) и три вариации (3-я — уже не в субдоминантовом ладу):

такты	81–84,	85–88,	89–92,	93–96
	Тема	Var. I	Var. II	Var. III

Но «пьесами» являются также и «гуляющие» переходы.

6. Интермедии: Тема с вариациями

Еще целый грандиозный слой формы — это склеивающие цикл прослойки, изображающие хождения от картины к картине, что превращается в своего рода «лейттему» «Картинок».

Немаловажна и терминология формы. У всех авторов, придерживающихся «Анализа музыкальных произведений», пьесы субцикла «прогулок» называются «рефреном» некоего рондо, включенного в основной сюитный цикл из десяти пьес³⁵.

³⁵ Начиная с работы В. А. Цуккермана о рондо (опубликованной лишь в 1988–1990), во второй части которой (1990, с. 102–104) говорится о «принципе» рондо, притом «в свободном толковании», о «родственном рондо» принципе в отличие «от собственно рондо». Но все «Прогулки» уверенно названы «рефренами». См.: Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии. Ч. 1–2. М., 1988–1990.

Однако эту трактовку надо отвергнуть³⁶. Не соответствуют понятию «рефрен» несколько свойств пьес-«прогулок»:

1. «Прогулки» не относятся к основному содержанию (относятся только «номерные» пьесы);

2. Понятие «рефрен» по смыслу значит «припев» как прибавление к предшествующей части; «прогулки» же — переходы и скорее вступления к последующей пьесе (см.: перед № 1 es, перед № 2 gis, перед № 3 H, перед № 5 F, перед № 7 Es; исключение — «С мертвыми», но кто назовет их «припевом» к «Катакомбам?»);

3. Как «припев» рефрен должен быть не изменяющейся частью. А «прогулки», наоборот, — вариации, да к тому же свободные.

Есть и еще один аргумент против «рефрена» — мнение и термин автора, самого Мусоргского. Конечно, висящая тень мнения о «малограмотности» создателя позволяет вообще не интересоваться тем, как он сам это называл. <...> Между тем термин Мусоргского — лучший (!): это ИНТЕРМЕДИИ³⁷. И тогда тем более надо перестать называть их рефренами несуществующего рондо.

К «прогулкам» хорошо подходит еще один термин Мусоргского (брошенный им по другому поводу) — *разбросанные вариации*. В самом деле, нигде тема «Прогулки» не идет дважды подряд, а последняя вариация внедрилась внутрь финала.

Схема цикла «прогулок» (форма: тема с вариациями):

Тема — «Прогулка» B-dur — как D к № 1 es-moll,

Var. I — «Прогулка» As—Es — как D к № 2 gis-moll,

Var. II — «Прогулка» H-dur — к T № 3 H-dur,

Var. III — «Прогулка» d-moll — как Tr к № 5 F-dur,

Тема — «Прогулка» B-dur — как D к № 7 Es-dur,

Var. IV — [«С мертвыми..»] h-moll/H-dur — как послесловие к № 8 h-moll (косвенно как связь с доминантой последующего C-dur),

Var. V — (без названия) Es-dur — внутри финала Es-dur (как кода вариационного цикла).

Логика терминов в том, что перед № 1, 2, 3, 5, 7 идут «прогулки»-прелюдии, после № 8 — постлюдия, а внутри № 10 — интерлюдия.

«Прогулки» — типичные *свободные вариации*, с непрерывным изменением формы темы.

³⁶ Ведь понятно, откуда по АМП появляются в «Картинках» и рондо, и рефрен. Всё это — от букв: схема АВАСАДА (это начало «Картинок») — и уже готово и то, и другое.

³⁷ Из письма к В. В. Стасову, июнь 1874 (*Мусоргский М. П.* Литературное наследие... С. 178). Странно получается: наверное, в самом деле недостаточно подготовленный теоретически Мусоргский в разных случаях дает безупречно точные термины. Помимо «интермедий» в «Картинках» это — «разбросанные вариации» (Мусоргский о «Ночи на Лысой горе»); о своем раннем Интермеццо: там «средняя часть или *trio*»; наконец, о своем варианте типа оперной формы: «народная музыкальная драма». Везде терминологическая точность и правильность.

Формы пьес-«прогулок»:

Тема B-dur — трехчастная песня (такты: 8+13+3),

Var. I As — Es — малая трехчастная песня (4+4+4) типа трехчастного периода,

Var. II H-dur — период (4+4),

Var. III d-moll — период с переходом (4+4+2),

Тема (da capo) B-dur — (повтор формы),

Var. IV h — H — двухчастная песня (10+10),

Var. V Es — предложение (6+5; ср.: «Прогулка» (1) B-dur).

Вариационные идеи и структура субцикла «темы с вариациями», в целом строго логичные, определяются, однако, своей подчиненной ролью по отношению к суперциклу сюиты.

7. Форма сюитного цикла

Мусоргский стремился достигнуть двух противоположных целей:

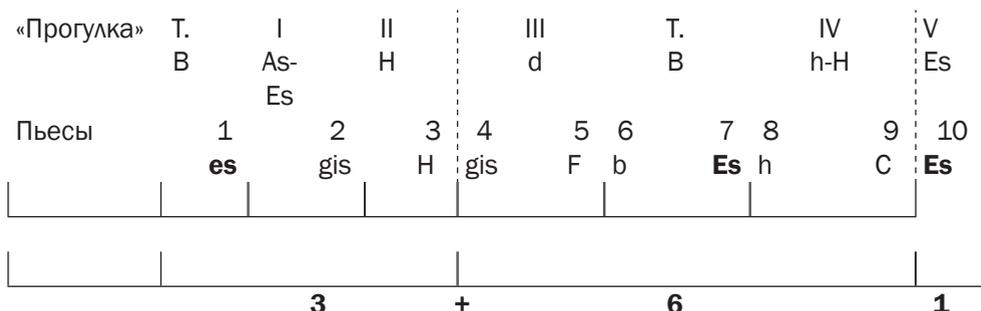
— передать живописную галерею ярко контрастных образов-картин и

— сплотить пестрое разнообразие в логически стройное гармоничное целое (в этом своя музыка).

Для создания единства цикла он оперирует двумя разнородными факторами — тональным объединением сюитных пьес и скрепляющим «сюжетом» интермедий-прогулок. Сложность действия факторов — их разнонаправленность, возможно, специально для того, чтобы сюита не делилась на крупные части.

Группировка перемежающихся частей, сюитных и вариационных, делит 10 частей на 3+6+1 из-за то, что «прогулки»-прелюдии сначала трижды примыкают к пьесам подряд, далее также трижды — к пьесам через одну, после чего всё замыкает финал.

Схематически (верхний ряд: «Прогулка» — тема с вариациями, обозначенными римскими цифрами, и ниже — их тональности; средний ряд — пьесы со своими номерами и ниже — их тональности; еще ниже — группировка целого):



(организующие числа = 1, 3, 3 x 2)

Логика тонально-функциональной структуры цикла:

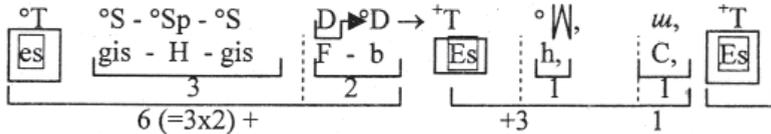
Большой круг

Малый круг

диатоническое родство:

(ускорение вдвое)

хроматическое родство:



В параметре гармонии «прогулки» по подчиненным тонике (moll, Dur) тональностям словно высчитаны по системам науки XX века (ясно, что ничего подобного не имело места). Сперва подчиненных тональностей много — здесь группы из трех, из двух; «тройка» — в диатоническом сродстве с исходным *es-moll*, «пара» же отходит дальше ($F = DD$) и образует диатоническое «отклонение» в $^{\circ}D$ (*b-moll*; внутри него — двойная *S*, *des-moll*). Второй круг движения вдвое меньше, вместо двух групп — две единицы (прогрессия: $3 \rightarrow 2 \rightarrow 1.1$), а сродство — вне диатоники и мажоро-минора (то есть самое большое удаление в масштабе цикла, предельный рост тонального напряжения).

«Круг ноль», внутри № 10, включает тоники *as-moll* (отражение № 2, 4) и *es-moll* (отражение № 1), несомненно связанные с гармонией цикла. Возможно, имеют (скромное) значение связи тоник побочных тем и в других пьесах: в № 3 это *dis-moll* (= *es-moll* номера 1?), в № 11 это *e-moll* (тональность хроматическим полутоном выше тоники *Es*) — идущая от тоники дальше, чем *h-moll* и *C-dur* (вспомним, однако, что *e-moll*’ная «ворожба» Бабы-Яги упорно начиналась звуком *ais=b!*; далекое от далекого близко к *Es-dur*).

Маленькая поэма с многозначительными смыслами — соотношения тоник главной и побочной тем в тонических номерах сюиты: 1-м, 7-м и 10-м (везде сложные песни):

<p>№ 1 (моно-Т) Es — es — es</p>	<p>№ 7 (обострение, диссонанс) Es-D-Es (полутоном снизу)</p>	<p>№ 10 (отражение) разрешение: Es - as - Es - es as + B - Es</p>
<p>Начальный массив тоники</p>	<p>Хроматическое родство</p>	<p>Мажороминорное родство плюс каданс цикла: Es⁺S-D⁽⁴⁾-T</p>

Всё глубоко и точно продумано.

Блистательная художественная работа Мусоргского над крупной формой — сюитой — великолепно увенчивает создание великого шедевра музыки, «Картинок с выставки».

8. Заключение

С позиции современной науки формы и гармонии автор бессмертных (*immortales*) «Картинок с выставки» предстает гениальным блестящим мастером музыкальной композиции, не только стоящим на самых передовых рубежах искусства своего времени, но часто и опережающим его. Твердо опираясь на фундамент традиционной формы, он сознательно избегает классических («немецких») приемов их выполнения, вместо них обращаясь к миру новых техник (идущих в будущее, в XX век). Отсюда связующие нити мастерства Мусоргского с последующими русскими композиторами — Прокофьевым, Шостаковичем, Стравинским (из западных — с Дебюсси, Бартоком).

Конечно, надо оставить всякие разговоры о «расплывчатости» форм Мусоргского, «нечеткости граней», «общих формах движения» и т. п. Все они — просто плохой анализ (и вот уж — подлинно технически неполноценный: АВ, АВА и т. п.). Нельзя анализировать Мусоргского с техническим багажом «Бригадного учебника» и буквенной комбинаторикой АМП (притом без гармонии).

Современная наука позволяет видеть и слышать подлинного Мусоргского, в живом музицировании верного анализа духовно причаститься к потоку творения «вперед и вверх» (В. В. Кандинский), к великому порыву «вперед, к новым берегам» (М. П. Мусоргский), к искусству великого музыканта.

Приложения

I. Номера и названия частей, тональности

2	№ 1	«Прогулка» (1)	B-dur	
		«Гном»	es-moll	
2	№ 2	«Прогулка» (2)	As-dur	
		«Старый замок»	gis-moll	
2	№ 3	«Прогулка» (3)	H-dur	
		«Тюильрийский сад»	H-dur	
3	№ 4	«Быдло»	gis-moll	
		«Прогулка» (4)	d-moll	
3	№ 5	«Балет невылупившихся птенцов»	F-dur	
		№ 6	«Самуэль Гольденберг и Шмуyle»	d-moll
3	№ 7	«Прогулка» (5) = (1)	B-dur	
		№ 8	«Лимож. Рынок»	Es-dur
1	№ 9	Катакомбы	h-moll	
		№ 10	«С мертвыми на мертвом языке» = «Прогулка» (6)	h-moll – H-dur
		№ 9	«Избушка на курьих ножках»	C-dur
		№ 10	Богатырские ворота»	Es-dur

II. Знаковая система гармонии

	<i>1: Тонально-функциональная гармония</i>
H	– главная тональность (если есть и побочная тема);
dis	– подчиненная тональность (если есть и главная);
G	– отклонение (внутри указанной тональности), либо тональность в переходе (при модуляции);
dis Fis	– двузначная тональность (одновременно две тоники);
°T–+T	– тоника минорная — тоника мажорная;
M	– большая медианта (как E-dur в C-dur);
m	– малая медианта (как Es-dur в C-dur);
W	– большая субмедианта (как As-dur в C-dur);
w	– малая субмедианта (как A-dur в C-dur);
N	– неаполитанский (фригийский) аккорд;
⊥	– тритонанта (как Ges-dur в C-dur);
A	– атакта (восходящая; как H-dur с разрешением в C-dur; см. в отклонении — в № 5 ПП, т. 18);

$\text{V}_\text{—}$	– органнй пункт на D;
I_V	– двойной органнй пункт, на D и на T;
$T_\text{—}m$	– линейные функции (проходящие аккорды от T к m);
0-1-2-3	– запись в гемитонике;
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 $\Delta \varepsilon$	– нумерация ступеней в гемитонике (12-ступенном звукоряде; по идее Б. Яворского, 1908); ступени 10-я («декада») и 11-я («эндекада»), которые необходимо фиксировать однознаковыми, нотируются греческими буквами: Δ – дельта, ε – эпсилон;
D^7	D_7 – аккорд без примы (как <i>d-f-h</i> в C-dur);
D^4	– доминанта с квартой (вместо терции);
$Tr^{6<}$	– высокая секста (альтерация звукоступени) в аккорде тонической параллели (<i>a-c-e-fis</i> в C-dur);
as^{sbd}	– субдоминантовый лад (по аналогии с «доминантовым ладом» И. В. Способина), то есть лад смещенной тоники, с устоем на $^{\circ}S$ (следовательно, от «материнской» тональности Es-dur; № 10, 2-я побочная тема);
EsV	– Es-dur на доминанте.

	2: <i>Модальная гармония</i> (термины и знаки)
<i>Три рода ладов:</i>	натуральные (согласно семи интервальным родам), симметричные (при равнодольном делении 12-ступенной гемитоники), индивидуальные модусы, ИМ (элементы ИМ в № 3);
des^{phr}	– des фригийский (как в № 6, побочная тема) [нельзя: des^{frig}];
$A_{lyd-ion}$	– переменность: A лидийский-ионийский (как в № 4, т. 21–22);
gis^{locr}	– gis локрийский (как в № 4, т. 55–57)
<i>Обиходные лады</i>	(или <i>гексаих</i> – их шесть: большой, малый, укосненный; каждый как автентический и плагальный), например:
es^{uk}	– es укосненный (как в № 10),
$as^{mal}/_{об}$	– as малый обиходный (там же; но в многоголосной гармонии в целом);
<i>Пентатоника:</i>	в обычной бесполутоновой (<i>c-d-e-g-a</i>) пять видов (1-й от c, 2-й от g и т. д.; 1-й и 2-й мажорны, 3-й нейтрален, 4-й и 5-й минорны); обозначение «pnt» с указанием номера вида, например:

B_{2}^{pnt}	– $f-g-b-c-d$ (от основания « b » вид второй, звукоряд от f (мажорная пентатоника, плагальный вид, как в № 1, т. 1–2). Может быть и полутоновая пентатоника — $d-e-f-a-b$ (точнее, неполная диатоника, как в № 5, мелодия в т. 1–4); «лидийская пентатоника» (также неполная диатоника, как в № 6, трио, мелодия в т. 23–30).
Симметричные лады (СЛ)	– в «Картинках» отсутствуют; крошечное исключение – легкий флёр целотоники $F^{2.2}$ в № 5, побочная тема, в мелодических трелях т. 28–30, звукоряд $f^2-g^2-a^2-h^2-cis^3$.
«Лады Шостаковича»: (термин А. Н. Должанского, 1947)	три вида — терцовый (аббр.: S-4. «S» — «Shostakovich», «4» — «тетрада», четырехполутоновый объем), квинтовый (S-7, в пределах «гептады» — 7-полутонового интервала) и гемиоктавный (объем — S-ε, эндекада, 11 полутонов; знак S-ε). Один случай в «Картинках»: в репризе № 6 (с уменьшенной октавой).
Искусственный модус (лад ИМ)	– как as^{sbd} в № 10, 2-е трио.

III. Каталог форм «Картинок с выставки»

А. ПЕСЕННЫЕ ФОРМЫ

1. Предложение:

последняя «Прогулка» — интермедия внутри № 10: трио-II (ср. «Прогулка» (1), т. 1–4).

2. Период:

«Прогулка» (3).

3. Двухчастная песня:

«Прогулка» (6) — «С мертвыми...».

4. Трехчастная песня:

«Прогулка» (1);

«Прогулка» (2) — малая трехчастная, типа трехчастного периода;

«Старый замок» (с ритурунелем, эпифорой);

«Быдло»;

«Катакомбы» — малая трехчастная (в метрических тактах — с четырехтактовой основной частью).

5. Сложная песня (с трио):

«Гном»;

«Балет невылупившихся птенцов»;

«Самуэль Гольденберг и Шмуйле»;

«Лимож. Рынок»;

«Избушка на курьих ножках»;

«Богатырские ворота» — финальная «большая» песня с двумя трио и повторением первого.

Б. ТЕМА С ВАРИАЦИЯМИ

Субцикл «Прогулки» — «разбросанные вариации» (как прелюдии, постлюдия, интерлюдия), свободные (форма варьируется):

	тема	вар. 1	вар. 2	вар. 3	тема	вар. 4	вар.5
«Прогулка»	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)=(1)	(6)	(в № 10)

В. РОНДО (рондино)

Малое рондо 2-й формы:

«Тюильрийский сад».

Г. ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ФОРМЫ (техники)

Двойной контрапункт:

«Гном» (в побочной теме);

«Богатырские ворота» (в первой репризе главной темы).

Соединение контрастных тем:

«Самуэль Гольденберг и Шмуyle» («политональный» контрапункт).

Полифонически варьируемое противосложение к теме-мелодии:

модель — «Прогулка» (1) т. 1–2; контрапункты-вариации: там же, т. 3–4, т. 22–23; «Прогулка» (2) т. 3–4, 9–10, 11–12; «Прогулка» (3) т. 1–2, 3–4; «Прогулка» (4) т. 1–2, 3–4; «Прогулка» (6) т. 1–2, 3–4; (из № 10) т. 97–102, 103–107 (противосложение точно ни разу не повторено).

Д. ЦИКЛИЧЕСКАЯ ФОРМА (сюита)

Всё произведение — сложно построенный *двойной цикл*, где внутри несущей конструкции сюиты характерных пьес помещается еще и *субцикл* в форме темы с вариациями на тему русского характера.