

Е. Н. Хадеева

Об одном конструктивном принципе И. Стравинского

Аннотация:

В статье рассматривается роль колокольности в творчестве И. Стравинского. Интерес к звонной трактовке инструментов, тембровой и ритмической игре связывал композитора с традициями русской музыки. Отмечается, что Стравинскому первому удалось ввести звон в свои композиции в качестве основного конструктивного и интонационного принципа. Эти принципы проявляются в таких признаках, порождающих новый экспрессивный язык сочинений Стравинского, как новизна тематизма, многообразие вариантного развития, а также динамическая трактовка оstinato.

Ключевые слова: колокольность, ударность, звонность, конструктивный принцип, творчество Стравинского.

E. N. Khadeyeva

On one constructive principle by I. Stravinsky

Abstract:

The article discusses the role of the bell ringing effect in the works of Stravinsky. The composer's interest in the ringing interpretation of instruments, timbre and rhythmic play is tied to the traditions of Russian music. It is noted that Stravinsky was the first to bring the ringing into compositions as the main constructive and intonational principle. These principles are manifested in such signs, generating new expressive language of Stravinsky's works, as thematic novelty, diversity of variations development, as well as a dynamic interpretation of ostinato.

Keywords: bell ringing effect, percussiveness, ringingness, constructive principle, Stravinsky's works.

Х удожественные интересы творческого пути. Самые невероятные идеи Стравинский реализовывал с присущей ему изобретательностью, нередко прибегая к иронии, стилизации, различным приемам стилистической игры. Многие в его музыке порождено фольклором: от

И. Стравинского чрезвычайно широки и разнообразны. Соприкоснувшись едва ли не со всеми стилями XX века, композитор не утратил тех принципов, которые сложились у него в начале

цитат в ранних произведениях до «модернистского» музыкального языка на фольклорной основе. Одной из наиболее прочных нитей, что связывали Стравинского с традициями русской музыки, был звон.

«Звонность», «ударность» всегда интересовали композитора, особенно звон струнных инструментов — балалаек и гуслей. В нем таилась возможность тембровой подмены, ритмической игры, нетрадиционного использования хорошо знакомых инструментов. Роль звона как источника нового музыкального языка была отмечена еще Б. Асафьевым. Он же обозначил то своеобразие использования звона и звонных интонаций, которое стало настоящим открытием Стравинского: ему первому удалось ввести звон в свои композиции в качестве основного конструктивного и интонационного принципа.

Этот шаг имел определенные «стилистические последствия». Тематизм Стравинского концентрируется, основываясь на кратких мотивах-импульсах. В. Задерацкий считает такой тип мелоса следствием авторского переосознания русской народно-песенной традиции [См. об этом подробнее: 5]. Можно встретить определение такого типа мелодики как декламационного (С. Скребков): имеется в виду уровень внутримелодической событийности. Движущая сила такого тематизма — вариационность в сочетании с остинатностью, в результате соединения которых рождается новый экспрессивный музыкальный язык.

Нельзя не отметить параллельные тенденции в других искусствах, приведшие к сходным результатам: «огрубленная» выразительность некоторых работ на древнерусскую тему Натальи Гончаровой, «русизмы» Велимира Хлебникова, тенденция к примитивизму у художников «Бубнового валета» и многое другое. Упрощенность средств, однако, не означала примитивности духовного мира автора, а, напротив, содержала целую концепцию бытия, мифологическую в своей основе.

Будучи свободным от канона, народное искусство обладало обаянием простоты и пер-

возданной свежести, а воссоздание этих черт в профессиональном творчестве приобретало характер эстетического свободомыслия. Глубокая и кропотливая работа над русским фольклором, его мелосом, ритмами привела Стравинского к осознанию «принципов оформления, объединяющих и более прочных, с более широким охватом и более характерных для музыкальной культуры всего человечества, а не только для XVIII—XIX веков европейской музыки» [2. С. 87].

Звон, удар, акцент играют важную организующую роль в процессах совместной деятельности людей. Композитором они воспринимаются как первоначальное средство объединения посредством ритма. Архаические по природе ритмы и интонации звона развиваются Стравинским с огромной изобретательностью, становятся объектом разного рода преобразований, смелых новаций и основой для оригинального авторского языка современного композитора.

В сферу звонности у Стравинского может быть включен широкий круг приемов и средств, порой весьма далеких друг от друга. Со звоном ассоциируется *pizzicato* струнных и резкие *sforzando* в «Прибаутках», гул оркестра в сценах масленичных гуляний в «Петрушке», *glissando* арфы и тамтам в «Соловье» и многое другое.

В творчестве Стравинского можно выделить разные подходы к воссозданию звонности, базирующиеся на ритмо-обертоновых свойствах колокольных звучаний, которые могут восприниматься по-разному: «как сумма отдельных обертонов, как несколько звуков, сменяющих друг друга, как некое гармоническое сочетание — все зависит от остроты слуха и внешних акустических условий для слушания» [4. С. 51].

Определенно можно говорить о трех принципах претворения колокольности у Стравинского:

1) Фольклорная трактовка звона и удара с определяющей ролью ритма, динамики и артикуляции.

2) Импрессионистическая трактовка звона (преобладание фонической трактовки гармонии, звуковая иллюзорность).

3) Сонористический подход, основанный на самостоятельности темброво-регистровой стороны музыки.

Сознавая определенную условность предлагаемого разделения, остановимся подробнее на некоторых из них.

С самого начала творческой деятельности Стравинский говорил на «своем собственном языке». Этот язык оказался прочно связанным с русской традицией, с ритуалом, с архаическим пластом интонационности. Настоящим шедевром русского стиля стала «Свадебка», а главным открытием в этом сочинении оказался оркестр.

Для наиболее точного представления ритуала на сцене композитор подобрал уникальный для того времени инструментальный состав, контрастирующий с вокальными голосами: четыре рояля и ударные (версия 1921 года)¹. При сравнении инструментальных версий разных лет обращает на себя внимание стремление композитора добиться как бы «обезличенного» звучания инструментов, акцентировать «ударный» тембр фортепиано. Окончательный вариант партитуры как раз и оказался тем «совершенно однородным, совершенно безличным, совершенно механическим» [6. С. 168], который и требовался композитору.

Желание сочинить «симфонию русского слога и русской песенности» [7. С. 126] закономерно вызывает обращение к фольклорной манере интонирования, акцентному варьированию, неизменной повторности, воссозданию средствами динамики и артикуляции подвижной асимметричной музыкальной ткани, в которой ритмические и интонационно-гармонические «координаты» не совпадают.

Многие находки Стравинского связаны с фортепиано (он любил сочинять за этим инструментом), и отношение к нему фиксирует этапы рождения нового стиля. От традиций русского романтического пианизма композитор смело идет к новой трактовке фортепиано

как инструмента ударного. Качества звонности ярко выявляются в сочинениях «русского периода» — «Прибаутках», «Байке...» и особенно в «Свадебке».

Сам Стравинский не раз подчеркивал условность представленного на сцене ритуала. Все компоненты замысла связаны с воплощением различных звуковых идей: звучания текстов, фонетической основы слов, игры ударений в слове, красочной мозаики инструментального сопровождения. Эта задача потребовала включения специальных терминов — указаний на способы звукоизвлечения: «рывком», «о колена бубном».

Образцом для Стравинского служил народный звонный инструментализм в различных вариантах. Звонное начало проявляется уже в первой картине, где вариантная разработка второго хорового рефрена (цифра 9)² ведет к возникновению гетерофонной фактуры, в причудливом сплетении голосов которой появляются характерный «звончатый ритм» и тембр (см. пример 1).

Характерной особенностью звонности Стравинского является ее отстраненный, абстрактно-изобразительный характер. Неслучайно композитор признавался, что такого рода народных празднеств ему никогда не приходилось ни слышать, ни видеть.

Динамика распространения звона имеет свою логику в цикле. Нагнетание мощи, усиление объема звучания осуществляются посредством полиладовых сопряжений мотивных звеньев в разных пластах фактуры, соединяющихся с непрерывным метроритмическим варьированием. Особенно важны комбинации фрагментов со смещением опоры на полтона (цифры 46, 70, 90, 91 и др.) и с включением мотивов в лидийском ладу. Вариантный повтор мотивных звеньев образует несколько уровней остинатности, а накопление мелодико-фигуративных групп создает подвижную полифоническую ткань — полиостинато.

Происхождение полиостинатности у Стравинского — звонное. Укажем на связи некоторых приемов изложения и развития в «Сва-

1

S. $\text{♩} = 80$ $\text{♩} = 120$
 Ко саль-мо-я ко-сылъ-ка ру-са-я...
 M. S. Maîtresse a moi, ma belle tresse a moi.
 пе-ре-вью! пе-ре-вью!
 S. div. пе-ре-вью! Не клань, не клань — де
 Con - so - le toi, con - so - le
 A. div. пе-ре-вью! Не клань, не клань — де
 Con - so - le toi, con - so - le
 I. III *ff*
 Ped.
 II. IV *m. d.*
 Piatti
 Xyl. *sacco*

дебке» с характерными чертами колокольных звонов:

- нарастание наслаивающихся звучностей, их подвижность и вариативность;
- неожиданность звукового эффекта (особенно в низком регистре), ударность и последующее длительное затухание;
- определенность ударного тона и специфически множественный характер его звучания, сопровождаемый серией обертонов.

Важное качество звона превращается у Стравинского в конструктивный принцип —

аккордовый, «хоровой» эффект колокольного звука, отличный от струнных и духовых, у которых доминирует один тон. Это качество определило выбор инструментов сопровождения в «Свадебке». С ним связаны также особенности гармонии — использование миксодиатоники и миксодиадонической модальной хроматики по вертикали (цифра 90 и далее), переменность ладов на расстоянии фразы, предложения, разнообразие полиладовых структур.

Нельзя пройти мимо общности звонных композиций и принципов формообразования

в «Свадебке». В отличие от других композиторов, Стравинский возвел в превосходную степень требование высокого интеллектуализма и творческого изобретения. Отсюда вытекает основополагающее значение конструктивной идеи произведения, которая всякий раз формулируется композитором по-новому.

Наиболее интересной с точки зрения конструкции целого является IV часть. Основа ее построения — принцип динамического нарастания, характерный и для звонных композиций. В большом полирефренном рондо внутреннее строение частей подчинено многоуровневой вариантности (рефрен 1 — цифра 87, рефрен 2 — цифра 110, рефрен 3 — цифра 114). Звонная идея находит здесь свое завершение.

Инструментальные голоса, наделенные определенными тематическими функциями, складываются в колокольное многоголосие. Функцию больших колоколов выполняют литавры, иногда вместе с фортепиано. В колокольных композициях основой всего звона обычно служит большой колокол. Его звучание усиливают педальные колокола, вместе образующие гармоничное слияние. В финале «Свадебки» Стравинский воспроизводит именно такое соотношение тембров в цифре 94 — настоящий всплеск звона. Обращает на себя внимание метрическая определенность и стабильность партии литавр как основы звона.

Средние колокола вносят ритмическое разнообразие в композицию. Высота их звука примерно одинаковая, продолжительность звучания меньше, чем у больших колоколов, и число долей в такте у каждого колокола свое. В произведении Стравинского роль такой «клавиатурной» группы поручена роялям, обладающим неисчислимыми возможностями ритмического варьирования.

Последняя группа колоколов — трельные. Они — наименьшие по размеру и всегда звучат вместе по три — четыре в группе. Трель играет важнейшую роль в мелодическом звучании колоколов. Группа трелей у Стравинского выделена прозрачными тембрами ксилофона и тре-

угольника, расцвеченных высокими голосами солистов и хора.

Примечательна звонная кода сочинения. Подобного рода атмосферные звучности, обладающие графической точностью, пространственной открытостью и просветленностью, появляются в сочинениях последующих лет («Симфония псалмов», Реквием, *Canticum Sacrum*) как воплощение красоты и гармонии бытия.

Импрессионистическая трактовка звона ярче всего проявляется в произведениях ранних лет: вокальных сочинениях на стихи С. Городецкого, П. Верлена, кантате «Звездолокий», а также в фортепианных миниатюрах. Стравинский всегда обладал способностью к передаче характерной пластики образов, «зримо-сти», живописности, что обнаруживало в нем близость к традициям Римского-Корсакова и некоторое влияние французского импрессионизма. Это ощутимо в изысканности гармоний, утонченности фактурных рисунков и в особенности в красочной оркестровке.

В передаче звонных эффектов композитор стремился к изящной декоративности. В «Весне» на стихи С. Городецкого колокольчики, бубенцы и колокола сливаются с попевками песен-веснянок и закличек. Стремление к живописности сказывается в пристальном внимании к «пространственным» фактурам, к высокому регистру с его иллюзорным звучанием, к «музыке без басов, словно повисшей в воздухе» [2. С. 31]. Фонизм широко расположенных кварто-квинтовых созвучий создает эффект звона, плывущего в воздухе.

Характерной чертой является также широкое применение гармонической фигурации в триольном или квинтольном ритме в духе орнаментальных традиций русской школы. Орнаментальность же в свою очередь служит здесь средством обнаружения объема звучания и отражения в нем звукового следа звонов, что в полной мере согласуется с фонизмом стихов (см. пример 2).

«Мирикусническая» картинность, орнаментальность предстает и в театральных произведениях Стравинского, первоначально

2

Ах, мо-сток у чи - ста по - ля, свеч- ка чи - ста чет - вер - га!

Ах, мо - я го - ре - ла яр - ко, по - га -

в «Соловье». Созерцательность, декоративность продиктованы избранным сюжетом: «Все очень изящно и хрупко: соловей не лесной, а салонный, фарфоровый, но производства русского» [2. С. 72].

Условность сюжета предопределяет условность трактовки звонных комплексов. Звоны «Соловья» ослепительно красочны и хрупки. Композитор пользуется прозрачными звучностями флейт, арфы, *pizzicato* струнных и фарфоровыми колокольчиками челесты для создания изящной «оправы» сценам оперы. Гармония нередко трактуется как резонирующий фон: из нее вычлняются отдельные звукосочетания, используемые затем в качестве структурной единицы. В этом видятся признаки орнаментального развития с произрастанием целого из единого тематического комплекса.

С орнаментальностью связана и присущая музыке этого произведения статичность — необходимое условие проявления живописности, красочности. Звонные интонации преломляются в «Соловье» в экзотически условном ключе. Колокольчики звучат здесь «как китай-

ская речь, а китайская речь звучит как колокольчик» [3. С. 20—21]. Определяющая роль в создании звонных эффектов принадлежит темброво-фактурным комплексам, имеющим самостоятельное значение как принцип оформления материала.

Выделяемый нами сонористический подход к воплощению колокольности связан со все возрастающей ролью творческого задания в процессе сочинения. В произведениях неоклассического и позднего периодов творчества — «Царь Эдип», «Симфония псалмов», Месса, Реквием, *Canticum Sacrum* — у композитора появляется стремление «строить музыку» на основе особого, неповторимого звучания. Отсюда специальные составы исполнителей, рассчитанные на эффектную «игру плотностей» и подчеркивающие выразительность и объемность звучания прежде всего духовых инструментов. Отдельные тембры становятся материалом для экспериментов Стравинского. Это в полной мере относится и к колокольному звону.

Звонность приобретает новый характер: она становится отстраненной, объективизиру-

ванной, статичной. С другой стороны, она не утрачивает связь с традициями русских звонов и приобретает характер излюбленного приема звукового оформления, имеющего универсальный характер. В таком значении звонность выступает в «Симфонии псалмов» наравне с латинским текстом и на основе «старинных музыкальных интонаций общеевропейского достояния» [Цит. по: 9. С. 253]. Широкое понимание звонности предстает в I части с ее клавишинными звучностями, в остигатном мотиве с уменьшенной кватрой, неожиданно обнаруживающем близость к «классическим звонам» М. Мусоргского и Н. Римского-Корсакова. Звонность заключена и в фигуративном материале тем I части. Однако наиболее важной с точки зрения претворения звонной идеи в симфонии является кода III части.

Исследователи обратили внимание на родство колокольной коды «Симфонии псалмов» и некоторых частей «Всенощного бдения» С. Рахманинова («Свете тихий» и «Шестопсалмие»)³. В этом сравнении, однако, обнаруживается не только сходство, но и различия. Если у Рахманинова, например в «Шестопсалмии», на первый план выдвинута интонация знаменного распева, вариантные повторения которой, наслаиваясь друг на друга, рождают колокольное раскачивание, то у Стравинского первичными являются темброво-фактурные комплексы, на фоне которых текст звучит как самостоятельный фонический пласт. Иначе говоря, звонная идея Стравинского имеет сонорную природу. Она по-своему раскрывает идею крестного пути и славы Господней.

Литургические сочинения послевоенного периода, содержащие «отзвуки» рахманиновских колоколов и собственных сочинений («Эдипа», «Свадебки», Симфоний духовых и др.), вбирают в себя и звонность. Воспроизведение колокольности в поздних духовных сочинениях Стравинского связано с ритуальной символикой католической, протестантской и православной традиций, соединенных в авторском контексте. Этот синтез был достигнут уже в «Симфонии псалмов», и впоследствии

композитор руководствовался сформированными принципами.

Всеприсутствие колокольности в позднем творчестве Стравинского подтверждает его верность своим творческим принципам. Придавая большое значение православной религии, Стравинский, тем не менее, стремился к тому, чтобы его духовные сочинения были услышаны и поняты всеми, так как перевод мог исказить смысл музыки. «Нельзя менять звучание и акцентуацию слов, сочиненных вместе с определенной музыкой, в точно определенных местах» [6. С. 222].

Сочинением, в котором нашли отражение русские черты, стал *Canticum Sacrum*. Конусообразное строение этого сочинения словно отражает архитектуру храма с его пятиглавием, симметричным расположением притворов, иконописной симметрией, архитектурной и живописной устремленностью вверх.

Симметричность и «арочность», как всей композиции, так и каждой части в отдельности, переключается с симметричностью храмовых архитектурных и живописных линий: не только интерьер, но и иные иконы с изображениями святых имеют некий архитектурный центр. Напрашивается сравнение *Canticum Sacrum* с канонами строения православного иконостаса: почти всегда пятиярусный, он увенчивается крестом. В сочинении Стравинского выстраиваются тематические арки между частями, а пятая часть оказывается ракоходом первой.

Приемы респонсорного пения (в IV части), антифонного звучания (в середине III части), чередование в крайних частях хоровых реплик с органными возгласами рождают ассоциации с построением православной Литургии Верных, которая представляет собой по сути одну большую фразу, исполняемую как бы гокетом — хором, чтецом и иереем одновременно.

Парадоксальным представляется то, что колокольность в этом и других литургических произведениях выступает как выражение «авторского» индивидуального начала. В этом видится связь колокольности Стравинского с русским православным мироощущением.

Сопоставляя сочинения разных жанров и разных лет, можно заметить, что колокольность у Стравинского претерпевает определенное развитие. Являясь вначале импрессионистически красочным элементом фактурно-гармонического плана произведения, впоследствии звон становится конструктивным принципом, определяющим своеобразие мелодико-ритмического языка, диатонического в своей основе. В сочинениях позднего периода звонность сохраняет свои конструктивные и сонорные функции, но претворяется уже на хроматической основе, в условиях диссонантной тональности и серийности. Однако и в них проявляется диатонизм мышления, свойственный Стравинскому более раннего периода. Звонность связывается со своеобразным комплексом «диссонантного благозвучия», который можно считать проявлением характерных качеств звукового мышления Стравинского.

Примечания

- ¹ В версии 1917 года был большой оркестр с двумя арфами, цимбалами, клавесином и фортепиано. В редакции 1919 года остались цимбалы (2), фисгармония, литавры, ударные и пианола (или 2 фортепиано). Итоговая версия 1921 года предназначалась для 4 роялей и ударных.
- ² Форма I части трехчастная с применением принципов полирефренного рондо внутри частей.
- ³ Г. Алфеевская обращает внимание на связь с Рахманиновым, ссылаясь на Ю. Фортунатова. Об этом подробнее: [1. С. 259—261].

Список литературы

1. Алфеевская Г. С. О «Симфонии псалмов» И. Стравинского // И. Ф. Стравинский: Статьи и материалы / Сост. Л. С. Дьячкова. Общ. ред. Б. М. Ярустовского. — М.: Сов. композитор, 1973. — С. 250—276.
2. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. — Л.: Музыка, 1977. — 277 с.
3. Баева А. А. Оперный театр И. Ф. Стравинского. — М.: Красанд, 2009. — 304 с.
4. Горкина А. Н. Русские колокольные звоны: особенности музыкальной организации: Исследование / РАМ им. Гнесиных. — М., 2003. — 154 с.
5. Задерацкий В. В. Полифоническое мышление И. Стравинского: Исследование. — М.: Музыка, 1980. — 287 с.
6. Игорь Стравинский. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. — Л.: Музыка, 1971. — 414 с.
7. Савенко С. И. Игорь Стравинский. — Челябинск: Аркаим (серия «Биографические ландшафты»), 2004. — 288 с.
8. И. Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания / Сост.-ред. Г. С. Алфеевская, И. Я. Вершинина. — М.: Сов. композитор, 1985. — 376 с.
9. И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы / Сост. Л. С. Дьячкова. Общ. ред. Б. М. Ярустовского. — М.: Сов. композитор, 1973. — 527 с.