



MUSICUS

ВЕСТНИК
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ
ИМЕНИ Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Подписной индекс в каталоге Почты России П6982

№ 1 (65) • январь • февраль • март • 2021

Учредитель и издатель:

Санкт-Петербургская
государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

Журнал зарегистрирован
в Федеральной службе по надзору
в сфере массовых коммуникаций, связи
и охраны культурного наследия
Свидетельство о регистрации средства
массовой информации ПИ № ФС77-30963

Главный редактор

Марина Владимировна МИХЕЕВА

Редакционный совет

Наталья Александровна БРАГИНСКАЯ
Андрей Владимирович ДЕНИСОВ
Ирина Степановна ПОПОВА

Отдел распространения, разработка логотипа, редактор

Л. П. МАХОВА

Дизайн и верстка

Ю. Л. НОГАРЕВА

Фотограф

В. Ю. КОНОВАЛОВ

Адрес редакции

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А.
Тел.: +7 (812) 644-99-88
E-mail: edition@conservatory.ru
<http://www.conservatory.ru>

Подписано в печать 24.03.2021 г.
Формат 60×84 1/8. Бумага кн.-журн. Печать
офсетная. Зак. № 17419

Оригинал-макет, электронная верстка выполнены
в Санкт-Петербургской государственной
консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова.

Отпечатано в ООО «ФрилансПарк» 199178,
Санкт-Петербург, 5-я В.О. линия, дом 70,
литера А, помещение 52Н. Тираж 120 экз.

Статьи, поступающие в редакцию, рецензируются.
Мнение редакции не всегда совпадает
с мнением авторов материалов. За публикацию
представленных в редакцию материалов го-
норары не выплачиваются.

Материалы, опубликованные в настоящем жур-
нале, не могут быть полностью или частично
воспроизведены, тиражированы и распростра-
нены без письменного разрешения редакции.

Содержание

Alma mater

- Л. Волчек. «Международная неделя консерваторий» — фестиваль XXI века.
Беседовала М. Михеева 3
«Отечество — на Театральной, 3» (И. Ю. Голобродская, Н. П. Никитина,
И. Д. Медриш, Д. М. Сморгонская) 9

Музыка и судьба

- Л. Сизенёва. Галина Анатольевна Поливанова:
творчество и педагогические заветы 24

Studia

- И. Дзекцер, В. Зимина. Звуковой и образный мир
скрипичной сонаты Пуленка 28
К. Кемова. Четырехручная соната в XX веке (Ф. Пуленк, Д. Лигети):
модификация жанра 34
В. Гливинский. К вопросу о морфологическом анализе
музыки Стравинского – III 37

Теория и практика

- Е. Япарова. Сценическое волнение артиста-певца. Некоторые секреты
подготовки к выступлению 45

In memoriam

- Г. Киселёва. Анатолий Киселёв — мастер Петербургской
вокальной школы 49
Памяти Сергея Михайловича Слонимского (И. Г. Райскин, Н. В. Новицкая) 54

Дискография

- О. Скорбященская. Шопен в исполнении Владимира Мищука 58
Наши авторы 60



MUSICUS

QUARTERLY
OF THE SAINT PETERSBURG
RIMSKY-KORSAKOV
STATE CONSERVATORY

Subscription index in the *Russian Post's* catalog: П6982

№ 1 (65) • january • february • march • 2021

Founder/publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

The magazine is registered by the Federal Service
on Supervision in the Sphere of Mass Media,
Communication and Cultural Heritage Protection.
Registration certificat of mass information
medium ПИ № ФС77-30963

Editor-in-Chief

Marina MIKHEEVA

Editorial Council

Natalia BRAGINSKAYA
Andrey DENISOV
Irina POPOVA

Distribution Department, development Logo, editor

L. MAKHOVA

Design and imposition

Y. NOGAREVA

Photographer

V. KONOVALOV

Editorial Board address:

2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia
Tel.: +7 (812) 644-99-88
E-mail: edition@conservatory.ru
<http://www.conservatory.ru>

Signed to print 24.03.2021

Size (format): 60×84 1/8. Book/magazine paper.
Offset print.

Print model and electronic imposition
accomplished at the Saint Petersburg
Rimsky-Korsakov State Conservatory.

Printed in the Freelance Park LLC, 5th V.O. line,
house 70, letter A, room 52N, St. Petersburg,
199178, Russia.

Circulation: 120 copies.

Articles submitted to the magazine undergo peer
reviewing. The Editorial Board's opinion may not
coincide with the author's. No royalties are paid
for publication of the materials.

Materials published in this magazine may not be
reproduced, circulated or distributed, completely or
partially, without Editorial Board's permission given
in written form.

Contents

Alma mater

- L. V o l c h e k. International Conservatory Week Festival —
festival of XXI century 3
«Our Fatherland, 3 Teatralnaya» (I. Golobrodskaya, N. Nikitina, I. Medrish,
D. Smorgonskaya) 9

Music and fate

- L. S i z e n y o v a. Galina Polivanova: creative activity
and pedagogical maxims 24

Studia

- I. D z e k t s e r, V. Z i m i n a. The world of sounds and images in Poulenc's
violin sonata 28
K. K e m o v a. Sonata for piano four hands in the 20th century
(F. Poulenc, G. Ligeti): modification of genre 34
V. G l i v i n s k y. About the morphological analysis
of Stravinsky's music – III 37

Theory and Practice

- E. Y a p a r o v a. The stage fear of a singer. Some secrets of preparing
for a performance 45

In memoriam

- G. K i s e l e v a. Anatoly Kiselev — Master of Saint Petersburg Vocal School 49
In memory of Sergey Slonimsky (I. Raiskin, N. Novitskaya) 54

Discography

- O. S k o r b y a s h c h e n s k a y a. Chopin in Vladimir Mishchuk performing ... 58

- Our authors 60

манием жанра сонаты (это соната не в классико-романтическом, а в барочном смысле, как разновидность сюиты), но не сонатности как таковой (сохраняется идея непрерывности тематического процесса). Во-вторых, поиски композиторов направлены на эксперименты

с фактурной и ладогармонической сторонами музыкального языка, связаны со стремлением к лаконизму, даже примитивизму, как проявление реакции на «большой стиль», господствовавший в жанре фортепианного дуэта в предыдущие эпохи.

Литература

1. *Медведева И. А.* Франсис Пуленк. М.: Сов. композитор, 1969. 240 с.
2. *Ford C. György Ligeti: «I always imagine music visually, in many different colours».* [Электронный ресурс] URL: <https://www.theguardian.com/music/2016/feb/02/from-the-classical-archive-gyorgy-ligeti-interview-1974> (дата обращения 10.01.2021).
3. *Nichols R. Poulenc: A Biography.* Yale University Press, 2020. 352 p.
4. *Steinitz R. Gyorgy Ligeti, Music of the Imagination.* Boston: Northeastern University Press, 2003. 416 p.

Valery GLIVINSKY About the morphological analysis of Stravinsky's music — III

The article is a continuation of the author's reflections on the phenomenon of musical polymorphism (the beginning is in № 1–2, 2018; the continuation is in № 4, 2019 and № 1, 2020). Stravinsky's use of the environment, event, space, motion, dissonance, Janus morphemes is considered as an inheritance of a tradition dating back to the work of his great predecessors. The musical tableau "Sadko" by Rimsky-Korsakov, the introduction "Dawn on the Moscow River" from Mussorgsky's "Khovanshchina" and Borodin's symphonic poem "In the Steppes of Central Asia" are a clear confirmation of this. The innovative features of Borodin's musical language were developed in the number of Stravinsky's works.

Keywords: A. P. Borodin, I. F. Stravinsky, "In the Steppes of Central Asia", "The Rite of Spring", "The Soldier's Tale", "The Wedding", polymorphism, stereophony.

Валерий ГЛИВИНСКИЙ К вопросу о морфологическом анализе музыки Стравинского — III

Статья — продолжение размышлений автора над явлением музыкального полиморфизма (начало — в № 1–2 за 2018 год; продолжение — в № 4 за 2019 год, № 1 за 2020 год). Использование Стравинским морфем *среды, события, пространства, движения, диссонанса, януса* рассматривается как наследование традиции, восходящей к творчеству его великих предшественников. Наглядное тому подтверждение — музыкальная картина «Садко» Римского-Корсакова, Вступление «Рассвет на Москве-реке» к «Хованщине» Мусоргского, симфоническая картина «В Средней Азии» Бородина. Новаторские черты музыкального языка Бородина были развиты в ряде произведений Стравинского.

Ключевые слова: А. П. Бородин, И. Ф. Стравинский, «В Средней Азии», «Весна священная», «История солдата», «Свадебка», полиморфизм, стереофония.

Изучение звукового материала музыки тяготеет к двум полюсам — чувственно-конкретному и абстрактно-логическому. Ключевым понятием для первого является *фактура*, для второго — *склад*. В петербургской музыкально-теоретической школе понятие склада детально разработано в концепции Т. Бершадской. Опре-

деляя склад как «логику строения музыкальной ткани», исследователь выявляет в истории европейской музыки от средневековья до XX века три основных его типа — монодийный, полифонический и гармонический. Их конструктивными элементами выступают, соответственно, «тон, совокупность тонов как коор-

динация тематически-дифференцированных единиц, совокупность тонов как целостное единство (аккорд)» [3, с. 104–105]¹. Фрагменты музыкальных произведений, где «музыкальная ткань расслаивается на разные пласты, слышание которых происходит хотя и в одно-временности, но в разных планах» Т. Бершадская характеризует термином *полипластовость* [3, с. 91–92]. Однако в музыкальной практике встречаются сложные случаи образно-смысловой и акустической самостоятельности фактурных компонентов, выходящие за рамки полипластовости. Так, в статье об электронной музыке И. Красильников декларирует еще один фактурный склад — *стереофонический*, в котором «формируемая электроакустическими средствами пространственно-кolorистическая среда развертывания голосов имеет субстанциональное значение в построении музыкального целого» [7, с. 3]. Эффект эха, реверберационные отзвуки, перемещение источников звука в глубину и по фронту звучания, их пространственное сжатие или расширение, изменение акустического объема, окраски звучания — все это автор статьи относит к явлениям стереофоническим. Некоторые из них, надо отметить, имеют давнюю историю в европейской музыкальной культуре. Одним из ярчайших примеров художественного воплощения стереофонии является симфоническая картина Бородина «В Средней Азии». Произведение базируется на эффекте одновременного звучания «двух музык», на взаимодействии в музыкальном пространстве двух контрастных материалов — русского и восточного².

С точки зрения морфологического анализа «В Средней Азии» оказывается примером стереофонической многоэлементной полиморфной конструкции, воссоздающей вонне существующий объект — проходящий по пустыне туземный караван под охраной русского военного отряда³. Реализация морфемы **среды** в симфонической картине основана на четырех элементах: двух инструментального типа (пустынном, караванном) и двух вокальных (русском, восточном). Благодаря их взаимодействию стереофонический полиморф «В Средней Азии» обогащается чертами морфем **пространства** и **движения**.

Симфоническая картина начинается с пустынного элемента — необычно высокой флажолетной октавной педали e^3 – e^4 у двух солирующих скрипок. Фактурное удвоение этой педали (исполнение двумя парами со-

лирующих скрипок) служит фоном для русского элемента — распевной мелодии с чертами лирической и солдатской песен⁴. Пространственный морф русского отряда, то видимого, то исчезающего за линией горизонта, воссоздан Бородиным с непревзойденным композиторским мастерством. Октавная педаль скрипичных групп играет роль звуковысотной оси этого морфа, объединяя в качестве общего тона первое кларнетное A -dur'ное и второе валторновое C -dur'ное проведения русского напева. Происходит что-то невероятное: темброво подчеркнутая гармоническая удаленность A -dur и C -dur воспринимается как пространственная дистанция между перемещениями внешнего объекта. По существу, Бородин трактует гармоническую функциональность *стереофонически*, воссоздавая с ее помощью фронтальное движение звуковых комплексов. Нужно ли говорить, насколько подобное композиторское слышание великого русского композитора опережает свое время?

Не менее поразительно, что начало скрипичного октавного унисона «В Средней Азии» сразу же обнаруживает (благодаря наслаивающимся педалям флейт и гобоя) свою скрытую темброво-полифоническую природу. В исторической перспективе эта композиторская находка Бородина предвосхищает аналогичный прием музыкального языка Стравинского. Тембровое расслоение унисона относится к категории выразительных средств, основанных, по мнению В. Задерацкого, на вскрытии его (унисона) полифонического подтекста [6, с. 78]. У Стравинского скрытая тембровая полифония проявляется в разных элементах фактуры. Ярким примером тембрового расслоения в оstinатно повторяющемся сложном многотерцовом аккорде является начало «Плясок щеголих» из «Весны священной».

Восемь тактов ц. 13 в балете Стравинского принадлежат к числу многих страниц музыки композитора, открывших новые горизонты музыкальной выразительности (*пример 1*)⁵. Аксиомой стало мнение о доминирующей роли ритма в этом фрагменте. Его звучание отмечено двухплановостью, основанной на сочетании регулярной (остинатной) повторности с нерегулярной динамической акцентностью. В звуковысотном отношении аккордика ц. 13 базируется на вертикальном объединении двух, находящихся в полутоновом соотношении терцовых созвучий. Fes -dur'ное трезвучие и первое обращение малого мажорного септаккорда от es , нала-

¹ Развивая идеи Т. Бершадской, Н. Афонина определяет склад как «типовой для эпохи и/или музыкального жанра вид взаимодействия компонентов фактуры» [2, с. 34]. К конструктивным элементам монодийного, полифонического и гармонического складов Н. Афонина относит, соответственно, «тон в линейной последовательности тонов, совокупность мелодических линий, аккорды в их чередовании» [2, с. 34].

² Характеристика «В Средней Азии» дана в книге А. Сохора [10, с. 556–562].

³ Программа «В Средней Азии» такова: «В однообразной, песчаной степи Средней Азии впервые раздается чуждый ей напев мирной русской песни. Слышится приближающийся топот коней и верблюдов, слышатся заунывные звуки восточного напева. По необозримой пустыне проходит туземный караван, охраняемый русским войском. Доверчиво и безбоязненно совершает он свой длинный путь под охрану русской боевой силы. Караван уходит все дальше и дальше. Мирные напевы русских и туземцев сливаются в одну общую гармонию, отголоски которой долго слышатся в степи и наконец замирают вдали» [цит. по: 10, с. 556].

⁴ Процесс создания и интонационные истоки русского напева охарактеризованы А. Сохором [10, с. 558–559].

⁵ Музыкальный текст балета анализируется по изданию: *Стравинский И. Весна священная. Картины языческой Руси в двух частях для симфонического оркестра. Партитура*. Киев: Музична Україна, 1978. 166 с.

Пример 1

Стравинский И. Ф. «Пляски щеголих» из балета «Весна священная» (ц. 13)

13 Tempo giusto $\text{♩} = 50$
I, II, III, IV (I, II senza sord.)

Cor. V.VI.VII.VIII *sf sempre*

V-ni II *arco (non div.)* *f* *sempre stacc.* *sempre simile*

V-le *tutti* *f* *arco (non div.)* *sempre stacc.* *sempre simile*

V-c. *tutti* *f* *arco (non div.)* *sempre stacc.* *sempre simile*

C.-b. *tutti* *f* *arco (non div.)* *sempre stacc.* *sempre simile*

гаясь друг на друга, образуют диатонический кластер, состоящий из тонов гармонического *as-moll*. Конфликт терцовости и секундовости подчеркивает внутреннюю расщепленность, скрытую полифоничность суммарной гармонической вертикали. Финальный штрих вносит тембровое расслоение — валторновые дублировки акцентно выделенных остинатных биений у струнной группы оркестра.

Итоговый художественный эффект с трудом поддается словесному описанию. Тем не менее, отмечу производимое им впечатление грузной мощи, потенциально взрывчатой энергии, неотвратимой поступательности, обостренной двигательной экспрессии. Остинатно повторяющийся аккорд преодолевает свою акустическую одномерность благодаря формируемой в процессе повтора интервально-структурной, ритмо-динамической,

тембровой двухмерности. С морфологической точки зрения начало «Плясок щеголих» оказывается любопытнейшим примером морфемы **янус**.

Тембровая полифоничность унисона прослеживается в гобойном соло «Колыбельной в бурю» из «Поцелуй феи». Сочиненную в манере Чайковского лирико-декламационную, эмоционально-взволнованную, пронизанную синкопами мелодию Стравинский разворачивает в свойственной ему вариантно-попевочной манере. Интенсивное (не выходящее за пределы квинты) мелодическое развитие в начальных четырех с половиной тактах может быть уподоблено сольному запеву. Тесситурный скачок во второй половине четвертого такта, а также октавные удвоения гобойной мелодии английским рожком и флейтой в окончании ц. 2 сродни своеобразному хоровому подхвату⁶ (пример 2)⁷.

Пример 2

Стравинский И. Ф. «Колыбельная в бурю» из балета «Поцелуй феи» (ц. 2)

2 Pochissimo più mosso $\text{♩} = 80$

Fl. *I* *mf*

Ob. *I solo* *p espr.* *mf*

C.ingl. *p* *mf*

⁶ В «Диалогах» Стравинский отметил: «Мелодия в ц. 2 моя» [11, с. 197]. Тем не менее М. Михайлов находит в ней интонационное родство с фрагментами ряда произведений Чайковского [9, с. 99].

⁷ Музыкальный текст балета анализируется по изданию: Стравинский И. Поцелуй феи. Балет в четырех сценах. Партитура. М.: Музыка, 1971. 144 с.

Тембровое расслоение отличает индивидуальное присвоение Стравинским чужого музыкального материала. Так, в начальных двух тактах первой вариации из «Хоральных вариаций на тему рождественской песни „Vom Himmel hoch, da komm' ich her“» верхний голос баховского органного оригинала изложен гобоем и двумя флейтами. Вначале гобой темброво полифонизируется октавными удвоениями флейт. Затем инструменты меняются местами. Арфа принимает участие в тембровом расслоении как верхнего, так и среднего оригинальных голосов, проводимых фаготами. Темброво расслаивающийся унисон, интонирование мелодической линии поочередно разными инструментами (шенберговская идея Klangfarbenmelodie) свидетельствуют о высоком уровне концентрации средств музыкальной выразительности, свойственном позднему Стравинскому.

Морф **пространства** в начальных 27 тактах «В Средней Азии» — первая фаза развертывания морфемы **среды**. В основу второй (интермедийной) фазы положен морф **движения**. Бородин оформляет его в виде контрапункта, образованного наложением скрипичной октавной педали e^3-e^4 (пустынный элемент) на ритмическое остинато у альтов и виолончелей (караванный элемент). Оба элемента в процессе развития трансформируются. Пустынный элемент темброво расслаивается октавной педалью валторн и периодически повторяющимся e^2 гобоя. Его гармоническое усложнение вызвано наложением педальной квинты $a-e$ у флейт и кларнетов. Караванный элемент, после движения по ступеням хроматической гаммы, превращается в конце второй фазы в бурдонную квинту $A-e$ альтов и виолончелей. В третьей фазе развертывания морфемы **среды** эта квинта становится остинатным сопровождением нового материала — орнаментальной мелодии английского рожка (восточный элемент), в которой «безусловно схвачены некоторые признаки, характерные для музыки ряда восточных народов» [10, с. 559]. Восточный напев развернут Бородиным в три строфы на строгоостинатной басовой основе.

Построения с более или менее постоянными точными повторами использованы во многих произведениях Стравинского. Так, наиболее последовательно, практически на всем протяжении формы, идея строго остинато воплощена в первой пьесе из «Трех пьес для струнного квартета», в песне «Тилим-бом» из «Трех историй для детей». Неизменная повторность первой пьесы из «Трех пьес для струнного квартета» предстает в виде трехтактовой структуры у виолончели. Парадоксальность этого фактурного элемента заключается в его собственной внутренней вариантности. Слом периодичности повторения начального трехзвучного оборота с малононовой дублировкой второго звука, осуществленный на третьей доле первого такта, оттягивает понимание фактурного элемента как строгоостинатного по крайней мере до третьего его проведения.

Совместно с педальным тоном у альты точный повтор виолончелей образует как бы опрокинутый вариант бурдонной квинты «В Средней Азии», в котором педальный тон расположен выше ритмически активной части. Кроме того, консонантная квинтовая основа бородинского бурдона трансформирована Стравинским в остродиссонантное кластерное созвучие, основанное на отрезке хроматической гаммы $es-d-des-c$.

В очаровательной вокальной миниатюре «Тилим-бом» из «Трех историй для детей» строгоостинатный элемент $g-c^1-f-g^1$ в партии фортепиано положен в основу морфа, реализующего морфему **события** — тушения кошачьего дома. Повторы этого элемента олицетворяют стремительно летящее время, а также изображают (благодаря регистровой разбросанности тонов) суматошную беготню всех желающих принять участие в этом событии.

Основанная на точном повторе звуковая конструкция, олицетворяющая реальный временной процесс, была впервые использована Стравинским в «Плясках щеголих» из «Весны священной». Морф **события** в этой музыке основан на двух остинатных элементах: четырехзвучном мотиве des^1-b-es^1-b и аккорде, образованном наложением Fes-dur'ного трезвучия и первого обращения малого мажорного септаккорда от es . Элементы преемственно связаны — в звуковысотном отношении первый является составной частью второго. Однако их образно-смысловая роль в форме целого различается. Четырехзвучный мотив, имитирующий тикание часового механизма, «запускается» еще в конце Вступления. Следующие за ним «Пляски щеголих» начинаются со второго элемента, в котором преобладает двигательное, танцевальное начало.

В первой фазе развертывания формы «Плясок щеголих» (ц. 13–24) элементы чередуются, наслаиваются друг на друга, генерируют новые ситуативные точноповторные контрапункты (см., например, линию контрабасов и виолончелей в ц. 16, 17). Предваряя появление валторновой плясовой мелодии в ц. 25, они сливаются в остинатно пульсирующий фоновый пласт струнных. Во второй фазе тикающий элемент, переходя от инструмента к инструменту, то уходит в глубь оркестрового звучания, то выходит на первый план, особенно в тех случаях, когда он интонируется валторнами, тромбонами или тубой.

В целом музыка «Плясок щеголих» может служить своеобразным эталоном строгоостинатной техники Стравинского. Его воспроизведение мы находим в более поздних произведениях русского мастера. Так, «шагающий» точный повтор контрабасов (олицетворение бодрой походки странствующего героя) использован в большей части «Марша солдата» из «Истории солдата». Тикающий элемент «Плясок щеголих» воспроизводится в экспозиции и репризе «Песенки на берегу ручья» («Истории солдата»), в музыкальной ткани крайних частей «Симфонии псалмов». Особого внимания

заслуживает финальная сцена «Проводов невесты» из «Свадебки». Ритуальный плач матерей жениха и невесты (ц. 82–86) — один из немногих случаев, когда вокальную и инструментальную составляющие партитуры объединяет не контраст, а подобие. Сгущенная эмоциональная атмосфера финального прощания воссоздана Стравинским на основе полиморфной трактовки плачевой малой секунды. Ламентозные партии женских голосов, в импровизационной манере интонирующих малую секунду a^1-v^1 , поддержаны строгим тикающим остинато первого и третьего роялей. Наложение малой ноты на малую секунду позволяет композитору и в условиях монотембровости звучания двух роялей добиться регистрового расслоения музыкальной ткани (пример 3)⁸.

Пример 3

Стравинский И. Ф. «Проводы невесты»
из музыкально-хореографического действия «Свадебка»
(ц. 82, тт. 1–4 партии фортепиано)



Отмечу, что семантика тикающих часов сближает Стравинского с его нововенскими современниками. В хронологически близких «Весне священной» Пяти пьесах для оркестра ор. 16 (1909) Шёнберга, Шести пьесах для оркестра ор. 6 (1909) и Пяти пьесах для оркестра ор. 10 (1911–1913) Веберна тикающие часы играют роль оттеняющего контраста в музыкальной ткани целого. В первых трех пьесах из цикла Шёнберга они — кратковременный выход в реальность из замкнутого субъективного пространства основного музыкального образа. В заключительном разделе первой пьесы «Предчувствия» тиканье часов оформлено в виде многослойного малосекундового дуольного остинато деревянных и медных духовых инструментов, наслаивающегося на главный тематический элемент — триольный остинатный мотив у арфы. Выписанное в партитуре замедление темпа, безусловное фактурно-акустическое превалирование дуольного пласта над триольным воспринимаются как выход из глубокой саморефлексии, как восстановленный на мгновение контакт с внешним миром (см. тт. 4–10 в ц. 14). Во второй пьесе «Прошедшее» тиканье часов предстает в виде терцово-квинтового остинато флейт, вплетенного в музыкальную ткань предрепризного раздела формы целого (ц. 10). В третьей пьесе «Краски (Летнее утро на озере)» внешний мир напоминает о себе большесекундовым тиканьем деревянных духовых инструментов, арфы и челесты, протекающим на фоне колористической звуковой педали у струнных (тт. 1–2 в ц. 5).

Тикающие часы в третьей и пятой пьесах из Шести пьес для оркестра ор. 6 Веберна, в сравнении с Шёнбергом, более лаконичны, графически заострены, структурно расчленены и упорядочены. В тактах 5, 6 третьей пьесы тикающие унисонные линии флейты, засурдиненной валторны и гlockеншпиля, основанные на чередовании мелодических терций, обнаруживают в своем строении черты зеркальной симметрии. Тиканье часов в тактах 19, 20 пятой пьесы предстает в виде многослойного фактурного образования кластерного типа, созданного наложением остинатных линий труб, челесты и арфы. В последних шести тактах шестой пьесы цикла Веберн сочетает тиканье часов (остинатная фигурация арфы) с их боем (размеренно пульсирующие созвучия челесты и звуки нетемперированного колокола). В Пяти пьесах для оркестра ор. 10 тиканье часов используется лишь в третьей пьесе. Олицетворяющие его репетиционная кварта арфы и пульсирующие тоны челесты контрапунктируют экспозиционному и репризному проведению основной мелодической линии произведения (тт. 1–3, 8–10).

Возвращаясь к Бородину, следует отметить, что a-moll'ное импровизационно-кружевное ниспадание мелодии восточного напева в его крайних строфах (тт. 44–72) гармонизовано терцовой цепочкой у кларнетов. Сочетаясь с опорными мелодическими тонами, звенья этой цепочки образуют изысканную гармоническую последовательность, основанную на чередовании трезвучий основных и побочных ступеней a-moll. Связь этих трезвучий осуществляется при помощи уменьшенных секстаккордов. Звучание бородинской партитуры в этом фрагменте напоминает красочные гармонические «блуждания» аккордовых пар педального элемента в морфе морской пучины из музыкальной картины «Садко» Римского-Корсакова [4, с. 45]. В среднем разделе формы восточная мелодия транспонируется в F-dur и радикально диатонизируется: кларнеты сопровождают ее исключительно звуками F-dur'ного трезвучия. Отметим также и изменение в педальном пласте. Скрипичный октавный унисон e^3-e^4 перемещается на квинту вниз. В завершающей четвертой фазе развертывания морфемы **среды** «В Средней Азии» Бородин прибегает к повтору второй фазы, основанной на караванном элементе.

Известное асафьевское определение формы Вступления «Весны священной» Стравинского как «процесса роста музыкальной ткани» [1, с. 44] с наименьшим основанием может быть отнесено и к полиморфу среды «В Средней Азии». Здесь русский напев оттеняется скрипичной октавной педалью e^3-e^4 . Наслаивающаяся на нее педальная квинта $a-e$ диатонизирует караванный элемент, способствует его трансформации в бурдонную квинту $A-e$. Хроматизм большей части караванного движения прорастает в малосекундовое нисходящее сколь-

⁸ Музыкальный текст «Свадебки» анализируется по изданию: Стравинский И. Свадебка. Русские хореографические сцены с пением и музыкой. Партитура. М.: Музыка, 1985. 183 с.

жение терций, сопровождающих восточный напев. Взаимодействие элементов «растущей» музыкальной ткани у Бородина, заменяющее нормативную тематическую разработку, свойственную классико-романтической музыке, поражает своей первозданной свежестью, неподдельной новизной. Такое воплощение идеи роста гениально превосходит фундаментальные свойства музыкального мышления грядущего столетия!

В структурном отношении музыкальная картина «В Средней Азии» является «двойными (двухтемными) вариациями». Описание этой структуры А. Сохором содержит неточность [10, с. 559–561]. Русский вариационный цикл (тт. 92–139), который я назвал бы *вариантной группой*, содержит не 3, а 4 трансформации основополагающего элемента. В начальном полиморфе **среды** «В Средней Азии» русский напев звучит на фоне скрипичной октавной педали e^3-e^4 , демонстрируя очевидную ладовую опору на A-dur (тт. 5–11) и C-dur (тт. 17–24). В первой вариантной трансформации этого напева (тт. 91–98) Бородин объединяет несколько композиционных идей. Идея глинкинских вариаций на *soprano ostinato* воплощена его C-dur'ным проведением у первого кларнета, фактурное окружение которого стилистически многозначно. Линии второго кларнета и первого фагота играют роль гармонически дополняющих голосов. Благодаря им звуки главного мелодического голоса окрашены трехзвучными гармониями, построенными на ступенях C-dur. Исключение составляют четырехзвучные гармонии вторых долей в тактах 92, 94. Здесь Бородин превосходит рахманиновскую плагальность, замещая квинтовый тон (d) в D_7 секстовым (e). Избранный композитором тип гармонизации нивелирует до-мажорность ведущего мелодического голоса. Анализируемый фрагмент начинается трезвучием e -moll и заканчивается трезвучием a -moll. C-dur'ное трезвучие, точнее его секстаккорд, появляется лишь дважды: на слабых долях в тактах 95, 96. Отход от норм классической гармонической логики вызван особой ролью линий флейт и второго фагота. По существу, эти линии являются не элементами хорально-аккордовой фактуры, а развитыми мелодическими вариантами, взаимодействующими с ведущим голосом (инвариантом) на основе подголосочно-полифонического принципа. Именно логика их горизонтального развертывания диктует последовательность чередования гармонических вертикалей. Парадоксальное объединение глинкинских вариаций на *soprano ostinato*, хоральной аккордовости и народной подголосочности, осуществленное Бородиным, дополняется еще одним, ранее описанным приемом тембрового расслоения унисона. В сравнении с начальным разделом композитор углубляет это расслоение, делает его двухэлементным (полиморфным): линия второго фагота (подголосочный репрезентант русского напева) унисонно дублируется виолончелями и контрабасами — диатонизированным вариантом караванного шествия. Благодаря ритму и тембру мелодический унисон становится по существу двухтемным!

Какими словами можно охарактеризовать художественные достоинства анализируемого фрагмента? Глинкинская отчетливость? Да! Моцартовская красота? Да! Но самое главное — поразительная бородинская органичность сочетания казалось бы несочетаемых стилистических компонентов! В исторической перспективе она превосходит универсальную диалогичность Стравинского.

Второе звено в цепи вариантных превращений русского элемента «В Средней Азии» — его структурно сокращенное и гармонически измененное повторение в тактах 99–105. Роль подголосочной полифоничности здесь существенно возрастает. Наиболее очевидно это сказывается в заключительной фазе. Сократив мелодию русского напева на два с половиной такта, Бородин завершает все построение типичнейшим для русского народного многоголосия слиянием всех голосов в финальном октавном унисоне. Подобный тип кадансирования использован Стравинским в «Истории солдата». Экспозиционный и репризный разделы «Песенки на берегу ручья» включают последовательность нисходящих терций, сворачивающихся в унисон. Их роль в форме целого может быть уподоблена внутрискрипичной цезуре, дробящей линию скрипки на относительно завершенные фрагменты. В заключительной фазе проведений невесты из «Свадебки» (ц. 78–80) Стравинский использует два варианта подголосочного кадансирования — сворачивание в унисон и слияние в октаву. Первый вариант, многократно повторяясь, создает эффект торможения. Второй вариант поочередно завершает мелодические линии всех хоровых групп, сливаясь в финальную трехоктавную педаль $a-a^1-a^2$.

Образцом глубокого переосмысления Стравинским фольклорного прототипа может служить начало «Игры двух городов» из «Весны священной» (ц. 57, 58). Стремительный диалог вариантов главной темы, проводимых преимущественно духовой и струнной группами оркестра тормозится хором восьми валторн и тубы. Участники хора воспроизводят унисонный кадансовый оборот с разной степенью приближения к фольклорному прототипу. Наиболее близким оказывается вариант второй и четвертой валторн. Вариант тубы одноголосен. В парах первой и третьей, пятой и седьмой валторн заключительный унисон замещен терцией. Наиболее далекий вариант шестой и восьмой валторн. В нем нисходящие терции трансформированы в тритоны. Суммарная звуковая последовательность остродиссонантна. Ее характерной особенностью является наложение хроматических, полутоновых вариантов диатонических ступеней — h/b , e/es , c/cis . Особого внимания заслуживает итоговая вертикаль, представленная в фольклорном прототипе унисоном (часто октавным). У Стравинского унисон трансформируется в E -dur'ный квартсекстаккорд валторн, консонантность которого «скомпрометирована» e фаготов (морфема **диссонанса!**) (пример 4).

В двухтакте «Игры двух городов» из «Весны священной» отчетливо прослеживаются базовые принци-

Пример 4

Стравинский И. Ф. «Игра двух городов»
из балета «Весна священная» (ц. 58, тт. 5–7)

пы освоения Стравинским иностилевого (в данном случае фольклорного) материала. Композитор трактует инородный элемент как морфему, допускающую многообразные морфные реализации. Полиморфизм творческого мышления русского мастера базируется на непревзойденной способности к созданию варианта. Инварианты могут быть разными: русский фольклор, барочная стилистика, ренессансная каноническая техника, музыка Перголези, творчество Чайковского, серийно-ротационная техника Кшенека. Неизменным остается подход Стравинского, основанный на полиморфном расширении стилистических границ избранного иностилевого объекта.

Уникальность «Весны священной» в истории мировой музыкальной культуры состоит в том, что на этапе ее сочинения Стравинский обогатил фольклор до уровня, позволившего раскрыть неисчерпаемую художественную силу его глубинных сущностных корней. Двухтакт «Игры двух городов» из «Весны священной» наглядно демонстрирует этот процесс. Четыре морфных реализации фольклорной морфемы (унисонного каданса) здесь вертикально сжимаются в пятую — полиморф, малосекундовые трения фактурных составляющих которого генерируют колоссальную акустическую энергию. Преемственная связь фольклорного инварианта и его вариантных обогащений очевидна. Очевиден и художественный результат — индивидуально-авторский стиль Стравинского, неотъемлемой чертой которого становится новое ощущение самого музыкального времени.

Дихотомия онтологического и психологического времени и, соответственно, хронометрической и хроноаметрической музыки (по П. Сувчинскому), ритми-

ческие персонажи «Весны священной» (по О. Мессияну), нерегулярно-акцентная ритмика (по В. Холоповой) — все эти категории и понятия с разных сторон характеризуют новаторство ритмического мышления Стравинского⁹. Тем не менее существует еще одно его свойство — субстанциональная роль такта, олицетворяющего отрезок реального физического времени. Основные функции такта в произведениях Стравинского 1920–1930-х сводятся к следующему:

- расширение величины такта обычно сопутствует экспозиционным и заключительным разделам формы;
- сжатие тактового объема служит средством динамизации формообразования, вызывает учащение тактового «пульса» формы;
- сокращение продолжительности такта предопределяет решительный поворот в развитии, резкий сдвиг в форме;
- расширенный такт в заключительных разделах формы подчеркивает разграничительную роль кадансов как в плане синтаксиса, так и в отношении времени [4, с. 44].

Первый и последний тезисы находят подтверждение в начальном разделе «Игры двух городов» из «Весны священной», где торможение музыкального развития вплоть до его временной остановки (стравинский вариант подголосочного унисонного каданса) происходит на фоне постепенного увеличения тактового размера с $\frac{3}{4}$ до $\frac{3}{2}$ (см. тт. 4–6 из ц. 58).

Возвращаясь к русской вариантной группе «В Средней Азии», отмечу, что ее третий вариант по своему стилистическому наклонению противоположен второму. Бородин транспонирует мелодию русского элемента в Es-dur, помещает ее в верхний фактурный этаж. Тембр валторн придает ей лирико-пасторальный оттенок. Усиление роли хоральной аккордовости проясняет гармонизацию, в которой шире используются трезвучия основных ступеней. Повторение третьего варианта создает своеобразную пасторальную зону «В Средней Азии». Тем более ярким контрастом ей оказывается четвертый героико-гимнический вариант. Прием образного переключения от пасторальности к героике унаследован Бородиным от Бетховена, а именно из эпизодов рондо третьей части его Седьмой симфонии. В отличие от Бетховена Бородин усиливает внезапность переключения возвратом в C-dur, а также практически полным отсутствием какого-либо связующе-переходного построения¹⁰. Героико-гимническая трансформация русского напева достигается фактурно-динамическими средствами (фортиссимо мощных аккордов всего оркестра). Немаловажную роль играет и то, что на смену аккомпанирующему караванному движению виолончелей приходят мерные маршеподобные удары литавр.

Завершение всего цикла следует

⁹ См.: [12, с. 265–267; 8; 13, с. 194–225].

¹⁰ Роль связующего звена играет финальный октавный унисон g — терцовый тон отзвучавшего Es-dur и квинтовый тон наступающего C-dur.

Литература

1. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977. 279 с.
2. Афонина Н. Ю. Сольфеджио. Гармония. Материалы комплексного курса. СПб.; Саратов: Амирит, 2020. 98 с.
3. Бершадская Т. С., Титова Е. В. Звуковысотная система музыки. Словарь ключевых терминов. СПб.: Издательство Политехнического университета, 2012. 141 с.
4. Гливинский В. В. Элементы стилистики барокко в творчестве И. Ф. Стравинского: дисс. ... канд. искусствоведения. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.academia.edu/21710521> (дата обращения: 27.07.2020).
5. Гливинский В. В. К вопросу о морфологическом анализе музыки Стравинского – II // Musicus. 2019. № 4 (60). С. 41–47.
6. Задерацкий В. В. Полифоническое мышление И. Стравинского. 2-е изд. М.: Композитор, 2007. 277 с.
7. Красильников И. М. Стерефонический склад фактуры как сущностное свойство электронной музыки // Музыковедение. 2011. № 7. С. 2–5.
8. Мессиаен О. Анализ «Весны священной» Стравинского. Ритмические персонажи // Устилуг — Hollywood: о Стравинском и его творчестве: сб. ст. / ред.-сост. В. В. Смирнов. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2011. С. 137–210.
9. Михайлов М. К. Эстетический феномен «Поцелуя феи» // Советская музыка. 1982. № 8. С. 95–102.
10. Сохор А. Н. Александр Порфирьевич Бородин. Жизнь, деятельность, музыкальное творчество. М.; Л.: Музыка, 1965. 822 с.
11. Стравинский И. Ф. Диалоги. Л.: Музыка, 1971. 414 с.
12. Стравинский И. Ф. Хроника. Поэтика. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. 368 с.
13. Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М.: Музыка, 1971. 304 с.



Содержание

| | |
|---|-----|
| Первые сочинения Стравинского | 5 |
| Эстетика и стиль «Жар-птицы» Стравинского | 22 |
| А. Н. Бенуа — либреттист «Петрушки» | 74 |
| «...Чайковский сквозь Стравинского» | 84 |
| Несколько штрихов к портрету Стравинского | 88 |
| «Музыка кучеров»? Глинка — Стравинский | 101 |
| Мусоргский и Стравинский | 112 |
| Чайковский и Стравинский | 134 |
| О предпосылках эволюции Стравинского к неоклассицизму | 140 |
| Заметки о принципе игры у Стравинского | 176 |
| Метаморфозы стиля | 180 |
| Творчество Стравинского в исторической перспективе | 195 |

Доктор искусствоведения, профессор, музыковед, главный научный сотрудник Санкт-Петербургской консерватории Валерий Васильевич Смирнов издал новую книгу о творчестве одного из выдающихся композиторов XX века — авторский сборник статей «Игорь Стравинский: метаморфозы стиля» (Санкт-Петербург: Скифия-принт, 2020). В него вошли заново пересмотренные и отредактированные исследования, публиковавшиеся в советский период, переведенные на русский язык очерки из иностранных источников и научные работы последних лет. Написанные по разным поводам и с временными промежутками, статьи, тем не менее, выстраиваются в своеобразный цикл, раскрывающий проблемы стиля и личности И. Ф. Стравинского, эволюцию его композиторского мышления, периодизацию творчества и многое другое. Внимательный читатель, безусловно, почувствует существующие тематические переклички.

- ВОЛЧЕК Лидия Львовна — Заслуженный работник культуры РФ, награждена медалью Республики Польша «За заслуги перед польской культурой», кавалер Ордена Венгрии «Рыцарский крест Венгерского Ордена за заслуги», доцент кафедры методики преподавания и общего курса фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: lvolchek@mail.ru
- ГЛИВИНСКИЙ Валерий Викторович — музыковед, доктор искусствоведения, независимый исследователь (Нью-Йорк, США). E-mail: val@glivinski.com
- ДЗЕКЦЕР Инга Наумовна — профессор кафедры камерного ансамбля Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, почетный член Филармонического общества Санкт-Петербурга. E-mail: dzektser@mail.ru
- ЗИМИНА Виктория Яковлевна — профессор кафедры камерного ансамбля Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: zimina.victoria@mail.ru
- КЕМОВА Ксения Сергеевна — аспирант Московского государственного института музыки им. А. Г. Шнитке. E-mail: mindyourgrammar@mail.ru
- КИСЕЛЁВА Галина Ивановна — Заслуженная артистка России, профессор кафедры сольного пения Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: galivkis@mail.ru
- МИХЕЕВА Марина Владимировна — ведущий специалист по издательской деятельности Редакционно-издательского отдела Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, главный редактор журнала «Musicus», кандидат искусствоведения. E-mail: edition@conservatory.ru
- СИЗЕНЁВА Лидия Исидоровна — Народная артистка Приднестровской Молдавской Республики, доцент, заведующая кафедрой музыкального образования Приднестровского государственного университета им. Т. Г. Шевченко. E-mail: silizz@mail.ru
- СКОРБЯЩЕНСКАЯ Ольга Адольфовна — кандидат искусствоведения, профессор кафедры методики и общего курса фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, член Союза композиторов Санкт-Петербурга. E-mail: olgaskorby@mail.ru
- ЯПАРОВА Елена Николаевна — Заслуженная артистка Мордовии, доцент кафедры хорового дирижирования Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: yaparovaelena@icloud.com
- VOLCHEK Lidia — Honored Worker of Culture of the Russian Federation, awarded with the medal of the Republic of Poland «For services to Polish culture», chevalier of the «Knight's Cross of the Hungarian Order for Merit» of Hungary, Associate professor at the Department of Teaching methods and General piano course of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: lvolchek@mail.ru
- GLIVINSKI Valery — DSc, PhD, musicologist, Independent researcher (New York, USA). E-mail: val@glivinski.com
- DZEKTSER Inga — Professor of Chamber Music Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Honorary member of The Philharmonic Society of Saint Petersburg. E-mail: dzektser@mail.ru
- ZIMINA Victoria — Professor of Chamber Music Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: zimina.victoria@mail.ru
- KEMOVA Ksenia — postgraduate student at Moscow Alfred Schnittke State Institute of Music. E-mail: mindyourgrammar@mail.ru
- KISELEVA Galina — Honored Artist of the Russian Federation, professor of Academic Solo Singing Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: galivkis@mail.ru
- MIKHEEVA Marina — PhD, Leading Specialist in Publishing of Editorial and Publishing Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Editor-in-Chief of the Musicus journal. E-mail: edition@conservatory.ru
- SIZENYOVA Lidia — People's Artist of the Pridnestrovian Moldavian Republic, Associate professor, Head of the Department of Music Education of the Pridnestrovian Taras Shevchenko State University. E-mail: silizz@mail.ru
- SKORBYASHCHENSKAYA Olga — PhD, professor at the Department of Teaching methods and General piano course of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, member of St. Petersburg Composers' Union. E-mail: olgaskorby@mail.ru
- YAPAROVA Elena — Honored Artist of Mordovia, Associate professor of the Department of Choral Conducting of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: yaparovaelena@icloud.com