

RU

Вариантность как доминирующий фактор формообразования цикла И. Стравинского «Четыре русские песни для сопрано, флейты, арфы и гитары»

Еремчук А. С.

Аннотация. Цель исследования – обосновать, что творчество И. Стравинского и на сегодняшний день является актуальным и инновационным в области обновления средств музыкальной выразительности, поиске оригинальных тембровых сопряжений, преломлении черт русского фольклора в современном музыкальном языке. В статье проанализирован цикл из 4-х русских песен И. Стравинского «Четыре русские песни для сопрано, флейты, арфы и гитары» на народные стихи. Научная новизна исследования заключается в выявлении основного принципа развития всех элементов музыкального языка И. Стравинского – вариантность, определяющая в сопряжении с жанровыми особенностями каждой песни её форму. В результате доказано, что в каждой песне цикла «Четыре русские песни для сопрано, флейты, арфы и гитары» И. Стравинского основополагающим приёмом формирования музыкального произведения является многообразие вариантности развития, а перебивающаяся разными оттенками интонационная масса управляется ритмом.

EN

Variation as the Dominant Factor in the Form Creation of I. Stravinsky's Cycle “Four Russian Songs for Soprano, Flute, Harp and Guitar”

Yeremchuk A. S.

Abstract. The research aims to substantiate that I. Stravinsky's creative work is still relevant and innovative today in terms of updating the means of musical expression, searching for original timbre combinations, interpreting the features of Russian folklore in the modern musical language. The paper analyses I. Stravinsky's cycle containing four Russian songs “Four Russian Songs for Soprano, Flute, Harp and Guitar” based on folk verses. The scientific novelty of the research lies in identifying the basic principle for the development of all elements of I. Stravinsky's musical language, i.e. variation, which determines the form of each song in conjunction with its genre features. As a result, it has been proved that in each song of I. Stravinsky's cycle “Four Russian Songs for Soprano, Flute, Harp and Guitar”, the fundamental method of forming a musical composition is the diversity of development variation, while the intonation mass shimmering with different tones is controlled by rhythm.

Введение

Творчество И. Стравинского, оказавшего огромное влияние на композиторов последующих поколений, всегда актуально своей инновационностью в области обновления средств музыкальной выразительности, поиска оригинальных тембровых сопряжений, преломлением черт русского фольклора в современном музыкальном языке. Отметая все предположения о принадлежности к французскому, американскому искусству, он всегда оставался истинно русским художником, что декларируется в высказываниях от автора в зрелом возрасте, а главное – в его музыке. Анализируя труд Б. Асафьева «Книга о Стравинском» и перечисляя все признаки «русскости» в сочинениях разных временных параметров творчества мастера, Б. Ярустовский констатирует: «Всё это глубоко самобытное, интонационно щедрое, русско-музыкальное, поющее, томящееся, звенящее, заклинающее, лихоотплясывающее, полное внутренней могучей энергии было вывезено, по мнению Асафьева, словно в контейнере на Запад как бесценный материал» (Ярустовский, 1977, с. 7).

Стравинский и фольклор – это тема самостоятельного исследования, широко представленная в работах музыковедов разных поколений. Русский мелос у композитора – проявление его мышления, выраженного в музыкальных высказываниях разных жанров, на что указывает И. Воробьёв: «Стремление найти золотую середину между фольклорным прообразом и техникой композиции, а точнее сделать композиторский язык адекватным фольклорному оригиналу – становится основным вектором неофольклоризма 1910-1920-х годов» (Воробьёв, 2018, с. 67). Именно в этот период создавались «Гуси, лебеди», «Тилим-бом» из «Трёх историй для детей для голоса и фортепиано» (1915-1917) и «Селезень», «Русская запевная» из «Четырёх русских песен для голоса и фортепиано» (1918-1920). И. Стравинский обратился к ним в 1954 году, объединив в цикле «Четыре русские песни для голоса, флейты, арфы и гитары». В сочинениях, написанных на народные стихи, наблюдается ярко выраженное фольклорное начало в музыке.

Следует констатировать, что в русской речи композитора привлекала своеобразная «инструментовка» стиха. Имеются в виду аллитерации с повторением согласных звуков и как антипод ассонансы, где доминируют гласные, анафоры и характер артикуляции, а также ритмика. «В стихах меня прельщало не столько занимательность сюжетов, сколько сочетание слов и слогов, то есть чисто звуковая сторона, которая производит наше чувственное восприятие, впечатление, близко к музыкальному» (Стравинский, 1963, с. 98-99).

Цикл «Четыре песни для голоса, флейты, арфы и гитары», созданный в поздний период творчества, можно рассматривать как своеобразную сюиту из разножанровых песен (хороводная, волочѣбная и две хороводно-игровых), поэтому задачи исследования заключались в последовательном анализе и структурном описании четырех песен из народного цикла И. Стравинского: 1. «Селезень» – хороводная песня-игра; 2. «Русская запевная» – песня в жанре волочѣбных, исполняющихся обычно в первые дни Пасхи; 3. «Гуси и лебеди» – хороводная песня-игра; 4. «Тилим-бом» – детская хороводно-игровая песня с элементами изобразительности.

Теоретическую основу исследования составили исследования, посвященные творчеству И. Стравинского (Асафьев, 1977; Гливинский, 1995; Савенко, 2001; Хадеева, 2016; Гао Юнь, 2015; Ярустовский, 1977).

Методы исследования: музыкально-аналитический метод позволяет определить форму каждой из 4-х песен цикла и выделить специфические моменты формообразования; на основе жанрово-типологического метода выявляются жанровые признаки фольклорного материала, использованного в качестве тематической основы произведений И. Стравинского; системный подход, в рамках которого целое рассматривается как совокупность взаимосвязанных частей, и комплексный подход, позволяющий проанализировать не только интрамузыкальные, но и экстрамузыкальные факторы формообразования.

Материалы данного исследования могут быть использованы в процессе обучения студентов в музыкальных вузах.

Основная часть

«Селезень» – хороводная песня-игра, где селезень догоняет уточку. Девушка стоит внутри круга хоровода, а парень за его пределами. Он стремится её поймать и поцеловать, а весь хоровод мешает ему. Опираясь на особенности текста, композитор создает песню в куплетной форме: I куплет цц. 1-5 (тт. 7-28); II куплет цц. 6-8 (тт. 35 – 49) и III куплет цц. 9-11 (тт. 49-67). Уже в начале цикла прослеживается вариантность в области мелодии, ритмики, лада, гармонии, фактуры и тембрового освещения.

Во вступлении изложен центральный гармонический комплекс. На тоническое трезвучие $H - dur'a$ в партии гитары, дублируемой флейтой накладываются «чужие» акцентированные звуки арфы ($c^1 - d^2$). В начале партии арфы стоит обозначение приёма *étouffé*, что значит брать струны, приглушая их возле порошка ребром ладони правой руки с одновременным извлечением звука плектром или *pizzicato*, что позволяет достичь ударного эффекта. Возвращаясь к структуре аккорда, сочетающего в себе звончатую русско-народную пентатонику в партии флейты и гитары, движущихся в унисон, и резко диссонирующее остигатное сонорно-ударное двузвучие в партии арфы следует подчеркнуть его полифункциональность, названную Ю. Холоповым «полигармонией» (Музыкальный энциклопедический словарь. 1990. <https://www.music-dic.ru/html-music-keld/p/5307.html>). Его появление в гармоническом собранном звучании в конце т. 6, готовящее вступление сопрано и неоднократно повторяющееся на протяжении трёх куплетов песни, позволяет назвать его «лейтаккордом», что также мотивировано использованием его отдельных звуков и мотивов из гармонической фигурации в дальнейшем развитии. Из этого своеобразного симбиоза мотивов гармонической вертикали вырастут основные попевок начального раздела каждого куплета. Уже во вступлении следует отметить присущую творчеству Стравинского в целом и данному сочинению в частности вариантность ритмики. В первоначальной версии песни «Селезень», написанной в 1918 году, композитор указывает размер 7_8 , а в анализируемом варианте 1954 года он чередует 2_4 с 3_8 . Такая метрика позволяет сразу же обнаружить вариантность ритмики: секунды арфы попадают на относительно сильные и слабые доли, нарушая стереотип в акцентировке.

I куплет состоит из двух предложений: a (тт. 7-13) и b (тт. 17-28), разделённых проигрышем на тематическом материале вступления. В попевках его мелодии чётко разграничивается деление на два голоса: в верхнем удерживается в качестве основного тона звук d^2 , а в нижнем появляются c^2 и h^1 с возвратом к истоку в т. 11. Раскачки на терции в тт. 9-10 являются своего рода предтечей их появления в т. 12 с обрисовкой контура тоники $b\ moll'a$ и возвращением движения по звукам трезвучия $H\ dur$ в проигрыше. 13 остигатных звуков d^2 в верхнем голосе, вдальбливаемых в слуховое поле в сочетании с арфовым остигато, – типичный для Стравинского приём, заимствованный из русских звонов с перебивкой главного колокольного удара в т. 10 (ц. 1).

«Звонность», «ударность» всегда интересовали композитора, особенно звон струнных инструментов — бала-лаек и гуслей» (Хадеева, 2016, с. 19). Их ближайшими тембровыми родственниками являются арфа и гитара. Вариантность прослеживается в изложении партии арфы в проигрыше. Второе предложение куплета контрастирует первому устойчивостью метра и тональностью *As dur*, с которой диссонирует настойчиво «внедряемый» гитарой *C dur*, продолжая политональное сочетание, заявленное в первом предложении: *H dur – C dur; As dur – C dur*. Однако, начиная с т. 24, в *pizzicato* гитары снова возвращается *H dur*, что подчёркивается динамикой *f*. Здесь же арфовые остинато на звуках $as^1 - b^1$, обозначающие тональность *As dur*, сменяются на прежние (нона $c^1 - d^2$), образуя своеобразную гармоническую репризность. В тт. 24-25 возникает кульминация первого куплета, выделенная движением к вершине as^2 и соответствующей динамикой *f*. Вызывает интерес партия флейты с хроматическим кружением вокруг заявленного ранее в мелодии первого предложения основного звука *d*. Всё это вместе с проигрышем ц. 5 готовит появление второго куплета в ц. 6. Здесь партия гитары на *ff* заявляет новый вариант мелодии первого предложения второго куплета в ц. 6, экспонирующего её тоном ниже, пытаясь утвердить тонику *C dur* в тт. 29-32. Кроме всего прочего, композитор меняет последовательность звуков в расслоении на два голоса. Основной тон с c^1 , так же, как и в инварианте, уходит сначала на секунду, затем на терцию. Всё это исполняется на *staccato* и подхватывается двойным *staccato* флейты в т. 33, переводящим музыкальную ткань сопровождения в уже знакомую полигармонию лейтаккорда в ц. 6.

Во втором куплете у сопрано в расслаивающемся двухголосии в нижнем голосе в отличие от инварианта сначала появляется терция, а потом секунда. Кроме отмеченной вариантности в чередовании секундových и терцовых интонаций у сопрано, отталкивающихся от основного тона d^2 , первое предложение укорачивается на один такт. Появление в его мелодии сначала терции, а затем секунды со второго предложения второго куплета и в третьем делает её доминирующим интервалом мелодического развития. Наряду с этим есть основания говорить о вариантности фактуры. В нижнем регистре у гитары появляются ноты из партии арфы, которая паузирует за исключением появления полиаккорда в начале ц. 6 на сильной доле и т. 37 на слабой. Выдержанный звук d^2 у флейты, поддерживающий его в статусе основного тона, сменяется взлетающим пассажем на двойным *staccato* в тт. 36-37 с последующей остановкой на d^2 . Разбросанные в противоположном направлении большие интервалы шестнадцатыми в т. 39 на *f* подводит к началу второго предложения в тональности *H dur* (ц. 7).

Во втором предложении наблюдается структурное «разногласие» с первым – вместо 12 тактов – 10, также имеет место фактурная, гармоническая, тембровая вариантность, а, начиная с ц. 8, мелодическая и ритмическая. В ц. 7 в партии гитары устанавливается синкопированное остинатное движение между секстой $fis - dis^1$ и септимой $dis - cis^1$, которые органично вписываются в тонику *H dur* и её доминанты. Опаздывая на одну восьмую с учётом переменного размера, они образуют своё равномерное движение четвертными, вступая в полиритмию с рисунком арфы. Кажется, что изобретательности композитора нет предела, если посмотреть на партию флейты, интонирующей сначала нисходящую септиму $h^2 - cis^2$, а затем сексту $dis^3 - fis^2$. На этой музыкальной ткани солистка поёт мелодию второго предложения, в отличие от второго предложения второго куплета, не выходящей за пределы тонической квинты. В ц. 7 преобладают нисходящие напевные терции, а далее в ц. 8 следует отметить интонационное варьирование, где в тт. 45, 47 появляется нисходящий квинтовый скачек $ais^2 - dis^2$, достигая мелодической вершины и соответственно усиливая напряжение. Окончание второго куплета сопровождается тематическим материалом проигрыша перед ним, когда на фоне секстоли гитары, флейта дубль *staccato* снова взлетает по аккордовым звукам к лейтаккорду в т. 49 с полифункциональным сочетанием тоник *H dur* и *C dur*. Внедрённый в фактуру второго предложения проигрыш словно сжимает тематический материал, укорачивая его на 2 такта. К тому же в т. 49 в мелодии с акцентом появляется звук d^2 , как бы напоминая о своём основном назначении, из-за такта начиная третий куплет и способствуя непрерывности развития. На *p, legato* вокалистка поёт мелодию второго предложения в тональности *B dur*, унаследовав у предыдущего произведения преобладание мягкой нисходящей терции $f^2 - d^2$. В этом покачивании угадывается характерность походки утки, согласно сюжету свободно передвигающейся по полям, по горам, по избам. Будучи мастером вариантного развития, Стравинский возвращает арфе её остинатную ноту ($c^1 - d^2$), сопрягая её с остинатными трехзвучными фигурами гитары ($es^1 - b - d$). Она образует нисходящее сочетание квинты и сексты, начальный звук гитары попадает на новую ритмическую долю в переменном размере. Стремительное восходящее движение септим флейты в тт. 53-55 в сопровождении мечущейся квинтами на *staccato* партии арфы вместе с остинатным голосом гитары завершается ударом лейтаккорда, после чего наступает новая фаза развития второй фразы (т. 57).

После очередного секстольного взлёта партии гитары, устремлённого к лейтаккорду в т. 60, появившемуся как бы «невовремя» до окончания фразы и утратившему свою полифункциональность в сочетании *C dur'a* и *H dur'a* с заменой последнего на трезвучие параллельного минора, звучит последняя фраза. Она основана на повторах мягких терций тоники с неожиданным возвращением в тональность *H dur*. Мелодия сопрано в сопровождении бликов арфы останавливается на тонике, на h^3 завершает свою партию флейта, имитирующая начальный мотив первой фразы в варьированном облике. Нисходящие секунды трансформируются сначала в ноту, затем в октаву. И, наконец, заключительный аккорд на *f* в *D dur'e* с признаками *e moll'a* напоминает о лейтаккорде, фиксирующем начало каждого нового построения куплетной формы.

Таким образом, мелодическое, ритмическое, фактурное, тембровое и гармоническое варьирование динамизирует куплетную форму в полном соответствии с развитием сюжета. Музыкальная ткань пульсирует постоянным обновлением интонационных и ритмических формул, вызывая аллюзию на импровизационность архаичных фольклорных пластов, реставрированных современным мастером.

Вторая песня «Русская запевная» в цикле 1919 года называется «Сектантская» и относится к жанру волочѣбных, исполняющихся обычно в первые дни Пасхи. Она традиционно выдержана в трёхчастной форме

с зачином (а) развернутой серединой величально-благожелательного склада (b) и заключением, восхваляющим Господа (a¹), поражая интонационным богатством, сопрягающимся с импровизационной ритмикой и погружающим слушателя в седую архаику. «В музыке Стравинского здесь не впервые слышен мелос, связанный с уходящим былым миром раскольничьих и сектантских напевов, не в смысле заимствования этих напевов, а в смысле отражения и преломления в художественном творчестве выразительного богатства интонаций, возникающих в связи с мелодическим образованием, порожденными древнерусской религиозной культурой» (Асафьев, 1977, с. 103).

Песня возникает с вокального запева в тональности *a moll*, на которую указывает тонический органнй пункт в партии арфы (на *A* опираются звуки *ces*² и *es*¹ верхнего голоса). Начиная с основного тона и возвращаясь к нему в т. 2, в мелодии наблюдается поиск устоя между первой и второй ступенями (*a*¹ и *h*¹), а затем первой и второй низкой фригийского от *a*. В пользу этой версии говорят остановки движения на звуках *h*¹ и *b*¹, где каждый звук длится в общей сложности ⁷/₈. Оstinатно повторяющийся органнй пункт *A* подчёркивает основной тон, образуя большую и малую секунду с удержанными звуками мелодии, что создаёт определённое напряжение концентрацией диссонансов. Начиная с т. 4, устанавливается размер ⁷/₈ с группировкой 3+4, с паузами то на первой, то на последней восьмой. Удержанный *b*¹ становится своеобразной опорой для поворота мелодического развития в сторону фригийского лада от *g*. Вращающиеся триоли в объёме терции сначала замирают на второй пониженной ступени (*as*¹), а затем в т. 5 на VI# основной тональности. Эти непривычные тональные, в большей степени ладовые «зигзаги» поддерживаются голосом гитары, повторяющей отдельные мотивы партии сопрано. Синкопированный ритм, переменный метр, триольность при сохранении оstinатности в партии арфы и небольшого диапазона поступенной мелодии в объёме ум. 4 соответствует семантике текста. Он повествует о метелице, укрьвшей все пути и дороги, как правило сопровождающейся завыванием ветра.

В ц. 1 у сопрано появляется вариант предыдущего распева как в интонационном, так и в ритмическом отношении с остановкой на звуке *h* в т. 8. Композитор максимально насыщает фактуру инструментального ансамбля: взвизгивание \updownarrow на *staccato* в высоком регистре квинтоли флейты ⁵/_f с захватом *b*³; как будто напоминающее порыв ветра, сменяется чередованием диссонирующих б. 7 и б. 9. Здесь же триольное кварт-квинтовое движение мелодии арфы сначала останавливается на *b*¹, а затем, согласуясь с мелодией сопрано, на *h*¹ (тт. 7-8). Всё это двухголосие сдерживается размеренным оstinато арфы, рождая новые стремительные взлёты флейты в тт. 9-10, которые завершаются трелью на *des*² и *b*¹, соответствуя словам «нельзя пройти и проехать», и дополняется тревожными септолями гитары в нижнем регистре. Они готовят ц. 2, где появление *fis*² значительно расширяет диапазон предыдущего музыкального повествования. Появление высокого регистра приобретает резюмирующее значение. Выясняется, что метелица не даёт «пройти и проехать к родимому батюшке». Начало этой фразы схоже с предыдущей, благодаря троекратному повторению звуку *fis*². Однако он поступенно движется вниз от *fis*² к *dis*², а за вторым разом захватывает объём тритона, потеряв *dis*², вступавшем в перечень в предыдущем такте. Его можно рассматривать как временное явление, учитывая оstinатную фигуру флейты. А затем появляется второе звено нисходящей секвенции в объёме ч. 4, с возвращением к *h*¹ (тт. 13-14). Обращаясь к переменному размеру ³/₈, ⁴/₈, композитор оставляет неизменными оstinатную фигуру на восходящих нонах у флейты и пульсирующий флололет арфы на *fis*², размечающий своё мерное движение вне указанного метра. Здесь на небольшом отрезке наглядно представлены разные ритмические и интонационные планы, образуя полиритмию самостоятельных интонационных комплексов, что присуще музыкальной лексике композитора XX века. Заключительная фраза первой части предваряется восходящим разбегом \updownarrow по звукам ундецимакорда у флейты (секстоль) и нонакорда у гитары (квинтоль) в тональности *f moll*. Знакомая фраза опять поменяла свой облик как в ритмике, так и в мотивном развитии. В отличие от предыдущей у сопрано звучит нисходящий тетраорд в объёме кварты. Поступенный нисходящий мотив в рамках терции останавливается на *c*², претендующего на роль основного тона, сползая в конце на уже знакомый устой *h*¹. В этом убеждает органнй пункт *c*¹ в партии флейты, где верхние звуки скрытого двухголосия отчасти дублируют мелодию солистки. Здесь снова присутствуют оstinатные звуки «чужой» тональности (*ges*¹ – *as*¹) в то время, как оstinатный фон у арфы опирается на сексту *d*¹, *b*¹. Этот приём поли-тоникальности, характерный для музыки XX века, найдет широкое распространение в творчестве Шостаковича и никак не соотносится с народным творчеством близких к нашему времени столетий.

Середина *b* развивающего характера заявляет о себе более размеренным плавным движением с укрупнением длительностей, с преобладанием четвертей и восьмых. Безостановочное оstinатное развитие в партии гитары на звуках *ges*¹ – *as*¹, а также переход на легато с *h*¹ в *b*¹ способствует непрерывности развития. Архаичные квартные зовы в партии сопрано завершаются мотивами нисходящей терции в тональности *b moll*, что подтверждает органнй пункт *b* в партии арфы. Её оstinатные флажолеты вступают в диалог с размашистыми восходящими септимами и нисходящими октавами голоса флейты, двигающегося по звукам тональности *h moll*, и согласующегося благодаря энгармонизму с верхними флажолетами арфы (*ces* = *h*). Сдвиг тональности на полутон вверх освежает звучание второй фразы, где получают развитие уже знакомые поступенные попевки в объёме терции (ц. 3). Волнообразное, акцентированное плавное, унисонное движение арфы и гитары с параллельными квинтами на *ff* вносит элемент торжественности, готовя главный смысловый тезис: «у Господа все сестры и братья духовные».

Ц. 4 повторяет начало середины, и после знакомого проигрыша гитары и арфы дважды проходит с небольшим интонационным варьированием вторая фраза в тт. 32-39. Подобно песни «Селезень» за третьим разом проигрыш неожиданно вступает на два такта раньше, сопровождая окончание фразы и, мотивируя появление нового мотива у флейты, изложенного \updownarrow на *staccato*. Нечто похожее встречалось в первой части, вызывающие

аллюзии на порывы ветра. Однако сходство заключается только в штрихе и длительностях. Новый мотив короче и охватывает диапазон тетрахорда. Он приобретает значение остинато, появляясь в каждом такте тт. 37-44, объединяя середину с третьей частью, основанной на распевах в духе церковных юбилейных.

Начиная с ц. 3, остинатные септимовые флажолеты арфы напоминают приглушенный звон колоколов, прерывающийся октавно-квинтовыми ходами, воспроизводящими звучание большого колокола. Периодически появляющееся оно обуславливает звучание последнего остинато у флейты, ассоциирующееся со звоном высоких колокольчиков на словах «все любовные братья духовные, святым богом избранные». Всё это подготавливает третий раздел, прославляющий Господа.

Слава неразделима с колокольными перезвонами, что подтверждается в кульминации. Именно с неё начинается третья часть a_1 в ц. 6, где имеет место вариантность мотивов и ритмики первого раздела. Реприза динамизирована, тонально устойчива с чётким обозначением $A\ dur'a$. Здесь уже нет поиска устоя. Несмотря на появление лидийского лада и повышенной V ступени, она является кульминационной вершиной. Тематический материал проигрыша, напоминающего колокольный звон, повторяется без изменения в партиях гитары и арфы. Вместе с мелодией флейты, где появляется звук ais^3 , здесь можно обнаружить контуры тональности $Fis\ dur$, образующей политональное сочетание с $A\ dur$. Неоднократно встречающееся переченье ($a - ais$) относится к числу характерных особенностей письма Стравинского. Анализируя отношение С. Прокофьева к русскому гению, в своей книге «Мир Стравинского» С. Савенко упоминает следующую цитату, адресованную детским песням: «Оставшаяся в неприкосновенности детская простота вокальной партии в соединении с изощрённым аккомпанементом производит необычайно пикантное впечатление. Собственно аккомпанемент ясен и прост, но не раз ушибнёт ухо непривычными созвучиями» (Савенко, 2001, с. 32).

Ц. 7 отличается динамическим спадом. Вновь ощущается политональное сочетание, где партия сопрано, не смотря на постоянный возврат к звуку gis^1 , вместе с флейтой очерчивают контуры $Fis\ dur'a$, мелодия гитары вращается по звукам фригийского лада от e . Звучание колокольчиков в верхнем регистре у флейты сменяется устойчивой трелью на звуке es^1 , которая чередуется с остинатными триольными мотивами в тональности $es\ moll$, передавая отдалённый перезвон колокольчиков, гармонично дополняющих состояние умиротворения. Ритмическая вариантность в партии арфы представлена в нестабильности пульсирования секунд в сочетании с переменным метром, звучащих то на сильных, то на слабых долях. В целом заключительный раздел близок к христианским юбилеям, напоминая древние лирические импровизации на концовках, реконструированные композитором XX века.

Ц. 8 возникает как продолжение ц. 7 с опозданием первого звука на одну восьмую. Это оправдано продолжением текста одного предложения «Богу слава во веки веков». За счёт распева слога « va » в т. 50 диапазон расширяется до cis^2 и окончание фразы звучит в обращении в т. 52, после чего следуют повторы мотивов в объёме тетрахорда $fis^1 - h^1$, напоминающие архаическую медитацию. Её сопровождают остинатные триоли с трелями флейты, мягкие секунды арфы, появляющиеся на разных долях каждого такта и скачкообразные ходы гитары с повторением E в нижнем регистре. Он выполняет функцию органного пункта, образуя колокольную «звонность», что характерно для прославления Господа.

На основании анализа музыкального материала песни «Русская запевная» следует отметить наличие полистиности в сочетании инструментальных партий ансамбля, представляющих несколько фактурных пластов, ладовые соскальзывания, что характерно для письма Стравинского, а также присущее ему отсутствие кадансовых точек. Как пишет Б. Асафьев: «...концом является сама же заключительная попевка: это пример чисто линейного мелодического каданса, обычно заключающего в себе все основные элементы лада или только попевки, подобно тому, как гармонический каданс включает в себя все существенные черты тональности» (Асафьев, 1977, с. 105).

Третья песня «Гуси и лебеди» как уже указывалось ранее относится к хороводным-игровым и представлена двумя куплетами.

Первый куплет из двух равнодлительных предложений по 6 тактов вводит слушателя в случившуюся в бане историю, адресованную детям. Её действующие лица – «гуси, лебеди, воробей, таракан, мышка и вошка». Мелодия первого предложения изложена в дорийском ладу от d . Её первая фраза, представляющая гусей и лебедей, основана на поступенном плавном движении в быстром темпе на f в диапазоне нисходящей квинты. Направление мелодии к нижнему устью характерно для народно-песенного творчества и находит продолжение в двух последующих фразах (тт. 1-6). Словно подтверждая этот постулат в партии флейты в первых трёх тактах акцентируется звук d в разных октавах, дублированный арфой. Однако, начиная с т. 4, прыгающий в разных регистрах звук d переходит в выразительный контрапункт на звуках пентатоники с варьированным ритмом при повторении. Это можно отнести к подголосочности русского фольклора. Если в двух предыдущих песнях композитор реконструирует архаику, то здесь очевидно обращение к более позднему фольклорным пластам с позиционированием ярко выраженной диатоники, использования народных ладов. Особняком стоит фактура гитары. Его гудящее остинато на секунде $cis - d$, охватывающее диапазон более двух октав, выдерживается до конца сочинения, вызывая аллюзию на бречание гусель или балалайки. Цикл написан в период увлечения додекафонной техникой. В данной песне автор даёт пример использования двенадцатитоновой системы начиная с т. 4, когда в партию арфы включаются звуки Es, f, d^2, B , образуя в итоге 9 тонов.

В ц. 1 мелодия первого предложения варьируется интонационно и ритмически, наполняясь новым контрапунктом у флейты, образующей с партией певицы пример подголосочной полифонии, начинаясь, однако, с канона увеличения. Это происходит в полном соответствии с развитием сюжета, где «воробей дрова колот, таракан баню топил, мышка водушку носила... и т. д.».

Во втором куплете (ц. 2), в начале которого возвещается знакомая мелодия и акцентированная октава на d у арфы, первое предложение укорочено на два такта, а во втором удлиняется нижний устой d^1 с эффектным окончанием на \downarrow , поддержанной *sf* арфы.

В песне «Гуси и лебеди», также как и в 2-х первых, музыкальная ткань складывается из перечисленных ранее видов вариантности с применением ударных и неударных долей, равномерного и неравномерного движения, акцентного варьирования.

Четвертая песня «Тилим-бом» также относится к жанру детских хороводно-игровых песен, с элементами изобразительности, непосредственно связанной с сюжетом – пожаром в козьем доме. Б. Асафьев определяет её структуру как рондо с четырехтактовым повторяющимся без изменения рефреном и четырьмя эпизодами. Тем не менее, интонационное и структурное сходство эпизодов по 12 тактов, за исключением последнего (8 тактов), дают основание предположить, что это куплетная форма с перестановкой припева и запева. В припеве-рефрене, с которого начинается песня, при неизменной мелодии с каждым повторением появляется новый текст, продвигающий «действие» к успешному завершению сюжета, когда «потушили козий дом».

Припев-рефрен, основанный на повторении трихордовой попевки в миксолидийском ладу от d , воспринимается как призыв к действию. Этому способствуют гармонические фигурации в партии флейты \downarrow в высоком регистре с сопоставлением параллельным кварт секстаккорда I и VII ступеней, звучащих у гитары в аккордовом изложении. Её партия образует своеобразную учащенную ритмическую пульсацию, нагнетающую обстановку. Остинатный фактурный пласт арфы выдержан в таком же гармоническом соотношении. Появляющийся в басу звук F благодаря сонорному эффекту вступает в перечень с *fis* во второй и третьих октавах, неоднократно встречающегося в данном цикле.

Первый эпизод, состоящий из трёх предложений по 4 такта, также основан на повторности мотивов, изложен в натуральном *a moll'e*. В первой фразе, основанной на терцовом мотиве, он буквально повторяется три раза с остановкой на g^1 . Тремоло у гитары на основном тоне *a moll*, поддерживая тональность солистки, не вступает в конфликт с партией арфы, являясь в тоже время квинтовым звуком лидийского лада от f . Его признаки обнаруживаются в арфовом пласте фактуры. Здесь, так же как в рефрене, сопоставляются тоники лидийского лада от g и миксолидийского от f . Диатоника, использование народных ладов, повторность мотивов песни-игры, чёткие квадратные структуры позволяют отнести её к более позднему фольклору.

Второе и третье предложения первого эпизода-запева опирается на секундовые интонации. В ц. 2 наблюдается опевание основного тона с его повторением, а в ц. 3 повторение секунды $h^1 - a^1$ завершается нисходящим ходом в объёме тонической терции из первого предложения. Здесь также наблюдается буквальное повторение первой фразы. После каденции на доминанте в т. 8, повторенной в первом такте ц. 2 в партии гитары появляется напряженное остигато. Нижний голос скрытого двухголосия подобно сопрано интонирует нисходящую секунду, а верхний голос остаётся в качестве выдержанного органного пункта. Нечто подобное наблюдается в партии флейты с секундовым движением в увеличении по отношению к мелодии. Композитор насыщает фактуру септимами и нонами в сочетании с ускоренной пульсацией *frulato* у флейты и \downarrow у гитары, нагнетающими напряжением. Всё это находится в полном соответствии с сюжетом, где людей зовут на пожар. В ц. 4 в буквальном повторении рефрена-припева текст призывает спасти козий дом.

Эпизод-куплет (цц. 5-7) повествует о конкретном действии – тушении пожара. По мере развития ужасной истории повышается tessitura солистки. В первом предложении нисходящая мелодия, начинаясь с d^2 , звучит в объёме квинты миксолидийского лада от g , завершаясь с остановкой на a^2 . Её поддерживает тремоло гитары на g^2 и флейты на d^5 ,двигающийся большими секундами $G - F$ бас остинатной партии арфы. Ему отвечают квинты тоники и доминанты в *C dur'e*, a^2 в верхнем голосе звучит как напоминание об основной тональности *a moll*, сливаясь в унисон в т. 24. Начиная с ц. 6, снова появляется опевание основного тона, а в ц. 7 начинается «спор» за устой, поддержанный форшлагом и терцовым тоном g^1 , он словно соревнуется с тонической терцией (тт. 29-30). Это наблюдается в мелодической фигурации в партии гитары.

Рефрен-припев в ц. 8 выражает уверенность в победе над стихией при неизменности пластов фактуры и мелодии сопрано. Третий запев-эпизод буквально повторяет первый, что ещё раз убеждает в определении формы как куплетная с припевом и запевом.

Рефрен в ц. 12, рассказывающий о тушении пожара, сменяется следующим эпизодом запева. Он сокращается до восьми тактов и основан на тематическом материале предыдущего третьего эпизода с небольшим варьированием мелодии, устраняющим форшлаг. Здесь те же персонажи: курица с петухом вместе с козой и котиком громко поют о потушенном пожаре. Триольный взлёт флейты к e^3 , дублированный гаммаобразным движением в партии гитары и дополненный в партии арфы с повторяющимися секундами G, F в басу, приводят к последнему проведению рефрена-припева.

Песня-игра обрывается на c^2 . Заключительный *C dur* ещё раз подтверждает благополучное завершение трагической истории в жизни козы.

Заключение

В результате анализа цикла, сложившегося из 4-х русских песен на народные стихи, следует констатировать, что ведущим принципом развития всех элементов музыкального языка Стравинского является вариантность, определяющая в сопряжении с жанровыми особенностями каждой песни её форму.

Так, хороводная «Селезень» образует 3 куплета, где крайние структурно уравнивающие друг друга, обрамляют сокращённый средний. Причём, если первый и второй куплеты состоят из 2-х предложений, контрастирующих мелодическим развитием (в первом наблюдается скрытое 2-хголосие при учащённой медитативной ритмике, а во втором плавное движение с опорой на трезвучие), то третий куплет полностью построен на вариантном развёртывании второго предложения. Существенную роль в движении музыкальной ткани играет диссонирующий лейтаккорд, именуемый Б. Асафьевым «аккордом-толчком», названный Ю. Холоповым в контексте гармонического обличия «полиаккордом». Он фиксирует окончание одного и начало следующего построения.

| I куплет | II куплет | | III куплет | | | | |
|----------|-----------|---------|------------|---------------------------------|----------------|-------|-------|
| Вст. | a | пр. + b | пр. | a ₁ + b ₁ | b ₂ | | |
| 1-6 | 7-13 | 13-16 | 17-28 | 28-34 | 35-39 | 40-49 | 49-67 |

«Запевная», в соответствии с жанром волочѣбных песен, написана в простой 3-х частной форме, где середина с величанием «радимого батюшки» Господа на 6 тактов превышает запевную первую и восхваляющую Бога в духе старинных юбилейных третью.

| a | пр. + a ₁ | b | пр. + b ₁ | пр. | a ₂ + a ₃ + a ₄ + a ₅ | | | | | |
|-----|----------------------|-------|----------------------|-----|---|----|-------|-------|-------|-------|
| 1-8 | 9 | 10-16 | 17-24 | 24 | 25-31 | 32 | 33-39 | 40-44 | 45-49 | 50-57 |

Куплетная форма детской песни «Гуси и лебеди» также мотивирована жанром хоровода-игры

| a | + a ₁ |
|------|------------------|
| 1-12 | 13-22 |

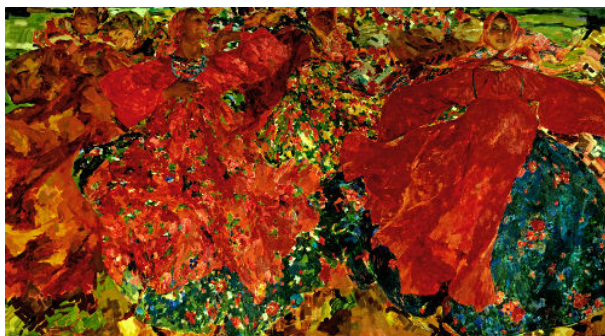
и в отличие от предыдущей детской песни «Тилим-бом» представляет собой театрализованную сценку с тушением пожара. Здесь наблюдается неизменная (за исключением последнего проведения) чѣткость структур 4 + 12. Рассматриваемая Б. Асафьевым форма рондо может в силу повторности тематизма эпизодов трактоваться как куплетная с перестановкой запева и припева.

| I куплет | | II куплет | | III куплет | | IV куплет | | |
|----------|-------|-----------|-------|------------|-------|-----------|-------|--------|
| припев | запев | припев | запев | припев | запев | припев | запев | припев |
| 1-4 | 13-1 | 17-20 | 21-32 | 33-36 | 37-48 | 49-52 | 53-60 | 61-64 |

В каждой песне основополагающим приёмом формирования музыкальной ткани является многообразие вариантности развития. Переливающаяся разными оттенками интонационная масса управляется ритмом. Игра акцентов, свойственная народному творчеству, приобрела рафинированный облик в музыкальном языке композитора. Акцентное варьирование образует ассиметричную музыкальную ткань с многообразной ритмической и метрической пульсацией. Это нагляднее всего представлено в 2-х первых песнях с реставрацией черт архаичного фольклора.

Особую функцию выполняет фактура, где вариантность тембровая, дополненная мелодической и ритмической, а также полиладовостью, сочетается с разными видами остинатности, образуя экспрессивную звучность. Это подтверждается при сравнении инварианта второго предложения темы «Селезень» и его преобразования в третьем куплете, особенно в крайних частях «Русской запевной» со сменой остинатных формул в фактуре арфы и гитары, в эпизодах-запевах детской песни «Тилим-бом».

Композитор на примере анализируемого цикла убеждает в избранном им приоритете в музыке минувшего столетия – симбиозе ударного и неударного, равномерного и неравномерного, пришедшего на смену устойчивому и неустойчивому. Все избранные им приёмы в реконструируемых русских песнях, включая «звонность» и колокольность проецируются на национальную почвенность его искусства и просматриваются в живописи начала XX века. Симфония ярких красок, стихия танца русских девушек, отстраняющих их горе и нищете, на картине «Вихрь» Ф. Малявина сродни буйству и непредсказуемости ритмических формул И. Стравинского; пересечение линий на полотне основоположника лучизма М. Ларионова «Петух и курица», образующих их контуры среди множества штрихов и линий, близки смещению мотивов, ладов и тембровых красок сочинений композитора; нарочито подчеркнутое национальное начало в «огрублённых» образах женщин, танцующих хоровод, и сценография оперы Н. Римского-Корсакова «Золотой петушок» Н. Гончаровой, переносящая в сказочную атмосферу А. Пушкина, вызывают аллюзию на реконструированный мастером фольклор цикла Четырёх русских песен и обращение к сказочным сюжетам в его творчестве.



Ф. Малявин. Вихрь.



М. Ларионов. Петух и курица.



*Н. Гончарова. Эскиз декорации к опере
Н. Римского-Корсакова «Золотой петушок»*



Н. Гончарова. Хоровод.

В целом цикл «Четыре русские песни для сопрано, флейты, арфы и гитары следует отнести к числу самых оригинальных произведений русского гения», постоянно совершенствующего свою самобытную манеру письма с опорой на национальные традиции.

Источники | References

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977.
2. Воробьев И. Фольклор и композиторское творчество. СПб.: Композитор, 2018.
3. Гливинский В. Позднее творчество И. Ф. Стравинского. Д.: Донеччина, 1995.
4. Друскин М. Очерки. Статьи. Заметки. Л.: Сов. композитор, 1987.
5. Савенко С. Мир Стравинского: монография. М.: Издательский дом «Композитор», 2001.
6. Стравинский И. Хроника моей жизни. Л.: Музгиз, 1963.
7. Хадеева Е. Об одном конструктивном принципе И. Стравинского // Музыка. Искусство, наука, практика: Научный журнал Казанской государственной консерватории. Казань: КГК, 2016. № 1 (13).
8. Гао Юнь. Мир детства в вокальной музыке И. Стравинского. Минск, 2015.
9. Ярустовский Б. Предисловие // Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Л., 1977.

Информация об авторах | Author information

RU

Еремчук Анастасия Сергеевна¹

¹ Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского

EN

Yeremchuk Anastasiya Sergeevna¹

¹ Lugansk State Academy of Culture and Arts named after M. Matusovsky

¹ eremanastya97@gmail.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 28.12.2021; опубликовано (published): 28.02.2022.

Ключевые слова (keywords): четыре русские песни для сопрано, флейты, арфы и гитары; цикл русских песен И. Стравинского; русский фольклор; варианты развития музыкального произведения; Four Russian Songs for Soprano, Flute, Harp and Guitar; I. Stravinsky's cycle of Russian songs;; Russian folklore; development variation of a musical composition.