

Тулупов Владимир Николаевич

**ОРКЕСТРОВЫЙ ЯЗЫК В СЦЕНАХ ОБРЯДОВОГО ХАРАКТЕРА БАЛЕТА И. Ф. СТРАВИНСКОГО  
"ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ"**

Статья посвящена одной из первых крупных работ в творчестве И. Ф. Стравинского - балету "Весна священная". На примере данного сочинения подчеркивается особая роль инструментовки и музыкального языка в этом жанре. Произведение представляется как новаторское, знаковое для истории жанра балета, с ярко выраженным принципом необычного ритмического мышления. В данном образце впервые в практике того времени органично переплетаются основные художественные средства симфонического оркестра и оригинальные ритмические приемы, а также особая, неповторимая инструментовка.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2016/7-2/49.html](http://www.gramota.net/materials/3/2016/7-2/49.html)

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и  
искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2016. № 7(69): в 2-х ч. Ч. 2. С. 186-188. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2016/7-2/](http://www.gramota.net/materials/3/2016/7-2/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)  
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

практически все замечания и предложения делегатов XX съезда ВЛКСМ реализованы. Более 150 замечаний и предложений находятся на исполнении [Там же, д. 303, л. 141].

По итогам проведения XXI съезда ВЛКСМ на заседании Бюро ЦК ВЛКСМ 27 июня 1990 г. (протокол № 4) отмечалось, что около 80% критических замечаний и предложений, высказанных на XXI съезде ВЛКСМ, учтены и реализованы. Большая часть из них – в ходе съезда: 238 были рассмотрены в Редакционной комиссии, 283 – в комиссиях по разработке проекта Устава ВЛКСМ, 64 – по выработке проекта Программы ВЛКСМ, 64 – касались регламента съезда, 81 – рассмотрено президиумом съезда и на них даны ответы авторам. 57 замечаний и предложений направлены в ЦК КПСС, Верховный Совет СССР, Совет Министров СССР, Государственный комитет СССР по народному образованию [Там же, д. 321, л. 68].

Таким образом, в период перестройки на XX и XXI съездах ВЛКСМ высказывались как критические замечания, так и предложения в адрес комсомола. Это было не случайно и связано, прежде всего, с понижением доверия молодежи, нерешением основных молодежных проблем, использованием комсомольскими организациями малоэффективных форм и методов работы. Назрела острая необходимость в пересмотре и изменении деятельности комсомола, переходе на качественно новый уровень его работы с молодежью с учетом экономических преобразований в стране.

#### Список литературы

1. **Документы ЦК ВЛКСМ, 1987.** М.: Молодая гвардия, 1988. 206 с.
2. **Российский государственный архив социально-политической истории** (РГАСПИ). Ф. М-1. Оп. 135.
3. **Ткаченко В. В.** Комсомол в период перестройки // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Серия «Социально-экономические науки и искусство». 2011. № 3 (57). С. 97-100.
4. **Устав Всесоюзного Ленинского Коммунистического Союза Молодежи.** М.: Молодая гвардия, 1981. 32 с.

#### THE XX AND THE XXI CONGRESSES OF THE ALL-UNION LENINIST YOUNG COMMUNIST LEAGUE: CRITICAL REMARKS AND SUGGESTIONS

**Tkachenko Viktor Viktorovich**, Ph. D. in History, Associate Professor  
*Department of State Policy in the Sphere of General Education  
of the Ministry of Education and Science of the Russian Federation  
Tkachenko\_V\_530@mail.ru*

The article is devoted to the work of the Central Committee of the All-Union Leninist Young Communist League with critical remarks and suggestions made during the XX and the XXI Congresses of the All-Union Leninist Young Communist League in the period from 1987 till 1990. The author reveals the content of the critical remarks and suggestions and the organization of their consideration in the Central Committee of the All-Union Leninist Young Communist League. Particular attention is drawn to shortcomings and violations in the consideration of the critical comments and suggestions by the departments (divisions) of the Central Committee of the All-Union Leninist Young Communist League. Problems that caused the criticism of Komsomol during the studied period are identified.

*Key words and phrases:* analysis; Komsomol; critical remarks and suggestions; youth; perestroika; control; congress.

УДК 7; 18:7.01

#### Искусствоведение

*Статья посвящена одной из первых крупных работ в творчестве И. Ф. Стравинского – балету «Весна священная». На примере данного сочинения подчеркивается особая роль инструментовки и музыкального языка в этом жанре. Произведение представляется как новаторское, знаковое для истории жанра балета, с ярко выраженным принципом необычного ритмического мышления. В данном образце впервые в практике того времени органично переплетаются основные художественные средства симфонического оркестра и оригинальные ритмические приемы, а также особая, неповторимая инструментовка.*

*Ключевые слова и фразы:* медные духовые инструменты; ритуальность; И. Ф. Стравинский; балет; оркестровые приёмы.

**Тулупов Владимир Николаевич**

*Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт имени С. В. Рахманинова  
tulupov\_trumpet@mail.ru*

#### ОРКЕСТРОВЫЙ ЯЗЫК В СЦЕНАХ ОБРЯДОВОГО ХАРАКТЕРА БАЛЕТА И. Ф. СТРАВИНСКОГО «ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ»

В историю оркестровых стилей И. Стравинский вошел как новатор. Подобно своему учителю Н. Римскому-Корсакову, композитор на протяжении всей своей жизни искал в оркестре новые красочные

тембровые сочетания, свежие приёмы в технике колористического звучания. Оркестровая музыка балетов Стравинского представляет собой до сих пор актуальное поле для музыковедческого исследования.

Весь балет И. Ф. Стравинского «Весна священная» – один большой ритуал, связанный с языческими религиозными культами Древней Руси. Номера обрядового содержания преобладают в этом произведении. Первым номером, где композитор воспроизводит обрядовую сцену, является одна из начальных сцен балета – «Весенние гадания», также один из ключевых номеров, рисующий противостояние двух соперничающих лагерей – «Игра двух городов», – помещается в центральной части. В преддверии кульминации действия выделяется эпизод «Шествие старейшего-мудрейшего». Вторая часть «Весны священной» открывается самым страшным обрядом во всём спектакле, обрядом жертвоприношения – это «Великая жертва».

Особняком стоят два номера, которые связаны между собой – «Взывание к праотцам» и «Действо старцев – человеческих праотцев». И, наконец, финальной сценой балета является масштабный обрядовый танец – «Великая священная пляска». Особые приёмы, специфический инструментальный язык выделяют все эти номера, как бы подчёркивают их важность в драматургическом плане.

Обратимся к оркестровому языку в обозначенных разделах, уделив внимание одной из самых колоритных групп оркестра – медной духовой. Такого разнообразного и мощного состава «меди» ещё не было в балетах композитора. Восемь валторн, из которых последние две могут быть заменены теноровыми трубами, малая труба в строе «ре» (*piccolo in D*), четыре трубы в строе «до» (четвёртую трубу может исполнять басовая труба в строе «ми бемоль»), три тромбона и две тубы.

Медные духовые Стравинский включает уже в первом номере «Поцелуй земли». После вступительного раздела, где солируют деревянные духовые, за такт до цифры 11 слышится яркая реплика малой трубы «ре» в высоком регистре, и далее, в цифре 11, труба также играет сигнальные мотивы. В следующем номере «Весенние гадания» на оstinatный ритм, исполняемый группой струнных инструментов, накладываются сольные вставки духовых, например, в цифре 15, где звучит *solo* трубы *con sord*. В цифре 16 прорезают «оркестр» сигналы четырёх труб *con sord* и малой трубы в верхнем регистре.

С цифры 22 начинается «Пляска щеголих», и снова на фоне общего неизменного ритма звучит *solo*, но уже валторны. Постепенно в стихию общего *ostinato* вовлекаются и медные духовые. Сначала в цифре 27 оstinatный мотив появляется в партии валторны, с цифры 28 их сменяют тромбоны, а четыре трубы в это время играют другой повторяющийся мотив, звучащий фоном в негромком нюансе, *mp* и *cantabile*. В цифре 32 снова возвращается оstinatный мотив у медных, на этот раз в партии труб, при этом партия малой трубы *re* получила самостоятельную роль, как бы венчая собой всю группу труб. Очень выразительны её репетиции шестнадцатыми в верхнем регистре в цифре 34.

В плане оркестровых приёмов, направленных на особые драматургические задачи, выделяется номер «Вешние хороводы». Это своеобразный лирический центр в балете, некоторое отступление от ритмичной пляски. Здесь преобладает мелодическое начало. В партиях деревянных духовых и струнных слышны интонации русских хороводных песен. Валторны, как самый лирический по краске инструмент из всей «меди», гармонично вписываются в общий ансамбль. В цифре 50 они исполняют тему хоровода.

Следующий этап обрядового действия – «Игра двух городов» – отмечен с самого начала очень плотным звучанием всей медной духовой группы. Тромбонам и тубам с первых тактов номера вторят валторны, а затем подключается труба *con sord*. Очень эффектно звучит *glissando* в партии валторн в цифре 58. Композитор использует все восемь инструментов группы для усиления мощи звучания. Вообще, группа валторн доминирует в этом номере. В цифре 59 примечательно *solo* тубы, так как довольно редко этот инструмент выступает в роли солирующего. Трубы в данном эпизоде балета используются в основном с сурдинами для более «острого» звучания. Примечательно, что Стравинский поручает сольные эпизоды не только исполнителям, которые играют первые, лидирующие партии в группах, но и остальным музыкантам. Так, в цифре 65 тему играют пятая и шестая валторны, а две тубы в это время играют самостоятельную тему.

Следующий номер «Шествие старейшего-мудрейшего» является подготовкой кульминации всего балета, которая находится во второй части. Как и в предшествующих номерах, здесь велика роль *ostinato*. В начале номера функцию *ostinato* выполняют струнные басы, фагот и контрафагот. В общем монотонном движении участвуют также тубы и валторны. Развитие приходит к общему фортиссимо (цифра 70) – медь играет в полном составе, добавляя мощи к звучанию всего оркестра. Этот номер выделяется среди остальных своим звукоизобразительным началом, рисуя картину постепенного приближения шествующего.

Вторая часть балета открывается номером «Великая жертва». Затаённое звучание оркестра в начале номера предвосхищает зловещий обряд жертвоприношения. Медные духовые, как и струнные, использованы в основном *con sord*. С цифры 84 появляются сольные реплики двух труб, их мрачное и пустое звучание будто лишает слушателя всякой надежды – смерть жертвы неизбежна. *Solo* валторны (в цифре 87 и далее) также звучит пусто, будто жизнь постепенно угасает. В конце номера (цифра 89) играют три валторны *con sord*, очень тихо, затем остаются две, играя в октаву.

Следующий номер из второй части – «Взывание к праотцам». Это – языческий клич, ещё один этап древнего священного обряда, воплощённый музыкальными средствами. И медные духовые играют здесь главенствующую роль в партитуре. С первых тактов слышится мощный хор «меди». Здесь используется «вопросоответная» структура, то есть после мощного вступления меди, изображающей клич, им отвечают струнные на пианиссимо.

После этого номера следует ответ на призыв – эпизод «Действо старцев – человеческих праотцев». Начало эпизода звучит особенно таинственно, здесь солируют английский рожок, флейта пикколо, кларнет. В цифре 132

звучит *solo* двух труб с сурдинами. Общее фортиссимо (*tutti*) появляется в 134-й цифре. Медные задействованы все, кроме туб. К концу всё снова стихает, и завершает номер *solo* бас-кларнета. Очень важную роль в этом эпизоде играют фактурно-оркестровые приёмы. Всё действие организовано таким образом, что в крайних разделах используется прозрачная фактура, к центру композиции она становится более насыщенной (именно за счёт нарастания и уплотнения фактуры достигается кульминация). В отношении тембровой tessитуры композитором было принято оригинальное решение – если в начале наигрыш звучит в партии английского рожка, то в заключении мотив наигрыша спускается в низкий регистр, и завершает номер звук одинокого бас-кларнета, будто усыпляя слушателя перед финалом.

Финальная сцена балета – «Великая священная пляска». Оркестр вдруг словно превращается в гигантский по своим возможностям ударный инструмент. Ритмическая структура очень сложна, партитура буквально пестрит различными ритмами, звучащими одновременно. Медные духовые также вовлечены в этот общий ударный ансамбль, используются как с сурдинами, так и без них. С цифры 174 фактура меняется, становится менее насыщенной, а в 175-й звучит сигнал двух труб, им вторят тромбоны *glissando* и солирующие валторны. *Glissando* слышится также и в цифре 177 в партии валторн.

*Solo* труб в цифре 181 *fff*, а затем сигналы малой трубы в строе «ре» (*piccolo in D*) подводят нас к финалу номера, где возвращается безумный, всепоглощающий ритм пляски, и оркестр вновь становится огромным барабаном, который выстукивает причудливые ритмы.

Таким образом, анализ использования инструментов медной духовой группы в данном балете показывает, что для композитора эти инструменты представляют не просто интерес с точки зрения яркости, динамичности, а играют особую роль в создании обрядовой атмосферы языческой Руси.

В. Смирнов делает важное заключение по поводу оркестровки «Весны священной»: «тембр инструмента и тип мелодии становятся нерасторжимыми» [3, с. 29]. Также исследователь акцентирует внимание на двух ведущих факторах музыкального мышления в балете. Первый – это обращение композитора к простейшим архаическим попевкам-формулам, второй – ритм. «Ритм в “Весне священной” из фактора, обычно подчинённого, превращается в фактор первостепенный, определяющий – рисует ли Стравинский пробуждение земли, или плетёт хороводы, или придаёт ритму заклинательную функцию в “Выплясывании земли”...» [Там же, с. 28].

Неоспорим тот факт, что природа духовых инструментов генетически связана с самыми древними временами жизни человечества. Как и ударные инструменты, медные имеют самое раннее происхождение. Известны факты применения предками этих инструментов непосредственно в ритуальных действиях. Возможно поэтому в партитуре балета «Весна священная» звучание медных духовых уподобляется ударным инструментам. Подобный приём композитор переносит и на другие группы оркестра.

Специфичность инструментовки и применение нестандартных tessитурных решений, редких тембровых сочетаний объясняются такой художественной задачей как создание атмосферы древнего ритуального действия. Основным средством, вводящим слушателя в состояние транса, становится ритм. Мелодические голоса, такие как солирующий фагот и английский рожок в «Поцелуе земли», играют роль отдельных персонажей, а общая атмосфера древности и мистичности воплощается именно благодаря трактовке тембра всего оркестра как ударного инструмента. Можно сказать, что впервые в музыкальной истории сонорные приёмы, которые в дальнейшем получат широкое распространение в мировой музыкальной культуре, были использованы так ярко и смело в балетной музыке.

#### Список литературы

1. Вершинина И. Ранние балеты И. Стравинского. Жар-птица. Петрушка. Весна священная. М.: Наука, 1967. 223 с.
2. Демченко А. Балет И. Стравинского «Весна священная». Опыт концепционного анализа. М.: Композитор, 2000. 72 с.
3. Смирнов В. В. Игорь Федорович Стравинский: учебное пособие. СПб.: Композитор · Санкт-Петербург, 2008. 80 с.
4. Стравинский И. Хроника. Поэтика. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. 386 с.
5. Устилуг – Hollywood: о Стравинском и его творчестве: сб. ст. / ред.-сост. В. В. Смирнов. СПб.: Композитор · Санкт-Петербург, 2011. 212 с.

#### ORCHESTRAL LANGUAGE IN THE SCENES OF RITUAL CHARACTER IN I. F. STRAVINSKY'S BALLET "THE RITE OF SPRING"

Tulupov Vladimir Nikolaevich

Tambov State Musical Pedagogical Institute named after S. V. Rachmaninov  
tulupov\_trumpet@mail.ru

The article is devoted to one of the first major works in the creativity of I. F. Stravinsky – the ballet “The Rite of Spring”. By the example of this piece of music a special role of orchestration and musical language in this genre is emphasized. The work is presented as innovative and significant for the history of the ballet genre with the strongly marked principle of unusual rhythmic thinking. In this composition the main artistic means of the symphony orchestra and original rhythmic techniques as well as special and unique instrumentation are organically intertwined for the first time in the practice of that time.

*Key words and phrases:* brass; rituality; I. F. Stravinsky; ballet; orchestral techniques.