

Valery GLIVINSKI About the morphological analysis of Stravinsky's music

Валерий ГЛИВИНСКИЙ К вопросу о морфологическом анализе музыки Стравинского¹

Важный вывод о жанровой трансформации литовской народной мелодии, при которой «печальная песня превращается в созерцательно-спокойный, слегка импровизационный наигрыш», сделал Г. Головинский [2, с. 157]. Аналогичной точки зрения придерживается и В. Задерацкий, уделяющий особое внимание «вариантному повтору мотивных звеньев на той же высоте» как движущей силе импровизационного развертывания [3, с. 29]. Переработка фольклорного источника, основанная на его мелодической, ритмической (а в результате и жанровой) трансформации, представлена во Вступлении к «Весне священной» как окончательный результат, вся предварительно проделанная работа оставлена «за кадром». Напротив, в романсе «Весна (монастырская)» на стихи Городецкого, сочиненном пятью годами ранее «Весны священной», мы можем воочию наблюдать этапы подобного процесса.

Средний раздел романса начинается с темы (*пример 2*), финальную трансформацию которой по праву можно рассматривать как предтечу вступительного соло

This article proposes a new view on the development process of musical art of the 20th Century. Stravinsky's central place in this process is characterized on the basis of morphological analysis of his works from 1900–1910. The categorical pair of morpheme — morph is introduced into scientific use and used in the characterization of musical images of the Russian master. **Keywords:** I. F. Stravinsky, *The Rite of Spring*, *Spring (Monastery Song)*, A. Schoenberg, morphological analysis, morpheme, morph.

В статье предлагается новый взгляд на процесс развития музыкального искусства XX века. Центральное место Стравинского в этом процессе характеризуется на основе морфологического анализа его сочинений 1900–1910 годов. Вводится в научный обиход и применяется в характеристике музыкальных образов русского мастера категориальная пара морфема — морф.

Ключевые слова: И. Ф. Стравинский, «Весна священная», «Весна (монастырская)», А. Шёнберг, морфологический анализ, морфема, морф.

фагота в «Весне священной» [7, с. 94]. Художественные приемы, использованные в изложении и развитии этой темы, — уже вполне «стравинские».

Вокальным прочтением поэтического текста («*Ах ты, поле, моя воля, / Ах, дорога дорогá!*») стала интонационно целостная мелодия, в которой многообразно проявляются архетипические черты женской лирической протяжной песни. Это и характерный секстовый диапазон, и ритмическое выделение междометий «Ах», и натурально-минорная ладовая основа, и тип мелодического каданса с распеванием тонов натуральной (минорной) доминанты. Композитор чутко реагирует на перекрестный поэтический параллелизм словосочетаний «*поле — воля | дорога — дорогá*» (горизонталь) и «*поле — дорога | воля — дорогá*» (вертикаль). Ключевое значение слов «*воля*» и «*дорогá*» подчеркнута тесситурно, ритмически (использованием четвертных и половинных длительностей), а также при помощи внутрислогового распева. Жанрово-стилистическую интригу в начальный четырехтакт среднего раздела привносит

¹ Окончание. Начало — в № 1 (53) за 2018 год.

Пример 2. «Весна (монастырская)»,
т. 40–44

40 *Molto sostenuto* $\text{♩} = 5/4$

„Ах ты, по-ле, мо-я во-ля, Ах, до-ро-га до-ро-га!
„O les champs qui tant m'en chan-tent, chers chemins que tant j'ai-mais!

p

фортепианное сопровождение в его парадоксальном взаимодействии с вокальной партией. После тонического ми-минорного аккорда в партии фортепиано звучат два аккордовых отыгрыша (по типу народных хоровых подхватов), заполняющие мелодические остановки в линии голоса. В пропетой отдельно вокальной партии явно прослушиваются смещения ладовой опоры — натуральная доминанта или мажорная третья ступень и тоника. Гармоническая последовательность в партии фортепиано разворачивается по альтернативному сценарию — от доминанты к субдоминанте. Соотносясь друг с другом как звенья нисходящей гармонической секвенции, оба фортепианных отыгрыша не только нарушают логику традиционного функционально-гармонического развития (D → S вместо S → D), но и полифонически раслаиваются: колебание терций в верхнем голосе, квинтовая нижняя педаль и противодвижение тетрахордов мелодического си минора и гармонического ля минора в средних голосах. В этом лирическом фрагменте замечен жанровый синтез. Так, жанр «стихотворения с музыкой», столь характерный для ряда русских композиторов начала XX века², вбирает черты обработок народных песен для голоса и фортепиано, хорошо известных Стравинскому по сборникам Римского-Корсакова, Лядова, Чайковского. Жанровая основа партии голоса — женская лирическая протяжная песня, которая, при всей распевности, по своему тоновому составу (мажорная пентатоника от соль) тяготеет к календарным обрядовым песням. Фортепианное же сопровождение, чутко резонирующее голосу, имитирует хоровые подхваты.

Реплики фортепиано, с их нестандартной гармонической логикой и полифоническим расслоением фактуры на линейно обособленные компоненты, включают в себя еще одну типичную для музыкального мышления Стравинского морфему — «морфему диссонанса». В ее основе лежит звуковая конструкция, составляющие элементы которой, взаимодействуя друг с другом, образуют диссонантное (малосекундовое, большесептимо-вое, тритоновое) трение. В анализируемом фрагменте «Весны (монастырской)» диссонантное трение расходящихся тетрахордов средних голосов (октавы с тритоном внутри) придает фортепианному сопровождению оттенок утонченной психологизированной звукописи,

рожденной, скорее всего, образами поэтического текста («поле» и «дорога»).

«Морфема диссонанса», ее морфные проявления в произведениях Стравинского, отмеченные фонической терпкостью и ладовой остротой, позволяют пролить свет на одно из основополагающих свойств музыкального мышления композитора. Музыкально-исторический контекст «морфемы диссонанса» включает в себя широкий круг явлений, в которых выход за рамки традиционной мажорно-минорной системы осуществлялся с разной степенью радикальности. Поскольку главным творческим оппонентом Стравинского в первой половине XX века выступил Шёнберг, можно сопоставить «морфему диссонанса» русского композитора с аналогичными по смыслу явлениями в творчестве австрийского мастера. И здесь необходимо обратиться к общеизвестному понятию «эмансипации диссонанса». Наиболее полное представление о том, что понимал Шёнберг под «эмансипацией диссонанса», возникает при чтении его статьи «Композиция на основе двенадцати тонов». Центром концепции здесь является идея «постижимости»:

«Что отличает диссонансы от консонансов, так это не большая или меньшая степень красоты, а большая или меньшая степень *постижимости*. В своем „Учении о гармонии“ я высказал предположение, что диссонирующие звуки появляются среди обертонов позже, из-за чего ухо не так хорошо с ними знакомо. <...> Ближайшее знакомство с более отдаленными консонансами — то есть диссонансами — постепенно устранило трудности для понимания... Понятие „эмансипации диссонанса“ отсылает к его постижимости, которая уравнивается с постижимостью консонанса. Стиль, основывающийся на этой предпосылке, обходится с диссонансами как с консонансами и отказывается от тонального центра» [8, с. 127].

Отмечу, что сам Шёнберг такое отношение к диссонансу, к возможности его трансформации в консонанс на основе слухового освоения отдаленных тонов обертонового звукоряда рассматривал лишь как *предположение*. Его можно было бы принять как интересную гипотезу, если бы за ним не последовали конкретные творческие выводы, повлекшие за собой вначале атональную, а затем и додекафонную технику композитора. Будучи рас-

² О жанре стихотворения с музыкой подробнее см.: [5, с. 43–46].

смотренной не как гипотеза, а как художественно-эстетическая платформа для творчества, идея «эмансипации диссонанса» обнаруживает ряд глубинных противоречий. Прежде всего, она отрицает основу европейской музыки — оппозицию консонанса и диссонанса. В европейской музыкальной традиции консонанс и диссонанс рассматривались как эстетические антиподы. Можно сказать, что оппозиция консонанса и диссонанса стала в европейской музыке своеобразным акустическим эквивалентом образных оппозиций Любви и Ненависти, Добра и Зла, Жизни и Смерти. История развития европейской музыки свидетельствует о возрастании роли диссонанса в его художественно-эстетическом оппонировании консонансу. Однако ни в одном из множества авторских стилей до Шёнберга мы не найдем случая, когда оппозиция консонанса и диссонанса полностью бы утратила свою системообразующую роль.

Идея эмансипации диссонанса, доведенная до логического конца, приводит к созданию музыкального текста, в котором акустические различия между консонансами и диссонансами нивелируются и тем самым текст лишается интонационно-образных контрастов. Музыкальное развитие в нем осуществляется динамическими, тесситурными, фактурными, тембровыми средствами. Интервальная комбинаторика, в силу своей акустической нейтральности, не выступает более в роли ведущего музыкально-выразительного средства. Ее место занято ритмом, метром, темпом, тембром. В отличие от охарактеризованного выше интервально нейтрального произведения, черты которого прослеживаются в поздних опусах Веберна, в произведениях Булеза, Штокхаузена, «морфема диссонанса» у Стравинского подразумевает оппозицию консонанса и диссонанса. Так, во втором такте Вступления «Весны священной» cis^1 валторны резко сталкивается с c^2 у солирующего фагота³. При этом мелодическое развертывание фаготного наигрыша (по тонам ми-минорного трезвучия) с трехкратным повторением ритмически вариантной ямбической попевок $h^1 - a^1$ отмечено ладовой переменностью. Что здесь является тоникой, какой это оборот — плагальный или смягченно автентический (с натуральной минорной доминантой) — сказать трудно⁴.

На фоне ладовой переменности «ля минор ↔ ми минор» в партии фагота, валторновый cis^1 на сильной доле второго такта воспринимается как ситуативный интонационный конфликт. Прежде всего, это контрастный тембр медного инструмента и диссонантность большой септимы (уменьшенной октавы). Валторновый cis^1 с его последующим разрешением и возвращением может быть истолкован как терцовый тон гармонической доминанты к ре минору. В рамках диатоники его мож-

но интерпретировать и как вариантную мажоро-минорную терцию. Конфликтующие тоны фагота и валторны С. Скребков определяет как «переменные ладовые опоры, закрепленные минимальным числом мелодических звуков» [6, с. 414]. По мнению исследователя тоникальность валторнового cis^1 основана на «наиболее древнем, примитивном способе оstinатного возвращения к исходному звуку после полутонового отклонения от него» [6, с. 414]. Подобная слуховая аберрация в восприятии музыки Стравинского обусловлена характерной особенностью его письма, которую можно назвать «янус-морфемой». Как древнеримский двуликий бог Янус, русский мастер наделяет свои музыкальные конструкции чертами, исключаящими их однозначную ладогармоническую, функционально-динамическую, структурно-композиционную и, в конечном счете, образно-смысловую трактовку.

Морфная реализация «янус-морфемы» у Стравинского с точки зрения фактуры обнаруживает свойства текучести, изменчивости, неоднозначности. Как правило, композиционные функции реализуются в морфе «янус-морфемы» посредством динамического наложения. Будучи интонационно-конфликтным элементом, валторновый cis^1 разрешается в d^1 , с тем чтобы своим возвращением на второй доле третьего такта дезавуировать предшествующее событие. Это не «остинатное возвращение к исходному звуку», а функционально-динамическая альтернатива логике мелодического развития партии фагота, основанного на четырех вариантных повторениях начальной пятизвучной попевок. Ритмические и мелодические изменения в микрокуплетном вариантно-репризном построении солирующего фагота, расширение его звукорядного состава восходящим квартовым скачком $a^1 - d^2$ превращают вторую и третью доли второго такта в зону наибольшего мелодического удаления от начального интонационного зерна. Напротив, cis^1 валторны в этот момент обретает относительную ладовую устойчивость, разрешаясь в d^1 . Третий такт характеризуется противоположным распределением ролей. Четвертый, наиболее близкий первому, вариант начальной попевок фагота наслаивается на возвращение валторного cis^1 , подтверждающее ранее заявленное интонационное противоречие.

Особо следует отметить временную функциональную несогласованность партий фагота и валторны. Такое соотношение зон устойчивости и неустойчивости, основанное на их вертикальных и горизонтальных позиционных смещениях относительно друг друга, является источником скрытой, потенциальной энергии для последующего развития. Музыкальная ткань Вступления «Весны священной», основанная на взаимодействии морфов

³ Валторновый cis^1 в начальном трехтакте «Весны священной» напоминает Cis виолончелей и контрабасов в главной теме первой части Третьей симфонии Бетховена (сходный прием вторжения интонационно-конфликтного элемента). Несмотря на разный стилиевой контекст, этот пример позволяет проиллюстрировать отличие творческих методов двух композиторов — динамически-процессуального у Бетховена и объектно-изобразительного у Стравинского (подробнее о сравнении творческих методов венских и петербургских классиков см: [1, с. 145]).

⁴ Мессиян определяет звукорядную модель соло фагота как «шестизвучный лад (натуральный ля минор без шестой ступени)» [4, с. 140].

трех морфем («янус», «среды», «диссонанса»), свидетельствует о ее *полиморфной* природе. Каждый из морфов вносит свой специфический вклад в формирование целостного художественного образа. Так, морф «диссонанса», усиливающий фактурное расслоение линий фагота и валторны, подчеркивает полифоническую природу морфа «среды». Функционально-динамический профиль последнего, благодаря «янус»-морфу, приобретает черты вступительного и экспозиционного типов изложения музыкального материала. Олицетворением первого выступает линия валторны, второго — линия фагота. Тем самым «янус»-морф превращает начальный трехтакт «Весны священной» в гибкую конструкцию, сочетающую в себе элементы замкнутости и разомкнутости.

Сравнение логики музыкального развития в начальных тактах среднего раздела «Весны (монастырской)» и Вступления «Весны священной» весьма показательны для понимания особенностей стиля Стравинского. Оба примера свидетельствуют, что основа его творческого мышления — виртуозная *игра* с языковыми закономерностями исторически сложившихся музыкальных систем. В данном случае таковыми оказываются развитая мажорно-минорная система западноевропейской музыки и ладово-интонационная (а также жанровая) система русского музыкального фольклора. Опираясь на восходящую к Глинке традицию, Стравинский вовлекает элементы этих систем в нетипичные, перекрестные взаимодействия, обусловленные базовыми, коренящимися в специфике творческой индивидуальности композитора, музыкальными идеями. Эти идеи, как изнутри идущие мотивационные импульсы, направляющие созидательный процесс, могут быть описаны в форме существующих в свернутом виде, внеконтекстных звуковых конструкций — морфем. Прослеживание того, как осуществляется морфная реализация морфемного корпуса русского мастера в каждом из его произведений, позволяет, по моему убеждению, продвинуться в понимании специфики его творческого метода.

Элементы полиморфности, столь характерные для Вступления «Весны священной», присутствуют и в «Весне (монастырской)». Так, заключение первой строфы среднего раздела (*пример 3*), отмеченное ярким, нестандартным параллелизмом образов «мостка» и «свечки», — «Ах, мосток у чиста поля, / Свечка чиста четверга!» — вдохновило Стравинского на многослойную психологизированную звукопись, образованную

элементами «морфемы пространства» и «морфемы движения».

«Морфема пространства» у Стравинского основывается, как правило, на двух элементах. Педально-вибрирующий фон ассоциируется с бескрайними далями, в то время как наслаивающийся на него мелодический рельеф создает ощущение зримой досягаемости: словно глядя в уходящее за горизонт «чисто поле», мы вдруг замечаем прилегающий к нему «мосток». Фокусировка на конкретной детали в конечном счете усиливает ощущение пространственной бесконечности. Фортепианное сопровождение воссоздает пространственную ауру благодаря басовой квинтовой педали *E–H*, на которую наслаиваются гармонические качания средних голосов, сообщающие образу (видение «чиста поля») подвижность.

Звуковая конструкция «морфемы движения» базируется на контрастном сочетании двух горизонталей. Одна из них олицетворяет регулярность, другая — нерегулярность. Морф «морфемы движения» в т. 46–47 предстает в виде ритмически нерегулярной (восьмые и четверти) вокальной партии — кругообразное вращение мелодии в диапазоне большой терции может ассоциироваться с колеблющимся пламенем «свечки». Регулярность фортепианного сопровождения основана на ритмическом единообразии средних голосов (четверти) и баса (половинные длительности). Объединение в партии фортепиано фигуративного фона из предшествующего двутакта с имитирующими колокольный звон ходами баса из экспозиционного раздела романса («Звоны — стоны, перезвоны») подчеркивает особую смысловую роль анализируемого фрагмента в композиционной структуре целого. Яркий, динамически выделенный си мажор вокальной партии поддержан автентическим кадансом фортепиано. На мгновение он превращается из доминанты ми минора в новый ситуативный тональный центр. Образ «свечки чиста четверга», будучи кульминационной точкой начальной фазы среднего раздела, предваряет драматическую сцену любовного свидания. Морфы «морфемы движения» и «морфемы пространства», звукоизобразительность, жанровая сфера колокольности придают этому образу особую по смысловой насыщенности емкость при крайней экономии фактурных средств.

Начальный восьмитакт играет в рондообразной форме среднего раздела «Весны (монастырской)» роль

Пример 3. «Весна (монастырская)», т. 44–48

45 *piu f*

Ах, мосток у чи - ста по - ля, Свеч - ка чиста чет.вер.га!
Pe - tit pont et libre - es - pa - ce, Cier - ge pur du Jeu - di - Saint!

mf

лирико-созерцательного рефрена. Ощущение рондальности вызвано главным образом фактурными трансформациями фортепианной партии. Так, в первом эпизоде (т. 49–57) воспоминание о любовном свидании сопровождается равномерным биением полнозвучных аккордов, опирающихся на октавные басы (подобный тип фортепианного сопровождения — в романсе «Я не сержусь» из вокального цикла Шумана «Любовь поэта»). Во втором проведении рефрена (т. 58–65) нарастающее волнение, подчеркнутое более частым и продолжительным паузированием в вокальной партии, поддержано развернутыми мелодическими контрапунктами фортепиано (как в Сцене письма из «Евгения Онегина» Чайковского). Кульминация среднего раздела во втором четырехтакте второго рефренного проведения, а также следующие за ней события свидетельствуют о тонкой реакции композитора на сюжетно-образные повороты поэтического текста. Музыка «мостка» из первого проведения рефрена, благодаря синтаксическому дроблению и интонационному обострению вокальной партии, модуляции из ми минора в ми мажор, фигуративному кружеву фортепианного сопровождения превращается в музыку «Пламя свечек колебалось». Кульминационная вершина среднего раздела — «Целовались в уста» — основана на пропетой *con passione* мелодии «Свечки чиста четверга». Контрапунктом ей выступает рахманиновская по размаху мелодическая волна средних голосов, поддержанная басами фортепианного сопровождения, имитирующими колокольные звучания. Что может последовать за таким экстазическим эмоциональным всплеском? Стравинский дает замечательный,

психологически оправданный ответ в виде отрешенно-умиротворенной фортепианной интерлюдии. Мелодия «Свечки чиста четверга» здесь повторена еще раз как светлое воспоминание (пример 4). Этот фрагмент является еще одним наглядным подтверждением полиморфности музыкального мышления Стравинского.

Второй эпизод среднего раздела «Весны (монастырской)» — страстный вопрошающий речитатив покинутой героини, наложенный на колокольню звучащую аккордовую последовательность фортепиано. Наиболее выразительным моментом вокальной партии оказывается повторенный дважды вопрос «Где ты» (т. 70). Интонационная трансформация мелодии «Свечки чиста четверга» в нем основана на хроматизме $dis^2 - d^2$, обнаруживающем прямое воздействие лирической мелодики Чайковского. Структурные и жанрово-стилистические модификации в третьем заключительном проведении рефрена обусловлены задачами построения формы целого. Плавный, художественно обоснованный переход от лирико-исповедального среднего раздела к пейзажно-изобразительной репризе обеспечивается структурной перестановкой материала. Третье рефренное проведение начинается с его второго четырехтакта, в котором, по сравнению с первым проведением, изменены (стали статичными) лишь средние голоса фортепианной партии. Первый же четырехтакт жанрово-стилистически переосмыслен. Вокализация материала, направленная на мелодическое и ритмическое «выравнивание», в конечном счете превращает его в распетый голосом инструментальный наигрыш (пример 5). Именно это подобие и послужило В. Смирнову основанием

Пример 4. «Весна (монастырская)», т. 64–68

Пример 5. «Весна (монастырская)», т. 76–81

для сравнения «наигрыша» «Весны (монастырской)» с начальным соло фагота «Весны священной». Однако по роли в форме целого вокализ «Весны (монастырской)» и соло фагота начала балета принципиально различны. Если первый является переходным интонационным зве-

ном, готовящим почву для «звонков» репризы романса, то второй — как главный составляющий элемент «морфа среды» — играет определяющую роль в формировании всей художественной ауры «Весны священной».

Конец первой части. Продолжение следует

Литература

1. Гливинский В., Федосеев И. Творческие архетипы классических композиторских школ // Музыкальная академия. 2015. № 2. С. 143–148.
2. Головинский Г. Композитор и фольклор. Из опыта мастеров XIX–XX веков: Очерки. М.: Музыка, 1981. 279 с.
3. Задерацкий В. Полифоническое мышление И. Стравинского. 2-е изд. М.: Композитор, 2007. 277 с.
4. Мессиан 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.
5. Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Ручьевская Е. А. Работы разных лет: В 2 т. / Т. II. О вокальной музыке / Отв. ред. В. В. Горячих. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2011. С. 43–90.
6. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей: Учеб. пособие. СПб.: Лань; Планета музыки, 2016. 448 с.
7. Смирнов В. Творческое формирование И. Ф. Стравинского. Л.: Музыка, 1970. 152 с.
8. Шёнберг А. Стиль и мысль: Статьи и материалы / Сост., пер., комм. Н. Власовой и О. Лосевой. М.: Композитор, 2006. 196 с.

Nadezhda KARPUN Painting and engraving in the György Ligety's opera *Le Grand Macabre*

The article is dedicated to the allusions at pictorial canvases and painting in the György Ligety's opera *Le Grand Macabre* considered in the context of the influence on the opera of its literary source — play by M. de Ghelderode *La Balade du Grand Macabre*. These new, as compared with the play, parallels with painting are emphasized.

Keywords: G. Ligety, *Le Grand Macabre*, opera, M. de Ghelderode, *La Balade du Grand Macabre*, play, allusions, parody, painting, *The Triumph of Death*, *Danse Macabre*, P. Bruegel the Elder, A. van Ostade, D. Teniers the Younger, H. Bosch, S. Botticelli.

Надежда КАРПУН Живопись и гравюра в опере Д. Лигети «Великий Мертвиарх»¹

Статья посвящена аллюзиям на живописные полотна и гравюры в опере Д. Лигети «Великий Мертвиарх». Они рассматриваются в контексте влияния на оперу ее литературного первоисточника — пьесы М. де Гельдерода «Проделка Великого Мертвиарха». Подчеркивается возникновение новых, в сравнении с пьесой, параллелей с живописью.

Ключевые слова: Д. Лигети, «Великий Мертвиарх», опера, М. де Гельдерод, «Проделка Великого Мертвиарха», пьеса, аллюзии, пародия, живопись, гравюра, «Триумф смерти», «Пляска смерти», П. Брейгель Старший, А. ван Остаде, Д. Тенирс Младший, И. Босх, С. Боттичелли.

В 1970 году, в интервью журналу «Мелос» Дьёрдь Лигети сказал: «Все, что прямолинейно и однозначно, мне чуждо. Я люблю намеки, двойственность, многознач-

ность, всяческий подтекст» [11, с. 23]. Эта фраза как нельзя более точно описывает главную особенность оперы «Великий Мертвиарх» (*Le Grand Macabre*, 1 ред. — 1977;

¹ Статья написана по материалам доклада, получившего III место на Конкурсе научных докладов студенческо-аспирантской секции VI международной научной конференции «Музыка — Философия — Культура», прошедшей в Московской консерватории 24–26 апреля 2018 года (примеч. редакции).