

И. Ф. Стравинский и современные компьютерно- информационные технологии

В статье анализируются особенности поздних серийно-ротационных произведений Стравинского, метод организации которых сходен с тем, что применяется в современной вычислительной технике при организации, хранении и обработке информации. В формах взаимодействия исходных серийно-ротационных таблиц и итогового художественного текста выявляются черты общности с языком структурированных запросов, используемым при работе с современными базами данных, а также с алгоритмами современного программирования (техника петли). Характеризуется особая эмоциональная атмосфера музыки Стравинского, обусловленная эстетикой переживания времени.

Ключевые слова: Стравинский, позднее творчество, ротационная серийность, петельный запрос, переживание времени, компьютер, информационная технология.

В последние десятилетия прошлого века тема влияния научно-технического прогресса на художественное творчество широко обсуждалась в советском, а затем и в российском музыкознании. Одним из наиболее активных участников полемики был М. Г. Арановский¹. Его взгляды на данную проблему способствовали тому, что в процессе работы над монографией, посвященной позднему творчеству И. Ф. Стравинского², я обратил внимание в ряде зарубежных (особенно англоязычных) публикаций на лексику, широко используемую в области компьютерно-информационных технологий. Наиболее показательной в этом плане оказалась

¹ Арановский М. Г. На рубеже десятилетий // Современные проблемы советской музыки. Сб. статей. Л., 1983. С. 37–52.

² Гливинский В. В. Позднее творчество И. Ф. Стравинского. Исследование. Донецк, 1995.

последняя глава исследования Стивена Уолша³, где рассматриваются произведения Стравинского конца 1950-х — 1960-х годов. В характеристике «Авраама и Исаака» английский исследователь прибегает к понятию *network* (сеть), определяя процесс мотивного развития в «священной балладе» как тенденцию к установлению сетей потенциальных мотивов («...tends to establish networks of potential motives»). В области компьютерно-информационных технологий понятие *network* относится к числу наиболее употребительных в лексиконе сетевых системных администраторов. Серийно-ротационные квадраты «Движений», «Авраама и Исаака», Вариаций памяти Олдоса Хаксли, «Заупокойных песнопений» определяются С. Уолшем как *grid* (решетка). Во многих современных компьютерных языках данный термин обозначает многофункциональный объект, позволяющий экспонировать информацию в виде динамической таблицы. Техника интервальных трансформаций, примененная Стравинским в «Аврааме и Исааке», охарактеризована Уолшем как *pivotal* (осевая). В программировании понятие *pivotal* указывает на специальную разновидность трехэлементных таблиц в современных базах данных, где два элемента группируются вокруг третьего, «осевого»⁴.

В исследованиях более позднего времени компьютерно-программистскую лексику использовал Джозеф Строс. В главе, посвященной гармонии поздних сочинений Стравинского, он определяет серийно-ротационные элементы их музыкальной ткани при помощи понятия *array* (массив). Практически во всех современных языках программирования *array* — это название объекта, предназначенного для хранения информации в систематизированном виде⁵.

Как мне представляется, использование компьютерно-программистской лексики в характеристике музыкальных произведений согласуется с давней традицией обогащения языка музыковедения понятиями и терминами из других областей человеческой деятельности и является результатом усложнения музыкальной образности в целом. Что касается применения данной лексики к поздним произведениям Стравинского, то это свидетельствует о попытках найти понятийный аппарат, способный охарактеризовать новые черты музыкального мышления композитора, описать найденные им методы, явно сходные с применявшимися в современной ему вычислительной технике.

Хорошо известно, что свое художественное кредо Стравинский определил как *con tempo* — вместе со временем. Волею судьбы отношения

³ Walsh S. *The Music of Stravinsky*. Oxford: Oxford Univ. Press, 1993.

⁴ Ibid. P. 245–276.

⁵ Straus J. N. *Stravinsky's late music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. P. 141–182.

композитора со временем складывались динамически: иногда он оказывался почти что олицетворением времени, в котором жил, иногда — едва попевал за ним. Так, будучи «плотью от плоти» русской музыкальной культуры, своеобразие которой исторически формировалось на основе творческого усвоения, обогащения, а порой и преодоления норм западноевропейского музыкального мышления, Стравинский как воспитанник Санкт-Петербургской композиторской школы в период ее наивысшего расцвета, как художник «серебряного века», как последовательный приверженец русского западничества, выступил законодателем мировой музыкальной моды в 1910-е — 1920-е годы. На вершину музыкального Олимпа композитор взошел благодаря гениальному превращению *специфически русских элементов* музыкальной выразительности, по крупницам накопленных в творчестве его предшественников, в *универсалию* современного ему музыкального языка.

Особенностью художественного дарования Стравинского явилось то, что новаторский дух органически уживался в нем с необычайно трепетным отношением к традиции. Причем традицию композитор, в силу присущей ему диалогичности мышления, понимал очень широко. Многочисленные печатные высказывания Стравинского и, что еще более важно, его собственная творческая практика свидетельствуют о том, что он ощущал себя наследником традиций всей созданной до него европейской музыки и не имел каких-либо национальных или временных ограничений и пристрастий.

Подобное понимание традиции и ощущение непосредственной связи с ней коренится в глубинных особенностях музыкального мышления композитора, который, несмотря на все новаторские черты своего музыкального языка, оставался приверженцем традиционной, хотя и широко понимаемой тональности. Тонально Стравинский мыслил даже в своих поздних серийно-ротационных произведениях, как это ни парадоксально покажется на первый взгляд. Как мне представляется, в самой основе понимания тональности у русского мастера лежало представление о ней как о *системной организации интонационно-значимого музыкального материала*. Наблюдая за многочисленными попытками выхода за рамки традиционной мажоро-минорности в XX веке, Стравинский на протяжении всей творческой жизни уделял огромное внимание проблемам системной организации музыкального материала своих произведений, сочетая собственные находки с наиболее значимыми системообразующими нововведениями своих современников.

Музыкальное мышление Стравинского проходит в своем развитии несколько этапов: от расширенной двенадцатиступенной тональности

(1910-е) через так называемую «систему полюсов» (1920-е — 1940-е) и свободно трактуемую серийность (1950-е) к достаточно жестко регламентированной серийной ротационности (конец 1950-х — 1960-е). Наиболее радикальным системным сдвигом у русского мастера оказалось его обращение к серийности в начале 1950-х годов. В литературе, посвященной творчеству композитора, это событие комментировалось многократно. Посильный вклад в его освещение и толкование внес и я в своем исследовании «Позднее творчество И. Ф. Стравинского». Ключевым моментом в самой возможности приятия серийности как главного системообразующего фактора стала, как мне представляется, возможность ее деперсонифицированной трактовки, ставшая очевидной для композитора в начале 1950-х. К этому времени серийность перестала ассоциироваться с чьим-либо индивидуальным опытом (особенно с творчеством А. Шёнберга, с которым у Стравинского сложились, как известно, очень непростые личные отношения) и стала для представителей послевоенного музыкального авангарда отправным моментом в создании новых систем (сериальность, структурализм). Все это убедило русского мастера в том, что система не является жестко-застылой, что каждый автор может использовать ее индивидуально, сочетая с другими техниками.

В трактовке серийности Стравинский сознательно обходит структурные ограничения ортодоксальной додекафонии. В сочинениях 1950-х композитор широко применяет недвенадцатитоновые серии, кладет в основу серийного развития совокупность приоритетных серийных форм, связанных отношениями интервального родства. Данная совокупность, образованная четырьмя серийными формами (O. — собственно серия, I. — ее инверсия, R. — ее ракоход, I. R. — инверсия ракохода) и тремя их полифоническими производными (R. I. — ракоход инверсии, R. I. R. — ракоход инверсии ракохода и I. R. I. — инверсия ракохода инверсии), очень часто претендует на роль своеобразной серийной тональности произведения.

Помимо изменения системной основы музыкальный язык позднего Стравинского испытал влияние отдельных композиторов, особенно А. Веберна и Э. Кренека. Влияние Веберна, музыкой которого Стравинский неоднократно и искренне восхищался на страницах своих «Диалогов», проявилось многообразно. В музыке австрийского мастера Стравинского прежде всего привлекла филигранная отточенность музыкальной ткани, структурная упорядоченность, симметричность формы целого и отдельных частей. Нельзя не упомянуть также и ту значительную художественную роль, которую в поздних произведениях Веберна играла серийная гармония. Судя по всему, этот аспект композиторской техники Веберна послужил для Стравинского отправной точкой для создания

в произведениях 1950-х — 1960-х годов собственной системы серийно-гармонических приемов, генетически восходящей к подголосочной полифоничности его ранних «русских» партитур.

Изобретательность Веберна в использовании канонов, его «темброво-мелодическая» оркестровка Ричеркара для шести голосов из «Музыкального приношения» И. С. Баха (Стравинский сделал собственноручную копию этой обработки; она хранится в Фонде Пауля Захера), а также музыковедческие изыскания Веберна, посвященные творчеству Х. Изака (достоверно известно, что Стравинский был с ними знаком), подтолкнули русского мастера к самостоятельному изучению и новаторскому преломлению, в произведениях позднего творческого периода, канонической техники мастеров эпохи Возрождения.

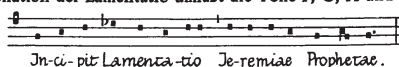
Музыка Веберна, скорее всего, воспринималась Стравинским как своеобразный источник творческого вдохновения. В то же самое время «Плач пророка Иеремии» (1941) Э. Кренека, точнее говоря, техника «диатонической» и «хроматической» ротации шестизвучных серийных сегментов, описанная Кренеком в предисловии к этому произведению, стала важнейшим системообразующим элементом серийно-ротационных произведений Стравинского конца 1950-х — 1960-х. Экземпляр «Плача пророка Иеремии», подаренный Кренеком Стравинскому в 1957 году, на второй странице авторского предисловия имеет карандашные пометки. Тонко прочерченными линиями и стрелками русский мастер проясняет для себя технику «хроматической» ротации на примере первого гексахорда серии Кренека (*Илл. 1*).

Поиск ответа на вопрос, почему же именно идеи Кренека о серийной ротации были восприняты Стравинским как непосредственное «руководство к действию», необходимо начать с обсуждения особенностей творческой эволюции композитора в 1950-е годы. Впервые применив серийность в Кантате на стихи английских поэтов-анонимов XV–XVI веков (1951–1952), Стравинский за несколько лет настолько преуспел в этой технике композиции, что уже в «Плачах» («Плачи: жалобы пророка Иеремии», 1957–1958) с успехом продемонстрировал, что для него нет в ней секретов. Будучи наиболее протяженным по времени произведением позднего периода, «Плачи» буквально вырастают из двенадцатитоновой серии, проведение которой солирующим сопрано (тт. 5–18) погружено в необычайно насыщенную полифоническую среду — шестиголосный контрапункт, образованный тремя парами голосов, интервальных обращений друг друга, одно из которых оказывается очень типичным для позднего творчества композитора каноном, где пропоста становится риспостой и наоборот. Наибольшего разнообразия, подлинной виртуозно-

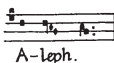
Der Text der *Lamentatio* besteht aus jenen Abschnitten der Klagelieder des Jeremias, die bei den katholischen Gottesdiensten am Gründonnerstag, Karfreitag und Karsamstag vorgetragen werden. Diese Abschnitte sind in je drei „Lektionen“ zusammengefaßt. Jede Lektion endet mit dem Anruf „Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum“. Diese refrainartige Zeile kommt also neunmal vor. Jede Lektion besteht aus mehreren Versen. Jeder Vers ist eingeleitet von einem Buchstaben des hebräischen Alphabets (Aleph, Beth, Ghimel etc.). Diese Buchstaben sind Bestandteile des Textes und werden gesungen so wie der Text selbst.

Organisation des musikalischen Materials

Die gregorianische Intonation der *Lamentatio* umfaßt die Töne F, G, A und B:



Alle Buchstaben werden auf das folgende Melisma gesungen:



Die vorliegende Komposition beruht auf einer Zwölftonreihe, die sich aus einer Erweiterung der gregorianischen Vierton-Gruppe ergibt:



Die beiden Hälften der Reihe, deren Anfangstöne eine halbe Oktave voneinander entfernt sind, werden gesondert behandelt. Von jeder der beiden Sechston-Gruppen werden je fünf weitere Gruppen abgeleitet, indem jeweils der dem ersten Ton der vorangehenden Gruppe folgende Ton zum Anfangston der nächsten Gruppe gemacht wird.



Jede der so gewonnenen Gruppenreihen enthält dieselben sechs Töne, doch liegen die Intervalle in bezug auf den Anfangston jedesmal an einer anderen Stelle. Die Anregung zu diesem „Rotationsverfahren“ gab mir das System der modalen Skalen des Mittelalters, das ein gleichbleibendes Material von sieben Tönen durch Verschiebung der Finalis in wechselnde Ordnungen bringt.

Der von manchen Musikhistorikern ausgesprochene Gedanke, daß die Griechen ihre auf ähnliche Weise gewonnenen „Oktav-Gattungen“ in den Bereich einer „charakteristischen“ Oktave zu transponieren pflegten, gab den Anstoß zu einer zweiten Form der Ableitung weiterer Gruppenreihen. Diese ergibt sich dadurch, daß die Reihen der linken Spalte von Beispiel 3 so transponiert werden, daß alle mit F beginnen. Die Reihen der rechten Spalte werden so transponiert, daß H zu ihrem Anfangston wird.

Илл. 1. Э. Кренек. «Плач пророка Иеремии». Предисловие

сти серийно-каноническая техника Стравинского достигает во 2-й части («Из Плача третьего»). Серийно-каноническая сюита «Сетования», а также серийно-канонические фрагменты «Упования» и «Утешения» расцвечены серийно-гармоническими хоровыми распевами букв еврейского алфавита. Положенная в их основу техника сегментирования серийных

рядов ретроспективно может быть оценена как своеобразная предтеча более поздней ротационной серийности.

Являясь своеобразной «хрестоматией» индивидуально-характерных приемов серийной техники Стравинского, «Плачи», по местоположению в его позднем творческом периоде, напоминают «Похождения повесы» в контексте его творчества 1920-х — начала 1950-х годов. Как известно, сам композитор однажды определил эту оперу как «конец пути»⁶, подчеркнув тем самым, что запас его «неоклассицистских» музыкально-выразительных средств исчерпан. «Плачи», как мне представляется, оказались «концом серийного пути» — тем моментом творческой биографии, когда Стравинский в очередной раз почувствовал необходимость в новых идеях.

Партитура Кренека, попавшая в руки Стравинского в декабре 1957, как нельзя лучше сыграла роль художественного импульса для его хронологически последней технико-стилевой трансформации — перехода от серийной к серийно-ротационной технике. Нельзя не отдать должного поразительной интуиции композитора, который сумел разглядеть в экспериментах с ротацией у одного из наиболее талантливых представителей шёнберговской школы мощный динамический компонент, вдохнувший новую жизнь в его серийную технику. Анализ эскизов и текстов произведений конца 1950-х — 1960-х, предпринятый мною в исследовании «Позднее творчество И. Ф. Стравинского», свидетельствует о том, что ротационная техника Кренека была развита русским мастером как «вглубь», так и «вширь». Стравинский ротирует не только шестизвучные, но и четырехзвучные, а также двенадцатизвучные сегменты основных серийных форм по преимуществу «хроматически» («диатоническая» ротация была использована им лишь однажды в «Движениях» для фортепиано с оркестром). Для обозначения этих сегментов я разработал буквенно-цифровую систему, в основу которой положен индекс, состоящий из двух частей. В первой части обозначена одна из основных серийных форм (O., I., R., R. I.) с факультативным цифровым указателем интервала ее возможной звуковысотной транспозиции. Обязательными элементами второй части выступают:

- способ ротации (D — диатонический, C — хроматический);
- разновидность ротации (IV — тетрахордная, VI — гексахордная, XII — додекахордная);
- порядковый номер ротируемого сегмента ряда, обозначенный греческими буквами α , β , γ (в случаях тетрахордной и гексахордной ротации);
- порядковый номер горизонтальной составляющей ротационного квадрата.

⁶ Цит. по: *Vlad R. Stravinsky. His life and work.* London: Oxford Univ. Press, 1979. P. 173.

Так, например, если взглянуть на копию серийно-ротационных таблиц «Потопа», сделанную мной в Фонде Пауля Захера на основе кадра № 0004 в архивном микрофильме № 218, то индекс R./C.VI.α6 укажет на шестую горизонталь первого гексахордного квадрата в ракоходной таблице, использованную композитором в начале одного из внутренних разделов «Строительства ковчега» (см. выделенные серым цветом фрагменты — Илл. 2 и 3).

Илл. 2. Серийно-ротационные таблицы «Потопа»

Ob. I, II

C. I.

Fag. I

I. III

Cor. I

II

Trbn. I, II

tea.

Marib. Xylo.

Tom-Tom

bauch di legno

Timp.

295

I.

Vi.

II

Vi.

Vc.

Илл. 3. «Потоп»: «Строительство ковчега», тт. 294–297.

Как мне представляется, серийно-ротационная техника позднего Стравинского явилась в исторической ретроспективе ответом композитора на вызов времени, отмеченного зарождением алеаторики, конкретной, электронной, стохастической музыки. В художественных текстах, созданных на основе ротационной серийности, Стравинский вступает в творческую полемику с современным ему музыкальным авангардом, почти все направления которого (за исключением разве что электронной му-

зыка) композитор отвергал. Судя по многочисленным высказываниям, Стравинский допускал использование электронных инструментов в современной композиторской практике, но, в то же время, резко отрицательно относился к любым попыткам превращения компьютера в основное средство отбора и оформления музыкального материала. В качестве альтернативы Стравинский предлагает художественные концепции, в которых методы организации, хранения и обработки музыкального материала, явно сходные с теми, что использовались в зарождающемся тогда мире вычислительной техники, полностью контролируются творческой волей композитора.

Ряд печатных высказываний Стравинского конца 1950-х — 1960-х годов свидетельствуют о том, что вхождение информационных технологий в повседневную жизнь находилось в сфере его активного внимания. Тон Стравинского в этих высказываниях по большей части иронично-скептический. Вместе с тем это не помешало композитору в 1964 году в рецензии на публикацию писем Шёнберга весьма уместно (хотя и язвительно) сравнить язык исследований, посвященных творчеству его великого современника, с языком программирования Fortran⁷. К этому времени Стравинский уже завершил пять из семи своих серийно-ротационных партитур. Fortran стал первым многофункциональным языком программирования и начал получать широкое распространение со второй половины 1950-х, так что выскажу гипотезу, что Стравинский держал в руках и, может быть, даже перелистывал пособие по его изучению, тем более что первые публикации подобного рода датируются 1956 годом.

Как бы то ни было, начиная с конца 1950-х (после «Плачей») Стравинский основывает сочинение всех своих крупных произведений на серийно-ротационных таблицах. Изначальные художественно-звуковые идеи, оформленные в виде серийно-ротационных таблиц, трактуются композитором как «базы данных», предназначенные для извлечения из них интонационно значимых интервальных структур. Как это ни парадоксально звучит, но серийно-ротационные таблицы Стравинского как графически, так и логически напоминают такие современные базы данных, как Oracle, Sybase, Microsoft SQL Server, с присущей всем им единой формой хранения информации в форме таблиц, связанных друг с другом отношениями структурно-информационного родства. И если развивать параллель «Стравинский — информационные технологии», то не покажется большим преувеличением уподобление композитора компьютерному гению, объединяющему в одном лице следующие роли:

⁷ И. Стравинский — публицист и собеседник / Сост., текстол. ред., коммент., закл. ст. и указ. В. Варунца. М., 1988. С. 230.

- администратора собственной базы данных (создателя серийно-ротационных таблиц для того или иного произведения);
- программиста, использующего компьютерные алгоритмы для извлечения и обработки содержащейся в базе данных информации (композитора, основывающего текст своего сочинения на сегментах серийно-ротационных таблиц);
- дизайнера, оформляющего внешний вид своей программы (творца, придающего своему сочинению окончательный ритмический, темброво-динамический облик).

Какими бы соображениями ни руководствовался Стравинский, публикуя серийно-ротационные таблицы своих «Вариаций памяти Олдоса Хаксли» (1963–1964), он совершает нечто невиданное ранее в истории европейского музыкального искусства — выставляет на всеобщее обозрение структурно оформленную звуковысотно-интонационную идею своего произведения⁸. Аналогом подобному могли бы быть, например, публикации Бетховеном эскизов к своему сочинению или Вагнером — лейтмотивных систем в своей опере. О серийно-ротационных таблицах *Introitus T. S. Eliot in memoriam* (1965) мы можем судить по публикации Фонда Пауля Захера (Базель, Швейцария)⁹. На основе анализа эскизов, хранящихся в Фонде Пауля Захера, я могу утверждать, что серийно-ротационные таблицы «Движений» (1958–1959), «Проповеди, притчи и молитвы» (1960), «Потопа» (1961–1962), «Авраама и Исаака» (1962–1963), «Заупокойных песнопений» (1965–1966) могут быть воссозданы со стопроцентной точностью и достоверностью.

Овеществляя изначальный творческий импульс в форме серийно-ротационных таблиц, Стравинский создает вполне реальные предпосылки для повторного их использования (своеобразное продолжение хорошо известной практики «вариаций на тему ... из ...»). В эстетико-философском плане семь серийно-ротационных таблиц композитора и их роль в процессе сочинения музыки знаменуют глубинное реформирование самого этого процесса, основанное на трех фундаментальных нововведениях:

- структурном оформлении и нотной фиксации изначальной художественно-звуковой идеи;
- сосуществовании изначальной художественно-звуковой идеи и ее финальной реализации (конкретного произведения) как двух самостоятельных текстов;

⁸ *Stravinsky I. and Craft R. Themes and Conclusions*. London, 1972. P. 64–65.

⁹ *Strawinsky. Sein Nachlass. Sein Bild*. Kunstmuseum Basel in Zusammenarbeit mit der Paul Sacher Stiftung Basel, 1984. S. 17.

— органической, относительно легко поддающейся анализу структурной взаимосвязи обозначенных выше текстов, их взаимообусловленности.

У Стравинского диалог серийно-ротационной «базы» и окончательного текста произведения очень часто основан на алгоритме, родственном тем, что применяются в современном программировании. В большинстве современных баз данных пользователь извлекает нужную ему информацию при помощи специального языка SQL. Одной из самых употребительных идиом Structured Query Language (языка структурированных запросов) оказывается трехэлементное выражение «select ... from ... where ...» («выбрать ... из ... где ...»), в котором:

- первый элемент перечисляет названия колонок, из которых будет извлекаться информация;
- второй элемент включает названия таблиц, составной частью которых являются перечисленные выше колонки;
- третий элемент вводит определенные ограничения на тип информации в заполняющих перечисленные колонки рядах.

Если попытаться перевести упомянутый выше индекс R./C.VI.αб, указывающий на шестую горизонталь первого гексахордного квадрата в ракоходной таблице «Потопа», на язык структурированных запросов, то получится выражение, понятное любому программисту, когда-либо работавшему с современными базами данных: «select α from R where row_id=6». В расширенном переводе это выражение будет выглядеть следующим образом: «выбрать α (имя колонки) из R (имя таблицы) где порядковый номер ряда (гексахордного сегмента) равен шести».

Стравинский не мог знать языка SQL, изобретенного в начале 1970-х. Однако то, что в работе с серийно-ротационными таблицами своих поздних произведений, в извлечении информации (звуковых комплексов) из них русский гений опирался на сходные с SQL структурно-логические принципы, для меня представляется очевидным. Более того, последовательное применение языка структурированных запросов позволяет звуковысотно атрибутировать практически весь итоговый текст его серийно-ротационных произведений конца 1950-х — 1960-х годов. Благодаря этому обстоятельству структурный компонент музыкального анализа серийно-ротационных партитур Стравинского обретает стопроцентную доказательность.

Неотъемлемой составной частью языка программирования (Fortran не является в этом смысле исключением) оказывается структура под названием loop (петля). Ее цель — создание условий для многократного выполнения какой-либо процедуры. Одна из разновидностей петли, так

называемый цикл с условием продолжения (do-while loop), начинается со слова-команды do («делай») и продолжается до тех пор, пока состояние программы не будет удовлетворять определенным требованиям.

Одним из наиболее ярких с точки зрения оркестровки разделов «Строительства ковчега» из «Потопа» может считаться переключка протяженных аккордов духовых и кратких аккордов струнных-маримбофона в тт. 289–293. Звуковысотной основой данного фрагмента оказываются вертикали, образованные из однопорядковых тонов в гексахордных сегментах квадрата β из ротационной таблицы О. Начиная с сильной доли т. 289 Стравинский словно бы отдает произведению команду «делай», извлекай последовательно, начиная с последней (шестой), все вертикали избранного квадрата, «пока» не достигнешь начальной (первой). Выходом из процедуры и, одновременно, смысловой цезурой в развитии формы целого оказывается ритмически синкопированная, фактурно облегченная (без труб) вертикаль О./С.VI. $\beta V1$ (Илл. 2, 4). Завершив аккордовую петлю политембровым унисоном *e*, Стравинский в очередной раз продемонстрировал свое стремление к использованию совокупности языковостилистических приемов, напрямую не зависящих от звуковысотной организации его произведений¹⁰.

Аккордовые последовательности, подобные проанализированной выше, были в свое время охарактеризованы мною как самые типичные приемы серийной гармонии Стравинского¹¹. Принимая во внимание то, что каждый элемент в таких последовательностях оказывается вариантом запроса «выбрать ... из ... где ...» к серийно-ротационной «базе данных», невольно приходишь к выводу, что именно ей — *техникой петельных запросов* — пользуется русский мастер, чтобы объединить серийно-ротационные таблицы и итоговый текст произведения в единое художественное целое.

Художественным результатом использования техники петельных запросов, шире — ротационной серийности, оказывается, по моему мнению, формирование в поздних произведениях композитора специфической эмоциональной атмосферы, которую можно определить, с неизбежной в подобных ситуациях довольно высокой степенью метафоричности, как *эстетику переживания времени*. Ключом к ее пониманию может служить комментарий самого Стравинского к хореографическому эпизоду «Потоп» из одноименного «музыкального представления»: «Музыка имитирует не волны и ветры, но время... временной опыт чего-то, что ужасно и

¹⁰ О роли унисонов в музыкальном языке композитора см.: *Задеpaцкuй В. В.* Полифоническое мышление И. Стравинского. Исследование. М., 1984. С. 75–92.

¹¹ *Гливинский В. В.* Позднее творчество И. Ф. Стравинского. С. 71–80.

The image shows a musical score for measures 289-294. The top section contains staves for Flute (I, II), Clarinet (I, II), and Trumpet (I). The flute parts have a box labeled '290' above the first measure. The woodwind parts include dynamic markings like *sf*, *sim.*, and *poco sf*. Below the woodwind staves are rhythmic notations: 2/4, 3/8, 2/4, 3/8, 5/8, and 2/4. The bottom section shows the Violoncello (Vc.) part with markings for *marc.* and *pizz.* (pizzicato).

Илл. 4. «Потоп»: «Строительство ковчега», тт. 289–294.

продолжается»¹². Во время работы над данной статьей я побывал на концерте в нью-йоркском Карнеги-холле, где оркестр Венской филармонии

¹² Stravinsky I. and Craft R. Dialogues and a Diary. London, 1968. P. 77.

под управлением Пьера Булеза и с участием Даниэля Баренбойма исполнил сочинения Малера, Шёнберга и Веберна. Когда звучали Шесть пьес для оркестра ор. 6 Веберна, мне вдруг показалось, что все присутствовавшие в зале образовали некое коллективное «я», переживающее течение реального времени, запечатленное в музыке. По окончании концерта я вспомнил то место монографии В. Н. Холоповой и Ю. Н. Холопова о Веберне, где авторы процитировали программный комментарий композитора к Шести пьесам: «...Кратко о характере пьес — они чисто лирической природы: первая выражает ожидание беды, вторая — наступление неотвратимого...»¹³. Смысловое родство комментариев Стравинского и Веберна, как мне представляется, обусловлено желанием обоих композиторов привлечь внимание к новому типу образности в музыке XX века, широкому спектру эмоций, вызываемых желанием постичь непознаваемое: ход реального, онтологического времени.

Взгляды Стравинского на природу времени в музыке, выраженные во второй главе его «Музыкальной поэтики»¹⁴, широко известны и неоднократно комментировались исследователями его творчества. В свое время я попытался внести лепту в выявление особенностей временной организации музыки русского мастера, обратив внимание на специфический, «времяизмерительный» характер его метрики¹⁵. Предпосылкой моих анализов было декларированное самим композитором предпочтение, отдаваемое так называемой хронометрической музыке, развивающейся параллельно процессу онтологического времени и пронизанной ощущением порядка, эйфории, «динамического покоя».

Как мне представляется, в позднем периоде творчества трактовка Стравинским музыкального времени существенно изменилась. Музыкальное становление в его произведениях превратилось из *параллели* в зафиксированную в звуках *реакцию* на протекающий вовне временной процесс. Эстетика переживания времени, свойственная произведениям конца 1950-х — 1960-х годов, явилась художественным следствием глубинных изменений в музыкальном языке русского мастера. Серийноротационные принципы организации музыкального материала привнесли в позднюю музыку Стравинского значительно более высокую степень структурной заданности. Эта новая, ускользающая от непосредственного

¹³ Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество. М., 1984. С. 52.

¹⁴ Стравинский И. Ф. Мысли из «Музыкальной поэтики» // И. Ф. Стравинский: Статьи и материалы. М., 1973. С. 27–28.

¹⁵ Гливинский В. В. Элементы стилистики барокко в творчестве И. Ф. Стравинского: Дис. канд. искусствоведения / Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Л., 1989. С. 47–56.

восприятия на слух логика звуковысотной организации оказалась своеобразным художественным эквивалентом непознаваемости реального, онтологического времени. Напротив, значительно более «узнаваемые» ритмическая и темброво-динамическая стороны музыкальной ткани превратились в чуткие индикаторы изменчивой эмоциональной реакции на нескончаемый временной поток. Именно такой взгляд на соотношение средств музыкальной выразительности прослеживается и в высказываниях самого Стравинского. Так, на вопрос о возможности распространения принципа серийности на ритм и динамику, композитор ответил, что он «допускает возможность применения серий в ритме, но перенесение этого принципа на динамику считает абсурдом»¹⁶.

Разнообразные картины мира, взгляды на место человека в нем, возникавшие в процессе исторического развития европейской музыкальной культуры, дополнились в XX веке еще одной, которую я бы определил как «Человек наедине со Временем». В своих поздних серийно-ротационных композициях Стравинский предложил оригинальный вариант этой концепции, который, по моему глубокому убеждению, пока еще не был по достоинству оценен современной слушательской аудиторией. Я далек от уверенности в том, что серийно-ротационные произведения Стравинского конца 1950-х — 1960-х годов когда-либо достигнут уровня популярности его балетных партитур 1910-х годов. Однако у меня нет ни малейшего сомнения в том, что в профессионально-музыкальной среде использование поздним Стравинским методов организации, хранения и обработки информации, схожих с теми, что свойственны сфере информационных технологий, должно быть оценено по достоинству как гениальный прорыв в будущее, тем более удивительный оттого, что совершил его художник, достигший своего восьмидесятилетия. От ошеломляющего, не поддающегося рациональному объяснению стихийного новаторства «Весны священной» к поздним серийно-ротационным произведениям, основанным на технике петельных запросов — таков диапазон творческой эволюции композитора. Ее ренессансный масштаб, ее истинная грандиозность — это ли не повод для вечных поздравлений русскому музыкальному искусству, подарившему миру гений Игоря Стравинского?

Январь — апрель, 2010, Нью-Йорк

¹⁶ И. Стравинский — публицист и собеседник. С. 197.

Литература

1. *Арановский М. Г.* На рубеже десятилетий // Современные проблемы советской музыки. Сб. статей. Л.: Советский композитор, 1983. С. 37–52.
2. *Гливинский В. В.* Элементы стилистики барокко в творчестве И. Ф. Стравинского: Дис. ... канд. искусствоведения / Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Л., 1989. 201 с.
3. *Гливинский В. В.* Позднее творчество И. Ф. Стравинского. Исследование. Донецк: Донеччина, 1995. 192 с., нот., схем.
4. *Задерацкий В. В.* Полифоническое мышление И. Стравинского. Исследование. М.: Музыка, 1984. 256 с.
5. *Стравинский И. Ф.* Мысли из «Музыкальной поэтики» // И. Ф. Стравинский: Статьи и материалы. М.: Советский композитор, 1973. С. 23–47.
6. *И. Стравинский — публицист и собеседник / Сост., текстол. ред., коммент., закл. ст. и указ. В. Варунца.* М.: Советский композитор, 1988. 504 с.
7. *Холопова В. Н., Холопов Ю. Н.* Антон Веберн. Жизнь и творчество. М.: Советский композитор, 1984. 319 с.
8. *Straus J. N.* Stravinsky's late music. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. 260 p.
9. *Stravinsky I. and Craft R.* Dialogues and a Diary. London: Faber and Faber, 1968. 328 p.
10. *Stravinsky I. and Craft R.* Themes and Conclusions. London: Faber and Faber, 1972. 328 p.
11. *Stravinsky.* Sein Nachlass. Sein Bild. Kunstmuseum Basel in Zusammenarbeit mit der Paul Sacher Stiftung Basel, 1984. S. 17.
12. *Vlad R.* Stravinsky. His life and work / Roman Vlad: Transl. from the ital. by Frederic Fuller. 3-d ed. London etc.: Oxford Univ. Press, 1979. VIII. 288 p.
13. *Walsh S.* The Music of Stravinsky. Oxford: Oxford Univ. Press, 1993. 317 p.