

Эстетико-стилевая природа «фальшивизмов» в «бахизмах» Стравинского

Стилевой сдвиг в произведениях Стравинского 1920-х годов, связанный с обращением композитора к творческому наследию Баха, рассматривается в статье как одно из наиболее характерных проявлений музыкального объективизма XX века. На примере использования Стравинским элементов барочной стилистики, в особенности мелодической фигурации скрыто-полифонического типа, предпринимается попытка охарактеризовать индивидуально-неповторимые особенности музыкальных объектов композитора, обусловившие их стилистическую многозначность, фактурную многомерность, структурную вариантность и жанровую многослойность.

Ключевые слова: Бах, барокко, Стравинский, Октет, Прокофьев, Шёнберг, инвариант, вариант, музыкальный объективизм, ассоциативность, искусство об искусстве.

В истории музыки XX века вряд ли найдется еще один пример столь несходных творческих индивидуальностей, как Сергей Прокофьев и Арнольд Шёнберг. Однако в одном — реакции на произведения Стравинского 1920-х годов — они оказались на удивление близки друг другу. Ядовитые афоризмы Прокофьева («бахизмы с фальшивизмами», «обцарапанный Бах», «Бах, изъеденный оспой»)¹ и публичный выпад Шёнберга в адрес «маленького Модернского... прикрепившего себе косичку... совсем как папаша Бах»², если вынести за скобки их сатирическую направленность,

¹ История возникновения прокофьевских афоризмов подробно описана В.П. Варунцем, см.: Прокофьев о Прокофьеве: Статьи, интервью / Ред.-сост. В. Варунц. М., 1991. С. 240–242.

² Имеется в виду II (а не III, как ошибочно указано в русском издании «Диалогов») из Трех сатир, оп. 28 Шёнберга для смешанного хора a capella (1925), озаглавленная «Многосторонность» (Стравинский И.Ф. Диалоги: Воспоминания. Размышления. Комментарии / Пер. с англ. В.А. Линник, ред. пер. Г.А. Орлова, общ. ред. и послеслов. М.С. Друскина. Л., 1971. С. 351).

свидетельствуют о том, что параллель Бах — Стравинский рассматривалась обоими композиторами в качестве ключевого момента при оценке неоклассицистских сочинений Стравинского.

Что же касается отношения самого Стравинского к Баху, то оно, судя по его высказываниям и творческой практике, существенно менялось со временем. Так, в интервью, опубликованном лондонской газетой «Дейли мейл» в феврале 1913 года, Стравинский заявляет: «...Мало что интересует меня в музыке прошлого. Бах слишком отдален. О нем всегда говорят как о соборе. Я человек объективный, и мне трудно говорить о том, что отмечено печатью субъективизма...»³. Спустя десятилетие позиция композитора кардинально меняется. В 1924 году варшавский журнал «Музыка» публикует на своих страницах следующее утверждение Стравинского:

Мне приходилось слышать мнения, что в своих последних произведениях я «возвращаюсь» к Баху. Это утверждение справедливо только наполовину, потому что я возвращаюсь даже не к Баху, а к той блестящей идее чистого контрапункта, которая существовала в течение долгого ряда десятилетий до Баха и представителем которой он был⁴.

В ряде публичных высказываний середины 1920-х годов Стравинский утверждает, что изучал Баха по его рукописям. Начиная со второй половины 1920-х годов тон высказываний композитора о великом немце становится панегирическим. Так, в статье «Хронологический прогресс в музыкальном искусстве», опубликованной филаделфийским журналом «Этюд» в 1926 году, Стравинский признается в своей огромной любви к мастеру из Эйзенаха, утверждая, что именно он станет для композиторов будущего источником неисчерпаемого вдохновения. «Если вам захочется увидеть моего музыкального бога, то ступайте к дверям Баха и постучитесь в них», — советует Стравинский⁵.

В целом, середина 1920-х годов оказалась временем наиболее частых и наиболее пространных публичных высказываний русского мастера о его взаимоотношениях с творчеством Баха. Все они явились своеобразным комплексным ответом на очень часто задававшийся ему в то время вопрос о природе и творческих мотивах стилового сдвига, наметившегося

³ Стравинский И. — публицист и собеседник / Сост., текстол. ред., коммент., закл. ст., указ. В. Варунца. М., 1988. С. 12.

⁴ Там же. С. 45.

⁵ Там же. С. 71.

в Октете, Концерте для фортепиано и духовых, Фортепианной сонате, Серенаде. Не соглашаясь с широко популярным в то время ярлыком «Назад к Баху», характеризующим этот сдвиг, решительно возражая против взгляда на его творчество как на «карикатуру на Баха», Стравинский акцентирует ту позитивную роль, которую сыграло художественное наследие великого немца в обновлении его собственного музыкального языка. Спустя десятилетия на страницах «Диалогов» Стравинский сделает красноречивое, ностальгическое признание: «Я был рожден не вовремя. По темпераменту и склонностям мне надлежало, как Баху, хотя и иного масштаба, жить в безвестности и регулярно творить для установленной службы и для Бога»⁶.

В середине 1950-х русский мастер создает, подобно многим своим современникам, свое собственное музыкальное «приношение» Баху в форме хорально-оркестровой обработки его вариаций на тему рождественской песни *Von Himmel hoch da komm' ich her*. В последние годы жизни Стравинский, по свидетельствам очевидцев, начинал день с проигрывания прелюдий и фуг из «Хорошо темперированного клавира»⁷. Последним его творческим замыслом оказалась оркестровка ряда номеров из этого цикла. Учитывая все эти обстоятельства, можно с уверенностью предположить, что именно в творческом диалоге с Бахом обнаруживаются наиболее характерные особенности восприятия Стравинским музыкальной традиции.

Сегодня ни у кого не вызовет сомнения то, что тема «Стравинский и музыкальная традиция» стала одной из «вечных» тем современного музыковедения. Диалогическая природа музыкального мышления композитора неизбежно превращает любое обсуждение этой темы в дискуссию о творческом методе Стравинского в целом. В свое время, в кандидатской диссертации «Элементы стилистики барокко в творчестве И. Ф. Стравинского» я проанализировал все существовавшие на тот момент в советском музыковедении трактовки диалога Стравинского с музыкальной традицией. Многообразные формы этого диалога нашли отражение в разнообразии точек зрения на его специфику. Вслед за Б. Асафьевым, обратившим внимание в «Книге о Стравинском» на «ритмические и интонационные формулы, своего рода *Urkräfte* и *Urtex*» в сочинениях Стравинского 1920-х годов⁸, А. Шнитке определил использование Стравинским иностилевого музыкального материала как «полистилистику»,

⁶ Стравинский И. Ф. Диалоги. С. 296.

⁷ Либмен Л. Из книги «И музыки закат. Последние годы Стравинского» // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 170.

⁸ Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Л., 1977. С. 237.

С. Савенко — как «вариации на стиль», М. Друскин — как «метод работы с моделью», А. Арановский — как «цитирование», С. Сорокина — как «стилизацию», Л. Березовчук — как «ассимиляцию»⁹. В своей работе я проанализировал также *реальные звуковые соответствия* между текстами неоклассицистских произведений Стравинского и композиторов эпохи барокко. В зарубежном музыкознании 1980-х и 1990-х годов тема «Стравинский и музыкальная традиция» стала предметом рассмотрения в исследованиях А. Лессема, С. Мессинга, Р. Тарускина¹⁰.

В новом тысячелетии интерес к диалогу Стравинского с музыкальной историей не иссяк. Примером тому в российском музыковедении может служить монография С. Савенко «Мир Стравинского». Так, седьмая глава данного исследования озаглавлена «Об обработках Стравинского („свое — чужое“»¹¹. Категориальная пара «свое — чужое» применяется автором в анализе многочисленных оркестровых переложений и обработок, сделанных Стравинским. Как мне представляется, антитеза «свое-чужое» применительно к творчеству Стравинского имеет значительно более широкий смысл и охватывает значительно более широкий круг явлений. Имею в виду не только и не столько его «Пульчинеллу» и «Поцелуй феи», где антитеза «свое — чужое» претворена со значительно более высоким удельным весом «своего», но все его творческое наследие.

Начиная с 1920-х годов антитеза «свое — чужое» становится неотъемлемой чертой индивидуального стиля Стравинского, в котором «свое» (музыкальное мышление, сформировавшееся на протяжении 1910-х годов) оказывается *стабилизирующим* фактором в системе, где *динамизирующим* фактором выступает «чужое» (музыкальное искусство прошлого и современности). Последнее рассматривается русским мастером в качестве еще одной реальности, которая наряду с жизнью как таковой превращается в важнейший источник творческих импульсов. Именно Стравинский в решающей степени способствовал трансформации музыкального искусства прошлого (порой весьма отдаленного) в важнейший составной элемент современной музыкальной жизни. Такие единичные явления, как, например, попытка Ф. Мендельсона возродить баховский цикл прелюдия — fuga в Шести прелюдиях и fugaх для фортепиано, оп. 37

⁹ 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. 13–17.

¹⁰ Lessem A. Schoenberg, Stravinsky and Neo-Classicism: the issues reexamined // Musical Quarterly. 1982. Vol. 64. P. 527–542; Messing S. Neoclassicism in music: from the genesis of the concept through Schoenberg // Stravinsky polemic. London, 1988; Taruskin R. Stravinsky and the Russian traditions: a biography of the works through Mavra. Berkeley, 1996. 2 v.

¹¹ Савенко С. И. Мир Стравинского: Монография. М., 2001. С. 230.

(1837), трансформируются у русского мастера в повседневную творческую практику, основанную на осознанном использовании явлений музыкальной истории в качестве объектов творчества.

Благодаря Стравинскому смысл, вкладываемый в такие фундаментальные понятия, как традиция, новаторство, время в искусстве, существенно меняется. Так, традиция уже не может быть истолкована только лишь как наследование и развитие опыта непосредственных предшественников в рамках какой-либо национальной культуры. Следование традиции превращается в процесс, основанный на симультанном восприятии если не мирового, то, по крайней мере, европейского художественного наследия со всем присущим ему многообразием национальных (региональных) особенностей, исторических стилей и жанров. Тем самым именно в музыке Стравинского универсалистские идеи «Мира искусства» обретают свое наиболее последовательное выражение, превращая творческий опыт русского мастера в важнейший системообразующий элемент мирового художественного процесса.

На уровне музыкального текста антитеза «свое — чужое» преломляется у Стравинского в форме многослойной *жанрово-стилистической ассоциативности*. Именно поэтому его музыку всегда интересно слушать. Она может потрясать или не потрясать, эмоционально захватывать или не захватывать, но никогда не бывает скучной, предсказуемой, всегда будоражит музыкальный интеллект. Изначальной же эмоцией, распознаваемой в каждом звучащем фрагменте произведений Стравинского, оказывается трудно передаваемое словами ощущение индивидуально проецируемой вечности, самодостаточного спокойствия, парения над временем, которое, как свидетельствует история европейской музыки, присуще только творчеству гениев. И с этой точки зрения «бахизмы с фальшивизмами», прослеживаемые в ряде произведений Стравинского 1920-х и 1930-х, есть не что иное, как результат диалога двух гениев — Баха и Стравинского. Последний словно бы говорит первому: «Я преклоняюсь перед твоим творчеством, оно для меня — источник новых музыкальных идей».

Публицистика Стравинского содержит немало высказываний, посвященных его собственным представлениям о специфике композиторского труда. Так, например, русский мастер неоднократно уподобляет композитора изобретателю. Данная точка зрения может интерпретироваться двояко:

— как полемически заостренная позиция, острием своим направленная против свойственного эпохе романтизма понимания акта созидания как «вдохновения... приводящего в движение творческое воображение»;

— как уподобление процесса сочинения музыки деятельности, в основе которой лежит «аппетит», проистекающий из «стремления к открытию», сопровождаемого «радостью творчества»¹².

Утверждая последнее, Стравинский в известном смысле возрождает барочное понимание композиторства как разновидности ремесла, основанного на рутине — регулярном, подобном восходу и заходу солнца, сочинении музыки с именем Всевышнего на устах. Судя по контексту высказываний, собственно под изобретением он имеет в виду скорее не революционные прорывы в неизведанное, а умение изобретать варианты уже существующего. Иными словами, проблема первенства в открытии какого-либо средства музыкальной выразительности интересует Стравинского в значительно меньшей степени, чем умение создать вариант, превосходящий по своим художественным достоинствам уже существующий инвариант. В этом он полный антипод А. Шёнбергу, который, как известно, считал себя первооткрывателем 12-тонового метода композиции¹³.

Жизненный и творческий путь Стравинского свидетельствует о том, что композитор предпочитал идти по «вспаханному полю», используя накопленный в европейской музыке художественный опыт. Примечательно в этой связи, как сам Стравинский характеризует новаторство «Весны священной»: «...казалось бы, „Весна священная“ нарушила основные элементы музыкального творчества. Но в этом произведении все построено на основе существующих традиций...»¹⁴. Данный подход прослеживается не только в области средств музыкальной выразительности, но и в отношении композитора к современным ему эстетико-стилевым тенденциям в развитии музыкального искусства в целом. Так, например, идея поиска утраченных идеалов в искусстве «позавчерашних» эпох, столь характерная для европейской культуры начала XX века, в сфере композиторского творчества оказала заметное влияние на музыку Рegera, Бузони, позднего Дебюсси, раннего Прокофьева. Все эти явления хронологически предшествовали «Путьчинелле» и Октету Стравинского. Однако именно Стравинский, как свидетельствует последующее развитие европейской

¹² Стравинский И. — публицист и собеседник. С. 142.

¹³ Холопов Ю. Н. Кто изобрел 12-тоновую технику // Проблемы истории австро-немецкой музыки: Сб. трудов. Гос. муз.-пед. институт им. Гнесиных. Вып. 70. М., 1983. С. 55.

¹⁴ Стравинский И. — публицист и собеседник. С. 143. Не менее характерным примером может служить приятие Стравинским в 1950-е годы серийности, а также творческое развитие им ротационных идей Э. Кренека, принесшее поразительные в своем неповторимом своеобразии плоды: семь поздних серийно-ротационных партитур.

музыки, стал истинным главой, повсеместно признанным лидером художественного направления, названного неоклассицизмом.

Очевидно, что Стравинский рассматривает европейскую музыкальную культуру как совокупность художественных объектов, каждый из которых как в целом, так и в любой своей части может быть использован в качестве инварианта для последующего вариантного воплощения. Тем самым русский мастер вносит свою лепту в то, что может быть определено как музыкальный (шире, художественный) *объективизм* XX века.

Меня уже давно одолевали сомнения относительно существующей в современном музыкознании практики эпохально-стилевых дефиниций применительно к музыке XX века. Их множественность, содержательная неоднородность, вступает в явное противоречие с аналогичной практикой по отношению к предшествующим столетиям¹⁵. Так, в терминах «импрессионизм» и «экспрессионизм» доминирует момент специфики мировосприятия. Термины «неофольклоризм», «необарокко», «неоклассицизм», «полистилистика» указывают на преобладающие музыкально-стилевые ориентиры. «Сериализм», «структурализм», «пуантилизм», «алеаторика», «стохастика», «сонористика», «минимализм» связаны с особенностями звуковысотной организации. В терминах «брюитизм», «конкретная», «электронная», «магнитофонная», «компьютерная» музыка запечатлено использование новых источников звука. Особое место занимают термины «модернизм», «постмодернизм», «музыкальный авангард», «музыкальный поставангард», акцентирующие соотношение старого и нового, традиций и новаторства в явлениях, ими характеризующихся.

Ответ на вопрос, существует ли между всеми приведенными выше определениями нечто общее, некая объединяющая их эстетико-стилевая константа, забрезжил у меня, как это ни покажется парадоксальным, во время посещения выставки эскизов и живописных работ Отто Дикса в нью-йоркской «Нойе галери» летом 2010 года. Рассматривая фронтальные эскизные тетради, тематические серии гравюр, посвященные первой мировой войне, я обратил внимание на поразительное сходство изображенных на них человеческих лиц с живописными портретами Дикса послевоенных лет. Точнее можно было бы назвать это не сходством, а инвариантной ролью костной структуры лица, черепа в портретной технике

¹⁵ Судя по всему, аналогичного рода сомнения одолевали не меня одного. А. Ю. Кудряшов, например, предложил рассматривать многообразие художественно-эстетических тенденций в европейской музыке первой половины XX века сквозь призму категориальной пары «модернизм-неоклассика», см.: Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVIII–XX вв.: Учебное пособие. 2-е изд., СПб., 2010. С. 284–376.

немецкого мастера. Как свидетельствуют полотна Отто Дикса, внутренний мир его героев, несомненно, важен для художника. Однако в любом его портрете зрителю предоставляется возможность убедиться в том, что внешняя оболочка живописного образа, определяемая состоянием телесной плоти, выражением лица, поворотом головы и т. д., в конечном счете зависит от костного строения человеческой головы. Формообразующая роль черепа, анатомическая структурность портретов Дикса ассоциативно прояснила для меня то новое, чем отмечено отношение художественного сознания к окружающему миру в XX веке.

Структура художественной образности, существовавшая в искусстве прошлых столетий, осталась в своих наиболее общих чертах неизменной и в XX веке. Изменилась лишь позиция, модус восприятия художником действительности, в которых стало преобладать активное, познавательное-исследовательское начало, направленное на многообразие существующих вовне объектов. Художественное видение мира стало определяться не столько его (мира) восприятием-ощущением, сколько познанием-исследованием его объектов. Как мне представляется, в барочной музыке мир *воспринимался*. Классицизм и романтизм основывались на его соответственно гармоничном и дисгармоничном *ощущении*. В объективизме же XX века мир по преимуществу *познавался*¹⁶.

Изменение вектора художественно-преобразующей деятельности существенно повлияло на эмоционально-образный строй музыки XX века. Я далек от мысли утверждать, что она стала менее эмоциональной по сравнению с музыкой XIX или XVIII веков. Напротив, в своих высших художественных проявлениях музыкальное искусство XX столетия расширило *круг воссоздаваемых музыкой человеческих эмоций*, обогатив его новыми волнующими чертами. Вместе с тем нельзя не признать, что многообразие объектов музыкального освоения, их неспецифичность с позиций предшествующей XX веку художественной практики, привели к тому, что музыкальные миры многих творцов ушедшего столетия и сегодня с трудом находят доступ к сердцу слушателя.

Творчество Стравинского является в этом смысле одним из немногих счастливых исключений. Объяснением этому служит, как мне представляется, особая природа музыкального объективизма Стравинского, обращенного к явлениям, в которых художественно-эстетическое преобра-

¹⁶ Детальное обоснование триады «барокко (мировосприятие) — классицизм / романтизм (мироощущение) — объективизм (миропознание)» выходит далеко за тематические рамки настоящей статьи. Надеюсь, что в будущем мне представится возможность изложить на страницах журнала *opera musicologica* более развернутые аргументы в защиту правомочности термина «музыкальный объективизм XX века».

зование действительности уже однажды имело место. То, чем Стравинский занимался на протяжении всей своей жизни, можно определить как *искусство об искусстве*. Строго говоря, подобный вид деятельности свойственен в большей или меньшей степени любому художнику, по крайней мере, на начальном этапе творческого становления, неизбежно основанном на подражании существующим образцам. Но у Стравинского принцип искусства об искусстве становится сердцевиной его художественного метода — диалога с музыкальными явлениями прошлого и современности. Трактовка существующих в чужих музыкальных текстах как объектов приложения художественно-преобразующей энергии вытекает у русского мастера из его взгляда на собственные произведения как музыкальные объекты, имеющие «форму», которая «подвержена влиянию того музыкального материала, который лег в основу сочинения»¹⁷. То, что подобного рода взгляды были впервые высказаны Стравинским в комментариях к Октету — первому из сочинений композитора 1920-х годов, вызвавших язвительные нападки Прокофьева и Шёнберга, а также обвинения в «карикатуровании» Баха, представляется мне глубоко символичным. Именно в Октете объективизм Стравинского, основанный на вариантной разработке иностилевого музыкального объекта-инварианта, впервые предстает во всем своем неповторимом своеобразии.

Превращая музыку Баха в объект своего творчества-преобразования, Стравинский, как мне представляется, опирался на ряд сходных черт в музыкальном мышлении обоих мастеров. И в первую очередь это касается роли в их художественных методах инвариантного и вариантного начал. Факты творческой биографии Баха свидетельствуют о том, что он, подобно тому, как это намного позже было у Стравинского, отдавал предпочтение варианту над инвариантом. Не Бах изобрел и материально воплотил равномерную темпериацию, но именно он создал два варианта-теста ее художественных возможностей — два тома прелюдий и фуг для «Хорошо темперированного клавира». Оба этих варианта в дальнейшем стали инвариантом для композиторов XX столетия (Шостаковича и Щедрина, например). На протяжении ряда столетий до и во время Баха полифония была фундаментом европейского музыкального мышления. Но именно у Баха, в особенности в его «Искусстве фуги», был создан вариант ее творческого использования, подходящий вплотную к пределу ее технико-стилевых возможностей. Творчество Баха в целом может быть охарактеризовано как совокупность музыкальных объектов-вариантов,

¹⁷ Стравинский И. — публицист и собеседник. С. 39.

значительно превосходящих по своим художественным достоинствам все предшествовавшие и современные ему инварианты.

Среди широкого спектра элементов стилистики, использованных Стравинским в его произведениях 1920-х и 1930-х годов¹⁸, особого внимания заслуживает фигуративная формула скрыто-полифонического типа, в отделенном от художественного контекста виде показанная на *ил. 1*. В связи с нею я хотел бы обратить внимание на одно крайне любопытное историческое совпадение. В 1917 году в Берне (Швейцария) было опубликовано исследование Э. Курта «Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха». В главе 8 третьего отдела, озаглавленной «Полифония в одноголосной линии», Курт анализирует широкий круг явлений в музыке Баха, в которых «звуковое воздействие одноголосной линии сгущается вплоть до впечатления полифонической ткани»¹⁹. В приведенной выше фигуративной формуле полифонический эффект возникает, как отмечает Курт, благодаря «воздействию органных пунктов и неподвижных голосов»²⁰. Спустя шесть лет, в главной теме *Allegro moderato* из I части Октета, идеально соответствующей барочной структуре «ядро — развертывание», Стравинский основывает фазу развертывания в линиях труб на двух вариантах барочного скрыто-полифонического мелодического прототипа, соотносящихся подобно ракоходным инверсиям (*ил. 2*). В связи с главной темой I части Октета, а точнее — с использованием в ней мелодической фигурации скрыто-полифонического типа, возникает ряд вопросов, ответы на которые представляют самостоятельный интерес для музыкальной истории XX века.

Был ли знаком Стравинский с трудом Э. Курта?

Я не располагаю в настоящий момент фактами, подтверждающими это предположение. Полагаю, однако, что подобное знакомство могло иметь место, если учесть близость времени и места (Швейцария, ставшая пристанищем Стравинского в 1914–1920 годах), то обстоятельство, что Стравинский владел немецким языком, а также то, что на протяжении всей своей жизни русский мастер очень часто черпал информацию об интересующих его явлениях музыкальной культуры из музыковед-

¹⁸ Контекстному анализу этих элементов посвящена вторая глава моей кандидатской диссертации, см.: *Гливинский В.В. Элементы стилистики барокко в творчестве И.Ф. Стравинского*. С. 65–129.

¹⁹ *Курт Э. Основы линейного контрапункта: Мелодическая полифония Баха* / Под ред. Б.В. Асафьева, пер. с нем. З. Эвальд. М., 1931. С. 183.

²⁰ Там же. С. 198.

ческих исследований. В противном же случае отдадим должное избирательной способности музыкального слуха Стравинского, подтолкнувшей его к использованию одного из наиболее характерных элементов барочной (баховской) стилистики в наиболее типичном для него структурном варианте.

Является ли фигурация скрыто-полифонического типа характерным признаком баховского стиля, или же она репрезентирует барочную музыку в целом?

Анализ многообразных форм полифонизации одноголосной мелодической линии, предпринятый Куртом, базируется исключительно на примерах из музыки Баха. Однако данный выразительный прием использовался и другими композиторами барокко. Его довольно часто можно встретить в инструментальных сочинениях Генделя, Вивальди, Рамо, органных композициях Пахельбеля и Букстехуде. В сравнении с ними Бах проявил наибольшую изобретательность в генерировании структурных вариантов. Благодаря этому мелодическая фигурация скрыто-полифонического типа стала, наряду со многими другими выразительными средствами барочной музыки, прочно ассоциироваться в восприятии последующих поколений с музыкой мастера из Эйзенаха. «Бахоцентричность» выпадов Прокофьева и Шёнберга, собственные высказывания Стравинского о его произведениях 1920-х годов — естественные следствия всех этих обстоятельств.

Чем же все-таки был вызван раздражительно-сатирический тон высказываний Прокофьева и Шёнберга?

От современников, сопоставимых по значимости в истории развития музыки XX века, но избравших разные творческие пути, трудно ожидать объективной оценки творчества друг друга (такова, увы, природа человека). Ситуацию «Прокофьев и Шёнберг против Стравинского» дополнительно усложняла типичная реакция (отторжение) на явление, степень новизны которого превысила существовавшие в то время представления. Тем более что, применительно к произведениям Стравинского 1920-х годов, речь уже шла не о языковых новациях в духе «Весны священной», а о принципиально новом понимании традиции и ее роли в развитии музыкального искусства. Очевидно, что у каждого художника формируется свое, глубоко личное отношение к явлениям, образующим фундамент традиции, к которой он принадлежит. К таким фундаментальным явлениям европейской музыкальной традиции, бесспорно, принадлежит творчество Баха. Объективировав творчество Баха, придав ему статус

инварианта, открытого для новых вариантных прочтений, Стравинский тем самым существенно пошатнул культурно-охранительное, интимно-личностное понимание традиции. Опыт русского мастера способствовал превращению европейского музыкального наследия в своеобразное поле неограниченных, лишенных каких-либо табу возможностей нового творческого прочтения. Подобное отношение Стравинского к традиции в целом, и к Баху в частности, было расценено и Шёнбергом, и Прокофьевым, судя по тону их комментариев, почти как святотатство.

Собственное прочтение музыки Баха в произведениях 1920-х и 1930-х годов Стравинский основывает, как мне представляется, на *обновлении ее вариантной основы*. Осуществляя это, русский мастер опирается на собственный могучий вариантно-порождающий дар, о масштабах которого можно судить в частности, на основе уже упоминавшейся выше главной темы I части Октета (ил. 2). Строго говоря, в этой теме репрезентантом баховского (шире, барочного) стиля выступает не только мелодическая фигурация скрыто-полифонического типа в фазе «развертывания», но риторическая фигура восклицания (*exclamatio*) — восходящий скачок на малую септиму в тематическом «ядре»²¹. Оба этих элемента, благодаря своей интонационной рельефности, подчеркнутой ярким, пронизывающим совокупную музыкальную ткань тембром дуэта труб, формируют индивидуально-неповторимый мелодический профиль главной темы, без труда узнаваемый в ее последующих многообразных трансформациях. Напротив, фактурные, структурные аспекты первоначального тематического проведения пронизаны многоуровневой вариантностью.

Очевидное соответствие барочной полифонической структуре «ядро — развертывание» уживается в главной теме I части Октета с типом фактурного воплощения, который основан на «вскрытии полифонического подтекста унисона»²². Типологическое сходство данной темы с полифонизированными унисонами «Петрушки», «Весны священной» достигается гениально просто — переносом подвижной линии из скрыто-полифонической фигурации в партии второй трубы на октаву вверх. Темброво-регистровая вариантность, основанная на чередовании унисона октавы и унисона примы, является отнюдь не единственным художественным

²¹ Н. А. Брагинская предложила совершенно иное стиливое истолкование главной темы I части Октета — как ангемитонной фольклорной попевки, экспонированной в духе кучкистской богатырски-эпической унисонности. Это ли не наглядное подтверждение декларированного ранее утверждения о многослойной жанрово-стилистической ассоциативности, свойственной музыкальным образам Стравинского?!

²² *Задерацкий В. В.* Полифоническое мышление И. Стравинского: Исследование. М., 1980. С. 82.

следствием данного переноса. Начиная с середины четвертого такта начальный унисон по существу трансформируется в канон, основанный на ракоходно-инверсионном соотношении образующих его мелодический линий.

В совокупной фактуре экспозиционного проведения главной темы I части Октета контрапунктом дуэту труб выступает пласт кларнетов и фаготов, в котором фаза «развертывания» основывается на нисходящем секвентном повторе кругообразной мелодической фигурации в объеме терции. Будучи самостоятельным мелодическим вариантом, генерируемым тематическим «ядром», данная фигурация не только привносит в музыкальную ткань черты контрастной полифонии, но и существенно повышает диссонантность фактурной вертикали в целом. Именно это обстоятельство и послужило, как мне представляется, побудительной причиной прокофьевских упреков Стравинскому в «фальшивизме» его «бахизмов».

Среди многообразия элементов барочной стилистики, использованных Стравинским в произведениях 1920-х и 1930-х годов, мелодическая фигурация скрыто-полифонического типа занимает особое место. Обладая уникальной структурной гибкостью, она как инвариант со всеми ее вариантами у немецкого и русского мастеров служит наглядным подтверждением тому, что Стравинский мало чем уступал Баху в мощи вариантно-порождающего дара. Чаще всего оба композитора используют тот вариант фигурации, который основан на равномерном чередовании тонов подвижной и репетиционной линий. И у Баха, и у Стравинского он выступает как в роли ходообразно-развивающего фактурного элемента, так и в роли тематического рельефа (*ил. 3: Б1, С1*)²³. Чередование репетиционного тона с двумя и более тонами подвижной линии у немецкого мастера осуществляется в форме сегментирования диатонической или хроматической гамм (*ил. 3: Б2, Б3*). Русский мастер отдает предпочтение хроматической гамме (*ил. 3: С2*). Иногда он прибегает к смене типов сегментирования в рамках одного фигурационного построения (*ил. 3: С3*). Стремясь к более насыщенному звучанию, оба композитора трансформируют скрытое двухголосие в явное (*ил. 3: Б4, С4*), а также используют терцовые удвоения скрыто-полифонических голосов (*ил. 3: Б5, С5*).

Вариантная трактовка репетиционной составляющей у Баха способствует ее оформлению в виде мелодической секунды или терции (*ил. 3: Б6, Б7*); мотива, основанного на мелодическом движении в объеме терции (*ил. 3: Б8*); мелизматического оборота (*ил. 3: Б9*).

²³ Буквы Б и С в ссылках на *ил. 3* указывают на примеры из произведений Баха и Стравинского соответственно.

Стравинский основывает репетиционную составляющую не только на мелодических секундах и терциях, но и на мелодических септимах и квинтах (ил. 3: С6, С7). Внутривидовая вариантность репетиционной составляющей проявляется в изменении ее интервальной основы (ил. 3: С8). Парадоксальный фактурный вариант скрыто-полифонической фигурации как мелизма, украшающего звуки основной мелодической линии, использован русским мастером во II части его фортепианной сонаты (ил. 3: С9).

Сравнение структурных вариантов Баха и Стравинского наглядно демонстрирует то, какими средствами последний превращает композиционный прием своего великого предшественника в элемент собственного музыкального языка. Ведущую роль в этом процессе, бесспорно, играет более высокий уровень диссонантной насыщенности полифонического контекста, в котором используется скрыто-полифоническая фигурация. Помимо этого Стравинский наделяет ее: ритмической нерегулярностью (ил. 3: С2, С3, С8); метрической нерегулярностью (ил. 3: С5); нерегулярной акцентностью (ил. 3: С3, С5); внутривидовой вариантностью, проникающей в ее репетиционную и подвижную линии (ил. 3: С3, С8); фактурной вариантностью, превращающей ее в мелизм (ил. 3: С9).

Ярче всего творческий гений Стравинского проявляется в тех вариантах скрыто-полифонической фигурации, которые не имеют аналогов ни у Баха, ни в барочной музыке в целом. Чаще всего в этих вариантах репетиционная линия основана на аккордовой вертикали (ил. 4: 4.1, 4.2). Уникальным примером репетиционной линии, оформленной в виде разложенного минорного секстаккорда, оказывается главная тема I части в Концерте для двух фортепиано (ил. 4: 4.3). Фактурные решения, избираемые композитором для вариантов подобного рода, порой отмечены парадоксальным сочетанием разнородных элементов. Так, гармоническое полнозвучие в партии солирующей скрипки из II части Концерта in D для скрипки с оркестром при ближайшем рассмотрении оказывается синтезом строгой мотивной остинатности и скрыто-полифонической фигуративности (ил. 4: 4.4). Нисходящая последовательность тонов ($b-a-g$), вплетенная в два строгих мотивных *ostinati* — децимовое ($d-f$) и секундовое ($c-d$) — превращает анализируемый фрагмент в динамическое сопряжение двух скрыто-полифонических линий: ($f-b-f-a-f-g$) и ($b-c-a-c-g-c$).

По мере все более и более глубокого вхождения «бахизмов» в музыкальный язык Стравинского они все дальше и дальше удаляются от своих стилистических прототипов. Так, в главной теме II части Концерта

Dumbarton Oaks, завершеного а 1938 году, мелодическая фигурация скрыто-полифонического типа полностью утрачивает свою соотнесенность с барочным моторно-фигуративным типом фактурного развертывания (ил. 5).

Дроблением мелодической линии на краткие двух-, трехзвучные хорейские мотивы, а также неторопливым темпом, частым паузированием, детальной артикуляцией, Стравинский погружает барочный прототип в совершенно новую жесто-пластическую жанровую среду. Как мне представляется, круг жанровых ассоциаций, вызываемых этой темой, может быть охарактеризован как триединство, включающее классицистскую церемониальную менуэтность, безупречную интонационную графику балетных *adagio* Чайковского и пластическую характеричность музыкальных образов самого Стравинского. Вторые части 45-й «Прощальной» и 95-й «Лондонской» симфоний Гайдна, Первой симфонии Бетховена, *Pas de deux* из II акта «Лебединого озера», музыкальные характеристики героев «Петрушки» Стравинского — таков далеко не полный перечень конкретных музыкальных звучаний, с которыми ассоциируется главная тема II части Концерта Dumbarton Oaks²⁴.

Особого внимания заслуживает, по моему мнению, главная тема I части Четвертой симфонии Чайковского, точнее та ее жанровая метаморфоза, которая звучит в заключительной партии у духовых инструментов (ил. 6). Сублимированно-утонченная балетность этой метаморфозы, вызывающая у меня однозначную ассоциацию с безупречными линиями кордебалета Мариинского театра, может быть расценена как прямая предтеча главной темы II части Концерта Dumbarton Oaks. То, что отмеченная выше метаморфоза оказывается в фактуре целого всего лишь оттеняющим контрапунктом пасторально-вальсовой мелодии струнных, развертывающейся на фоне *ostinato* литавр, позволяет трактовать данный эпизод I части Четвертой симфонии Чайковского как классический пример полифонии пластов. Именно этот композиционный прием станет впоследствии одной из наиболее характерных черт музыкального языка Стравинского.

В статье «Несколько мыслей по поводу моего Октета», опубликованной в 1924 году, Стравинский заявил:

²⁴ Р. Владу главная тема II части Концерта Dumbarton Oaks напомнила мелодическую фразу со словами «*Se Falstaff s'assottigla*» из первого акта вердиевского «Фальстафа», см: *Vlad R. Stravinsky. His life and work // Roman Vlad: Transl. from the ital. by Frederic Fuller. 3-d ed. London etc. : Oxford Univ. Press, 1978. P. 122.*

Цель, которую я преследовал в Октете и которая является тем, к чему я стремлюсь с огромным энтузиазмом во всех последних сочинениях, — это создание музыкального произведения с помощью средств, которые несут заряд эмоциональности сами по себе. Эта эмоциональность средств выражения обнаруживает себя в разнородной игре движений и звучаний. Эта игра, активизирующая музыкальный текст, составляет необходимую основу композиции и определяет его форму²⁵.

Как мне представляется, приведенное выше высказывание есть не что иное, как лаконично сформулированная эстетическая программа музыкального объективизма. Очевидно, что под средствами, несущими «эмоциональный заряд сами по себе», русский мастер подразумевает те универсальные идиомы европейского музыкального языка, на основе которых он создает в своих собственных произведениях-объектах столь эстетически желанную им «разнородную игру движений и звучаний». Благодаря этой игре собственные музыкальные объекты Стравинского, как показал предпринятый выше анализ фрагментов его сочинений 1920-х и 1930-х годов, становятся стилистически-многозначными (использование элементов барочной стилистики); фактурно-многомерными (полифоническая унисонность, зеркально-ракоходная каноничность, линейная мелодичность в главной теме I части Октета); структурно-вариантными (вариантность репетиционной и подвижной линий в мелодической фигурации скрыто-полифонического типа); жанрово-многослойными (главная тема II части Концерта Dumbarton Oaks).

Американский композитор Лу Харрисон, вспоминая о встречах с Шёнбергом на лос-анджелесском семинаре по композиции в 1942 году, писал: «С ним было очень приятно, он шутил и однажды (возможно, по поводу моей пьесы...) сказал: „Жаль, что я не пишу легкой музыки. Все, к чему я прикасаюсь, превращается в свинец“»²⁶. Как мне представляется, в объективистских произведениях Стравинского 1920-х и 1930-х годов *свинец* с полным правом может быть заменен на *серебро*. Именно из этого материала выкованы произведения-шедевры одного из выдающихся представителей «серебряного» века русского искусства.

Февраль — май, 2011, Нью-Йорк

²⁵ Стравинский И. — публицист и собеседник. С. 40.

²⁶ Манулкина О. Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. С. 479.

Литература

1. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977. 279 с.
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. Задерацкий В. В. Полифоническое мышление И. Стравинского: Исследование. М.: Музыка, 1980. 287 с.
4. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVIII–XX вв.: Учебное пособие. 2-е изд., стер. СПб.: Планета музыки; Лань, 2010. 432 с.: ил.
5. Курт Э. Основы линейного контрапункта: Мелодическая полифония Баха / Под ред. Б. В. Асафьева, пер. с нем. З. Эвальд. М.: Музгиз, 1931. 304 с.
6. Либмен Л. Из книги «И музыки закат. Последние годы Стравинского» // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 168–172.
7. Манулкина О. Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
8. Прокофьев о Прокофьеве: Статьи, интервью / Ред.-сост. В. Варунц. М.: Сов. композитор, 1991. 285 с.: ил.
9. Савенко С. И. Мир Стравинского: Монография. М.: Композитор, 2001. 328 с.: ил.
10. Стравинский И. Ф. Диалоги: Воспоминания. Размышления. Комментарии / Пер. с англ. В. А. Линник, ред. пер. Г. А. Орлов, общ. ред. и послеслов. М. С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. XIV, 414 с.
11. Стравинский И. — публицист и собеседник / Сост., текстол. ред., коммент., закл. ст. и указ. В. Варунца. М.: Советский композитор, 1988. 504 с.
12. Холопов Ю. Н. Кто изобрел 12-тоновую технику // Проблемы истории австро-немецкой музыки: Сб. трудов. Вып. 70. Гос. муз.-пед. институт им. Гнесиных. М., 1983. С. 34–58.
13. Lessem A. Schoenberg, Stravinsky and Neo-Classicism: the Issues Reexamined // Musical Quarterly. 1982. Vol. 64. P. 527–542.
14. Messing S. Neoclassicism in music: from the genesis of the concept through Schoenberg / Stravinsky polemic. London: UMI Research Press, 1988. 215 p.
15. Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through Mavra. Berkeley: University of California Press, 1996. 2 v., xxiii, 1757 p.
16. Vlad R. Stravinsky. His life and work // Roman Vlad: Transl. from the ital. by Frederic Fuller. 3-d ed. London etc.: Oxford Univ. Press, 1978. VIII. 288 p.

Приложение



Ил. 1

6 Allegro moderato (♩ = 104)

I in Do
Tr.
II in La

Ил. 2. Стравинский. Октет для духовых инструментов, I часть, ц. 6, тт. 1–6

B1

C1

Ил. 3. B1. Бах. «Хорошо темперированный клавир», I том, Фуга e-moll, тт. 1-2.

C1. Стравинский. Серенада in A для фортепиано, III часть, тт. 1–3

B2

C2

Ил. 3. B2. Бах. Английская сюита № 5, e-moll, Прелюдия, тт. 108–109. C2. Стравинский. Концерт in D для скрипки с оркестром, IV часть, ц. 106, тт. 1–3

Б3



С3

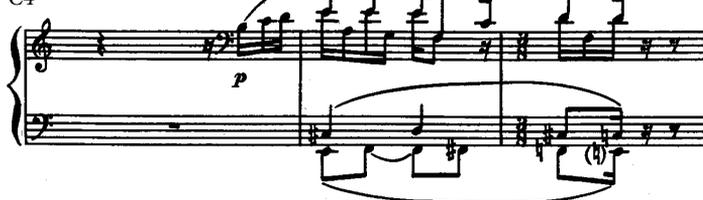


Ил. 3. Б3. Бах. Английская сюита № 5, e-moll, Жига, тт. 1–4. С3. Стравинский. Концерт для фортепиано и духовых, I часть, ц. 13, тт. 1–3, партия фортепиано

Б4



С4



Ил. 3. Б4. Бах. Английская сюита № 6, d-moll, Прелюдия, тт. 113–114. С4. Стравинский. Концерт для фортепиано и духовых, II часть, ц. 60, тт. 3–5, партия фортепиано

Б5



С5



Ил. 3. Б5. Бах. «Хорошо темперированный клавир», I том, Прелюдия As-dur, тт. 39–40. С5. Стравинский. Соната для фортепиано, III часть, тт. 95–98

Б6



С6



Ил. 3. Б6. Бах. Концерт для скрипки с оркестром № 1, a-moll, Allegro, ц. 6, тт. 4–6, партия скрипки. С6. Стравинский. Концерт in D для скрипки с оркестром, III часть, ц. 82, тт. 1–2, партия скрипки

Б7



С7



Ил. 3. Б7. Бах. «Хорошо темперированный клавир», I том, Прелюдия d-moll, т. 17. С7. Стравинский. Октет для духовых инструментов, I часть, ц. 15, тт. 4–7, партия флейты

Б8



С8



Ил. 3. Б8. Бах. «Хорошо темперированный клавир», II том, Прелюдия d-moll, т. 37. С8. Стравинский. Концерт для фортепиано и духовых, II часть, ц. 53, тт. 8–11, партия фортепиано

Б9



С9



Ил. 3. Б9. Бах. Соната для скрипки и клавесина G-dur, Allegro, тт. 15, 16 (партия клавесина). С9. Стравинский. Соната для фортепиано, II часть, т. 9



Ил. 4.1. Стравинский. Концерт in D для скрипки с оркестром, I часть, ц. 18, тт. 1-3, партия скрипки



Ил. 4.2. Стравинский. Концерт для двух фортепиано соло, II часть, т. 5, партия фортепиано II



Ил. 4.3. Стравинский. Концерт для двух фортепиано соло, I часть, тт. 11-14, партия фортепиано II



Ил. 4.4. Стравинский. Концерт in D для скрипки с оркестром, II часть, ц. 68, тт. 12–13, партия скрипки

II. Allegretto ♩ = 108

 A page of musical score for chamber orchestra. It features four staves: Fagotto (Bassoon), 3 Violini (Violins), 3 Viole (Violas), and 2 Violoncelli (Violoncellos). The score includes various dynamic markings such as 'p', 'p marcato', and 'pizz.' (pizzicato).

Ил. 5. Стравинский. Концерт in Es (Dumbarton Oaks) для камерного оркестра, II часть, ц. 29, тт. 1–5

A page of musical score for symphony, showing multiple staves for various instruments. The staves are labeled: Fl. (Flute), Ob.1 (Oboe 1), Klar. 1,2 in B (Clarinets 1 and 2 in B), Fag.1 (Bassoon 1), Pk. (Percussion), Viol.1 (Violin 1), and Viol.2 (Violin 2). The score shows complex rhythmic patterns and dynamics.

Ил. 6. Чайковский. Симфония № 4, f-молл, оп. 36, I часть, тт. 137–141