

4. Франк А. Убежище. Дневник в письмах. — М.: Текст, 2003.
5. Гроссман В. Жизнь и судьба. — М.: Терра — Книжный клуб, 2005.
6. *Jeremy Hicks*. «First Films of the Holocaust: Soviet Cinema and the Genocide of the Jews, 1938—1946». — Pittsburg, PA: University of Pittsburg Press, 2012.
7. Internet Archive: Digital Library of Free Books, Movies, Music & Wayback Machine [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://archive.org/details/gov.archives.arc.43452>
8. «Кинематограф оттепели»: сб. ст. — М., 1996.
9. Фомин В.И. Кино и власть. — М.: Материк, 1996.
10. Черненко М.М. Красная звезда, желтая звезда. — М.: Текст, 2005.
11. Ромм М.И. Устные рассказы. — М.: Киноцентр, 1989.
12. Международный культурный центр им. С. Михоэlsa [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://mikhoels.gluz.ru/>
13. Международный фонд поддержки отечественной культуры «Единство» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.edinstvo.gluz.ru/>
14. Фолкинштейн М. Соломон Михоэls всех переиграл // Культура. — 2004. — 25—31 марта.
15. Соловьева И. Памяти «Черного января» // Новые известия. — 2003. — 5 февр.
16. Белова С. Ветеранам Второй мировой // Парламентская газета. — 2005. — 3 июня.
17. Дудин В. Марафон памяти // Вечерний Петербург. — 2005. — 28 апр.
18. Зибров В. Марафон Победы // Трибуна. — 2005. — 19 марта.
19. Горюнова И.Э. Мультимедиа как основной метод создания современного зрелища // «Аналогии и параллели»: сб. науч. ст. — Саратов: Сарат. гос. консерватория (акад.) им. Л.В. Собинова, 2012.
20. В Ростове-на-Дону представят мультимедиа-проект «Мужество помнить!» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.rostov.ru/people/news/2014/11/20/221346/>
21. Каминская М. Дону — о мужестве памяти // Наше время. — 2014. — 28 нояб.
22. Суркова Л. В Ростове в рамках проекта «Культура без границ» прошла музыкальная премьера [Электронный ресурс] / Телерадиокомпания Дон ТР. — Режим доступа: <http://dontr.ru/vesti/kultura/v-rostove-v-ramkah-proekta-kul-tura-bez-granits-proshla-muzy-kal-naya-prem-era/>
23. Горюнова И.Э. Свет блуждающей звезды // Новый век. — 2002. — № 2.

УДК 781.61(092)
ББК 85.31

Ю.А. ФИНКЕЛЬШТЕЙН

ИГОРЬ СТРАВИНСКИЙ И АКАДЕМИЧЕСКАЯ ГИТАРНАЯ МУЗЫКА

Представлено исследование тех произведений Игоря Стравинского, в которых используется классическая гитара. Рассмотрена партия гитары в авторском переложении четырех русских песен (версия 1953—1954 гг.). Выявлены специфика трактовки тембра, возможности инструмента, осознанные композитором, а также черты его авторского стиля, проявившиеся в музыке цикла. Определено, что одна из основных особенностей сочинения — воссоздание композитором в музыке эффекта колокольности.

Ключевые слова: классическая гитара, отечественная гитарная музыка, гитара в ансамбле, И. Стравинский.

«...Стравинский это молодой дикарь, который носит вызывающие галстуки, целует руки у женщин и в то же время наступает им на ноги. В старости станет невыносим из-за того, что будет находить любую музыку нестерпимой. Но в настоящий момент он неслыхан», — так характеризует композитора его старший товарищ и коллега Клод Дебюсси в письме к Р. Годе в 1916 году [1, S. 265]. «Неслыханность» Игоря Стравинского, о которой пишет Дебюсси, неоднозначность, многогранность его личности, кардинальные смены стилей в его музыке вызывают огромный интерес. Жизни и творчеству Стравинского (1882—1971) посвящено множество работ отечественных и зарубежных музыковедов. Первая книга о нем — «Книга о Стравинском» Бориса Асафьева, была написана

еще в 1929 году, и до сих пор появляются новые труды, рассматривающие поэтику сочинений композитора, его методы письма, черты стиля.

Однако, несмотря на то, что творчество композитора уже почти столетие находится в поле зрения музыкальной науки, далеко не все его произведения исследованы. Так, вопрос об использовании Стравинским тембра классической шестиструнной гитары практически никогда не освещался в музыковедческой практике. Может быть, причина тому — сравнительно небольшое число произведений композитора, в которых звучит гитара. Тем не менее, такие произведения в его творчестве присутствуют и заслуживают особого внимания в контексте истории гитарного исполнительства и репертуара, помогая осознать

их специфику, понять, с какой целью композитор вводит этот инструмент в состав того или иного ансамбля.

Классическая гитара — музыкальный инструмент, обладающий огромным звуковым спектром, целой палитрой красок. Тембровые возможности гитары поражают. В каждом ее звуке сосредоточен целый космос резонирующих голосов. Гитара стоит в числе самых распространенных и вместе с тем — самых старых, насчитывающих сотни лет существования, инструментов. Одно из древнейших изображений гитары в Западной Европе было обнаружено в молитвеннике 1180 года¹. Принято считать, что лютия и гитара попали в Испанию из стран Востока. Благодаря тесным экономическим и культурным контактам Испании с Италией этот инструмент вскоре распространился по всей Европе. Исследователи утверждают, что международное признание гитары началось в Италии в начале XVII века [3, с. 13]. Однако выдвижение с начала XVIII века в Европе на первый план скрипки, формирование к середине столетия классического состава оркестра, а затем появление фортепиано привели к некоторому угасанию интереса к щипковым инструментам. Сравнительно небольшой диапазон, необходимость частой подстройки, тихое звучание мешали развитию гитары. Замена в инструменте двойных струн одинарными в значительной мере ликвидировала эти недостатки. С помощью прибавления шестой басовой струны был расширен диапазон гитары; именно с таким строем она получила впоследствии название «классической»².

Время расцвета классической гитары приходится на период с конца XVIII до 30—40-х годов XIX века, известный бурным развитием инструментализма в музыке, появлением виртуозов, раскрывших возможности сольных инструментов. Широчайшее распространение получило музицирование в быту. По словам Т. Ливановой, «в эту эпоху, когда музыка кажется необходимой для существования, когда флейта, скрипка, клавесин и гитара становятся атрибутами едва ли не в каждой семье, инструментальное музицирование, как любительское, так и профессиональное, приобретает огромную популярность» [4, с. 89].

Развитие практики публичных концертов способствовало рождению плеяды «профессионалов-виртуозов, своей деятельностью широко раскрывших возможности инструментов — главным образом скрипки, виолончели, гитары и фортепиано» [3, с. 25]. Гитарное искусство того времени представляли М. Джулиани, Ф. Карулли, Н. Паганини, Ф. Сор, Л. Леньяни, М. Каркасси, Д. Агуадо и другие музыканты. Благодаря их исполнительской деятельности (с конца XVIII века они начали выступать на эстраде) гитара приобретает и значение концертного инструмента. Этот период в истории

гитарной музыки принято называть «золотым веком» в силу того, что упомянутые гитаристы были не только выдающимися исполнителями, но и создали блестящий репертуар для гитары, не уступающий по качеству высшим музыкальным достижениям времени. Сочинения этого периода обладают чертами классического стиля: «...они написаны в манере венских классиков, привлекают внимание разнообразием средств выразительности, большим мастерством и прекрасным знанием особенностей инструмента», — констатирует Б. Вольман [3, с. 43].

Гитарой интересовались не только композиторы-гитаристы. Так, равнодушен к ней оказался А. Гретри. Однако исключительную популярность этот инструмент обрел в эпоху романтизма. Гитара звучит в произведениях Г. Доницетти, Дж. Верди, Р. Вагнера, А. Рубинштейна, Ш. Гуно, Ж. Массне. Искусством игры на ней владели К.М. Вебер³, Ф. Шуберт⁴, мастерски владел гитарой Гектор Берлиоз.

Подъем гитарного искусства сменился долгим периодом его упадка, начавшимся во второй трети XIX века. Свидетельство тому — гитарная литература и репертуар, уступавшие по художественному уровню не только опере и симфонии того времени, но и музыке для струнных смычковых инструментов и фортепиано. Подобное состояние гитарного искусства как в России, так и в странах Западной Европы было обусловлено не только отсутствием контакта композиторов-гитаристов с большой музыкой своего времени, но и некоторой изоляцией гитаристов в музыкальной культуре. Тогда же в России широкое распространение получила семиструнная гитара, музицирование на которой еще нельзя было назвать в полной мере профессиональным. Перед гитаристами встала проблема расширения репертуара, так как крупные композиторы практически не сочиняли для гитары, а художественный уровень периодически появлявшихся произведений композиторов-дилетантов оставлял желать лучшего⁵.

Одним из мощных стимулов к возрождению гитарного искусства стала исполнительская деятельность Андреса Сеговии. В 20-е годы XX века этот исполнитель покорила весь мир своим мастерством и трактовкой инструмента, который в тот момент переживал некоторое забвение. А.В. Луначарский описывает то впечатление, которое произвело на него искусство Андреса Сеговии: «Трудно представить себе такое полное преодоление

³ Им были созданы более 90 песен с аккомпанементом гитары и дуэты для гитары и фортепиано. Часто он вводил партию гитары и в партитуры своих опер.

⁴ Не имея под рукой рояля в течение многих лет, композитор пользовался гитарой. Кстати, его Серенада в рукописи имела пометку «для гитары». Композитору принадлежат Кантата для трех голосов с гитарным аккомпанементом, Квартет для флейты, альты, виолончели и гитары и Соната для арпеджионе и фортепиано.

⁵ Только после пропаганды классической шестиструнной гитары А. Сеговией, после его концертов, состоявшихся уже в СССР в 20—30-е годы XX века, появились настоящие ценители гитарного искусства, выдающиеся педагоги, а потом и исполнители-виртуозы, силами которых классическая гитара вновь завоевывает ведущее положение на сцене и в учебных заведениях.

¹ Рисунок изображает святую Пелагию, едущую на осле, которого ведет слуга. В руке он держит трехструнную гитару своей госпожи [2, S. 118].

² Историки (Б. Вольман) отмечают, что неизвестно, кому принадлежит авторство прибавления шестой струны. Предполагается, что двигателем эволюции инструмента была живая исполнительская практика, требовавшая расширения нижнего регистра [3, с. 19—20].

границ инструмента и притом не путем искусственного форсирования его, а путем необычайного умения извлечь из него все таящиеся в нем и до сих пор неизвестные возможности, в соединении с замечательным артистическим вкусом и высокой музыкальностью» [5]. Конечно, гитарист разумно выбирал репертуар и делал мастерские переложения музыки, написанной для других инструментов. Своим исполнением он убедил весь мир, что пьесы И.С. Баха звучат на гитаре так же изысканно и благородно, как и на инструментах, для которых они созданы. Кстати, переложения музыки И.С. Баха расширили возможности гитары и показали ее способность к исполнению полифонической музыки, которая раньше использовалась не часто.

Одной из главных заслуг Сеговии стало обогащение репертуара классической гитары огромным количеством музыки, созданной по его инициативе композиторами, не являвшимися исполнителями-гитаристами. Именно по его заказу концерты для гитары с оркестром малого состава написали М. Кастельнуово-Тедеско, М. Понсе, А. Тансман, Э. Вила Лобос, А. Гауг, Х. Родриго — так был возрожден жанр гитарного концерта в XX веке. По утверждению Б. Вольмана, «Сеговия <...> широко раскрыл окно в музыку, заинтересовал гитарой настоящих музыкантов и сделал многих гитаристов музыкантами. С его помощью возродилась старая и родилась новая художественная гитарная литература» [3, с. 93]⁶.

В начале XX столетия классическая гитара переживает свое «второе рождение»: многие композиторы, в том числе и И.Ф. Стравинский, находясь под обаянием исполнительского искусства Андреса Сеговии, обратились к этому инструменту. Профессиональные композиторы-гитаристы — как, например, Г. Малер в Седьмой симфонии (1905) — начинают включать ее в свои сочинения.

Произведения для гитары создают М. де Фалья⁷, А. Шёнберг⁸, А. Веберн⁹, П. Хиндемит¹⁰, А. Берг¹¹. Шести-

струнная гитара, пережив времена упадка и расцвета, входит в ряд академических концертирующих инструментов.

20-е годы XX века стали во всем мире временем второго рождения гитары, а вторая половина XX века — вторым витком интереса к инструменту в общем контексте смелых экспериментов с тембром, характерных для новейшей музыки: гитара используется композиторами как колористический инструмент, обладающий неповторимыми тембровыми свойствами, способный создавать оригинальные звуковые эффекты. С этой точки зрения сочинения Игоря Стравинского, в которых звучит классическая гитара, представляют особый интерес для исследователей.

Как известно, стиль музыки И. Стравинского отличается оригинальной трактовкой всей совокупности выразительных средств, в частности — музыкальных тембров. «Композитор всегда подчеркивал свою любовь к резкой определенности тембра. На этой основе он стремился достичь новых эффектов звучания, найти новые приемы тембровой драматургии», — констатирует Б. Ярустовский [6, с. 117]. Находясь в поисках новых выразительных возможностей, композитор обратился и к тембру гитары. Судя по некоторым высказываниям самого Стравинского, он относился к шестиструнной гитаре с большой симпатией. Однажды, обращаясь к Андресу Сеговии, он сказал: «Ваша гитара звучит тихо, но далеко», — указав на проникающую силу звука инструмента¹². Примечательно, что исследователи обнаруживают в некоторых эпизодах музыки Стравинского дух гитарности: он воссоздает звучание гитары с помощью других инструментов оркестра. Так, анализируя оперу «Мавра» (1922), Б. Ярустовский пишет о присутствии «гитарных» аккордов (первая песня Параша). Уже в увертюре возникает «гитарный» бас как своеобразный лейтмотив оперы. «Примечательно, что “гитарный” тип аккомпанемента поручается нередко не струнным, а духовым (валторнам)», — отмечает Б. Ярустовский [6, с. 156]. В данном случае стилизация гитарного звучания предопределена самим жанром конкретной оперы: дух «русскости» композитор подчеркнул подражанием оркестра звучанию семиструнной гитары.

Уже в раннем периоде своего творчества Стравинский вводит гитару в состав оркестра. Первым опытом обращения Стравинского к тембру шестиструнной гитары стала опера «Соловей» (1914). Момент, в котором звучит гитара, — один из переломных в драматургии оперы. Он находится в третьем действии, где Соловей очаровывает Смерть своим пением, и она исчезает, покидая больного императора («Печальный сад умерших»). Солирующая мелодия вначале звучит у скрипки и мандолины, затем — во второй фразе — вместо скрипки вступает сопрано с флейтой (мандолина продолжает их поддерживать). Этот ансамбль звучит на фоне сопровождения — восходящих и нисходящих «волн», порученных гитаре и кларнету (в октаву). Все вместе создает эффект «волшебнотатулочного» звучания.

⁶ После многократных посещений СССР Сеговией (1926, 1927, 1930 и 1936) интерес отечественных музыкантов к шестиструнной гитаре начинает постепенно расти. Гитара вновь становится достойным инструментом. Открываются классы гитары в музыкальных школах, техникумах, некоторых вузах. Отзывом на выступления Сеговии стало создание пьес для гитары советскими композиторами. Так, концерты Сеговии произвели такое впечатление на академика Бориса Асафьева, что в 1939 году он создает Концерт для гитары с оркестром, 12 прелюдий для шестиструнной гитары, шесть романсов-песен в старинном стиле для гитары соло.

⁷ В 1920 году по просьбе Андреса Сеговии Фалья написал пьесу «Памяти Дебюсси» — единственное в списке сочинений композитора произведение для классической гитары.

⁸ Шёнберг включил гитару в свою Серенаду соч. 24, написанную в 1923 году. Звучание гитары придает пьесе колорит венецианской народной музыки.

⁹ Оркестровые пьесы (1913), «Три песни» для оркестра (1913—1914), «Пять пьес» для оркестра соч. 10 (1913), Три песни для сопрано, кларнета и гитары соч. 18 (1925) и Две песни на слова И.В. Гёте для хора и пяти инструментов соч. 19 (1926).

¹⁰ Перу композитора принадлежат Рондо для трех гитар и Трио для трех гитар (произведения неопубликованы).

¹¹ Композитор использовал звучание гитары в своей опере «Воццек» для создания образа «общедоступной» музыки в сцене танца в баракачке (акт II, сцена 4).

¹² Цит. по: [7, с. 71].

Самым ярким примером применения Стравинским шестиструнной гитары стала транскрипция «Четырех русских песен» на народные тексты для сопрано, флейты, арфы и гитары, сделанная в 1953—1954 годах. Первоначально написанный для голоса и фортепиано (1918—1919)¹³, этот цикл относится к раннему периоду творчества композитора, когда фольклорная архаика находит свое воплощение и переосмысление в его музыке. Обращение к русской тематике и фольклору было вызвано обстоятельствами жизни композитора в связи с военными событиями¹⁴. Композитор пишет: «Мне было тяжело находиться в такое время вдали от родины, и только чтение русской народной поэзии, в которое я погрузился, утешало меня и приносило радость» [8, с. 137].

Цикл включает четыре вокально-инструментальных миниатюры¹⁵. Первая песня — «Селезень», вторая — «Русская духовная», третья — «Гуси-лебеди» и последняя — «Тилимбом». В основу песен легли фольклорные тексты, заимствованные из собраний И. Сахарова, И. Снегирева, П. Киреевского, а также из двух выпусков «Народных русских сказок» А. Афанасьева.

Анализу фортепианной версии «Четырех русских песен» посвящены страницы трудов Б. Асафьева, М. Друскина, В. Задерацкого, С. Савенко. Б. Асафьев, писавший в то время под псевдонимом Игорь Глебов, отмечает, что песни «продолжают линию миниатюр и одновременно носят следы той манеры нового широкого и сочного фрескового письма, которая появилась в “Свадебке”» [9, с. 128]. Это миниатюрные жанровые зарисовки, где в полной мере воплотился «русский» стиль Стравинского, нашедший свое выражение в сочинениях этого периода. «К 1914 году он полностью освоил не только ладовые и мелодико-ритмические особенности русского фольклора, но и его структурные закономерности», — пишет о композиторе М. Друскин [10, с. 52].

Композитор создает музыку, в которой простой, в народном духе напев звучит на фоне сложного сплете-

ния голосов¹⁶. В отдельности каждый из них сам по себе несложен, многие структуры основаны на повторении и варьировании ячеек, но их сочетание, «вязь» создает причудливую ладогармоническую картину, выходящую за пределы мажоро-минорной системы. С. Савенко констатирует, что при отсутствии музыкальных цитат «сопровождение к этим простым, всего из нескольких звуков состоящим попевкам самое изысканное, “приперченное” острыми диссонансами и ритмическими перебивами. <...> Интересно, — продолжает исследователь, — что и тексты композитор обостряет подобным же образом, вводя просторечия и диалектизмы даже там, где в публикациях они явно отсутствуют» [12, с. 110—111].

В 1940—1950-е годы многие композиторы начали проявлять интерес к классической гитаре в различных вариантах ее трактовки — как соло, так и в составе инструментального ансамбля. К инструменту обращаются многие представители европейского музыкального авангарда — П. Булез, Б. Мадерна, Р. Беннет, Дж. Крам, К. Пендерецкий. Уже в середине 1950-х годов наблюдается тенденция использования гитары как источника нетрадиционного с академической точки зрения звукового материала. Одно из наиболее ярких произведений этого периода для ансамбля, в состав которого вошла гитара, — «Молоток без мастера» (1953—1955) П. Булеза на слова Р. Шара для контральто, альтовой флейты, ксилоримбы (ксилофона с расширенным диапазоном), вибратона, ударных, гитары и альты. Подобный уникальный состав, в котором сочетаются тембры, близкие звучанию низкого женского голоса, определил не только колорит произведения, но и его основную концепцию: максимальное использование тембровых возможностей ансамбля.

Как пишет Г. Шнеерсон, «здесь в основе музыкальной структуры лежит серия, но на сей раз совершенно растворившаяся в монотоннейшей “полифонии тембров” и сложнейших для изображения на бумаге, но простейших для слуха ритмических комбинаций, бесконечно повторяющихся бульканьях, клекоте, звонах, посвистах инструментального ансамбля, состоящего из флейты, альты, вибратона, ксилоримбы, гитары и огромного набора ударных (литавры, гонги, тамтам, колокола, треугольник, маракас, бубен и другие)» [11, с. 452—453]. И. Стравинский назвал «Молоток без мастера» лучшим современным произведением: «Каждое хорошее сочинение отмечено своим собственным характерным звучанием; например, “Молоток без мастера” Булеза звучит так, как будто кубики льда звенят, сталкиваясь в стакане» [8, с. 159].

¹³ Цикл посвящен хорватской певице Марии Строчи-Печич, с которой композитор познакомился зимой 1918 года, и ее супругу — господину Беле Строчи-Печич.

¹⁴ Занимаясь с Дягилевым «Русскими сезонами», Стравинский с семьей должен был постоянно переезжать из России в Европу и обратно. В 1914 году он пишет: «Возвращаясь из России через Варшаву, Берлин, Базель, я увидел, какое нервное состояние царит в Центральной Европе, и ясно почувствовал, что мы накануне серьезных событий. Две недели спустя была объявлена война. От военной службы я был освобожден и поэтому не был обязан возвращаться на родину, но я был далек от мысли, что больше ее не увижу, во всяком случае, такой, какой ее покинул» [8, с. 108—109].

¹⁵ Интересна история существования этой музыки. «Гуси-лебеди» и «Тилимбом» были созданы композитором в 1917 году и входили в цикл «Три истории для детей» для голоса и фортепиано с посвящением «Для моего младшего мальчика». Затем они были включены в состав цикла «Четыре русские песни» для голоса и фортепиано. «Тилимбом» была впоследствии обработана для голоса и оркестра в 1923 году. Версия 1950-х годов для четырех инструментов стала последней обработкой этой музыки. Можно заметить, что интерес Стравинского к этим миниатюрам сохранялся довольно продолжительное время; они оказались податливым материалом для различного рода инструментальных экспериментов.

¹⁶ И.Ф. Стравинский прокомментировал свое отношение к фольклору следующим образом: «Насколько я знаю, ни одна из моих русских песен — “Прибаутки”, “Четыре русских крестьянских хора”, “Четыре русские песни”, “Кошачьи колыбельные” — не содержит фольклорных элементов. Если некоторые из этих вещей звучат как подлинная народная музыка, то, вероятно, в силу моей способности подражания, которая смогла воспроизвести некоторые мои бессознательные “народные” воспоминания. Однако в каждом случае музыка диктовалась слогами и словами песен» [11, с. 170].

Привлек ли Булез вновь внимание Стравинского к классической гитаре или нет, но новая версия «Четырех русских песен» Игоря Федоровича появляется именно в эти же годы (1953—1954). Особенности авторского переложения цикла до сих пор не были освещены на страницах исследований — ни музыковедов, ни исполнителей. Каким же образом черты стиля композитора раскрылись в транскрипции 1950-х годов? Для чего он воплотил этот музыкальный материал в иной инструментовке и какова специфика трактовки тембров в новом варианте цикла?

Одна из основных особенностей этой музыки — создание эффекта колокольного звона — была отмечена музыковедами еще при исследовании первого, фортепианного варианта данного опуса. Б. Асафьев, в частности, подчеркивает наличие в нем колокольности¹⁷ и ударности как черт русского стиля. Не предполагая, что спустя тридцать лет композитор представит сочинение в новом инструментальном варианте, исследователь пишет о присутствии в тематизме «перезвонов», «звончатых отыгрышей в высоком регистре фортепиано», «звякающих аккордов», «звякания», «лязга», «ковки». Возможно, возвращаясь позже к данному материалу, композитор эту колокольность решил воплотить в других тембрах, более «лязгающих» и «бряцающих»; именно поэтому он выбрал две исполнительские пары — голос (сопрано) с флейтой и гитару с арфой. Эту мысль подтверждает высказывание Друскина, который считает, что колокольность более подчеркнута в версии 1954 года, что, скорее всего, «связано с введением иных тембров в музыкальную ткань» [10, с. 62]. Благодаря «биениям» созвучий у гитары и арфы, несовпадениям гармоний и метрических акцентов возникает колокольный эффект.

С этой точки зрения интересна трактовка партии гитары в третьей песне «Гуси-лебеди» — на протяжении всей миниатюры гитара исполняет один аккорд в ритме шестнадцатых. В результате образуется некий оstinатный шумовой фон, в который «вплетаются» голоса остальных инструментов:



¹⁷ О колокольности в музыке Стравинского Борис Асафьев пишет уже в 1929 году: «Стравинскому первому удалось в “Свадебке” ввести звон не как бытоописательный элемент и не как театрально-добавочное средство воздействия, а как основной конструктивный и интонационный принцип, как богатое возможностями и органически присущее материалу начало. Никому, даже Мусоргскому, не удалось воплотить это» [9, с. 119].

Вместе с партией арфы, которая также вносит диссонансирующий элемент (ее оstinатная фигура основана на восхождении голоса по чистым квинтам), все это образует колокольный эффект:



В четвертой песне — «Тилимбом» — песенке о том, как «загорелся козий дом», композитор с самого начала направляет все средства на создание эффекта колокольного перезвона, созывающего людей. В отличие от остальных песен цикла, здесь есть упоминание о звонах в тексте: «Котик в колокол звонит, на пожар бежать велит», «Люди в колокол звонят, за собой бежать велят». Мысли о колокольности навевают и основной напев, основанный на «качании» трихордового мотива в объеме кварты, подобном раскачиванию маятника. В партии гитары сопоставлены тремолирующие аккорды D-dur и C-dur; у флейты можно наблюдать те же гармонии, только в фактурном преобразовании.



В целом партии всех инструментов несложны, соответствуют их специфике и возможностям. То же можно отметить и в отношении партии гитары. На протяжении всего цикла она фактически одnogолосна; в местах, где ритм учащается, композитор упрощает партию инструмента, применяя игру по открытым струнам в одnogолосном изложении. Есть моменты, где партии гитары и флейты движутся как бы в унисон, только звуки гитары находятся в разных октавах (прием такой трактовки унисона вообще типичен для творчества Стравинского). Этот прием можно обнаружить в первой песне:



В середине композиции есть небольшой эпизод, где гитаре поручена довольно беглая партия, изложенная шестнадцатыми; она основана на диатонических тетра-хордовых оборотах, в ней преобладает гаммообразное поступенное движение в пределах квинты. У флейты, которая ранее всегда брала на себя функцию расцвечивания ткани фигурами шестнадцатых, в этот момент дублируется партия сопрано, изложенная более крупными длительностями. Ближе к завершению песни в партии гитары появляется эпизод дуэта с флейтой. Это небольшой канон: начинает его сопрано, а затем, с опозданием в такт, вступают флейта с гитарой (в октаву).

Итак, цикл «Четыре русские песни» представляет собой миниатюрный шедевр, в котором нашли отражение характерные черты стиля И.Ф. Стравинского. Анализируя стиль музыки этого переложения, мы видим, что образ, порожденный обращением к древнерусской религиозной культуре, диктовал композитору необходимость воссоздания звучания звонов, для чего он обращается к тембрам арфы и шестиструнной гитары.

Упомянув «Четыре русские песни» Стравинского в инструментальной версии, некоторые исследователи (в частности, Дж. Шнайдер [13]) утверждают, что в этом сочинении гитара в основном дублирует партию арфы. Однако внимательный анализ партитуры дает основание не согласиться с мнением исследователя, считая его в корне неверным. Все инструменты этого небольшого ансамбля обладают самостоятельностью, их партии развиты и соответствуют возможностям. Иногда гитара звучит в паре с флейтой, иногда с арфой, редко дублируя звуковысотность, зачастую двигаясь в едином с ними ритме. Нужно заметить, что ведущую кантилену, например, композитор не поручает гитаре — возможно, в силу ее технической специфики: быстро затихающего звука. Партия гитары вполне прозрачна и практически не содержит технически сложных мест. Временами она

берет на себя функцию сопровождения (создавая узорчатый фон либо звонное остинато), иногда дублирует солирующий голос.

Используя гитару, композитор, конечно, старается эксплуатировать характерные приемы игры, например, такие как тремоло: в начале четвертой — тремолирующие аккорды, затем фактурное одноголосное тремоло. Однако нельзя сказать, что Стравинский ограничивается гитарными клише. Партия гитары развита, в ней в полной мере нашли отражение черты стиля и особенности музыкального языка композитора.

И главное, несмотря на то, что на первый взгляд гитара трактуется композитором достаточно традиционно, уже само ее включение в инструментальный ансамбль свидетельствует о понимании им этого инструмента как особой краски, способной придать общему звучанию музыки неожиданный тембровый нюанс. Стравинский слышит гитару как ударный инструмент, имея в виду ее «лязгающие» и «бряцающие» возможности. Это позволяет сделать вывод, что композитор трактует звучание гитары в русле музыкальных течений второй половины XX века как специфический тембр, необходимый для создания особого художественного эффекта.

Список литературы

1. Rutz H. C. Debussy. Dokumente seines Lebens und Schaffens. — München, 1954.
2. Janitschek H. Geschichte der deutschen Malerei. — Berlin, 1890.
3. Вольман Б. Гитара и гитаристы // Очерк истории шестиструнной гитары. — Л.: Музыка, 1968.
4. Ливанова Т. Западноевропейская музыка XVII — XVIII веков в ряду искусств. — М.: Музыка, 1977.
5. Луначарский А.В. Сеговия (к предстоящему концерту) // Рабочий и театр. — 1926. — № 10.
6. Ярустовский Б.М. Игорь Стравинский. — Л.: Музыка, 1982.
7. Вайсборд М.А. Андреас Сеговия и гитарное искусство XX века. — М., 1989.
8. Стравинский И.Ф. Хроника моей жизни. — М.: Изд. дом «Композитор», 2005.
9. Глебов И. Книга о Стравинском. — Л.: Тритон, 1929.
10. Друскин М. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. Исследование. — Л.: Советский композитор, 1982.
11. Игорь Стравинский. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. — Л., 1971.
12. Савенко С.И. Игорь Стравинский. — Челябинск: Аркаим, 2004.
13. Шнайдер Дж. Гитара XX века: Второй золотой век [Электронный ресурс] / пер. О. Владимировой. — Режим доступа: http://guitar.ru/articles/instruments/instruments_454.html