

ПИТЕР ВАН ДЕН ТУРН

vandento@music.ucsb.edu

Почетный профессор музыки Калифорнийского университета в городе Санта-Барбара (США)

UC Santa Barbara, Santa Barbara, CA 93106
College of Letters and Science,
Department of Music
USA

PIETER VAN DEN TOORN

vandento@music.ucsb.edu

Professor Emeritus of Music at the University of California at Santa Barbara

UC Santa Barbara, Santa Barbara, CA 93106
College of Letters and Science,
Department of Music
USA

АННОТАЦИЯ

Энергетика «Весны священной» и ее источник: замечания о метрических силах и их разрушительном действии

На материале «Взывания к праотцам» автор исследует взрывную природу ритмических рисунков «Весны», вплоть до лежащих в их основе факторов параллелизма и смещения, непримиримый конфликт которых рождает эффект разрушения. Подтверждением служит игра этих сил на мельчайшем уровне, как это хорошо видно во «Взывании к праотцам», с главным мотивом в верхнем слое фактуры и непосредственно примыкающим к нему повторением — сокращенным и смещенным по метру. Нерегулярный, протяженностью в семь четвертей (иногда, однако, сокращенный на одну или две доли), главный мотив повторяется 13 раз подряд. В статье обсуждаются тип развития, который вытекает из этого изобретения, а также требования к исполнению такой музыки. Свойства мелодии, гармонии, ритма, оркестровки и артикуляции, которые ранее могли находиться под воздействием «развивающей вариации», сохраняются здесь в неизменном виде, выступая фоном для того, что меняется на самом деле, — положения мотива относительно метрических акцентов. Разумное основание такой логики было, по сути дела, упущено из виду критиками Стравинского, порицавшими его за повторения, статику, механистичность и негибкость.

Ключевые слова: «Весна священная», метрический параллелизм, метрическое смещение, развивающая вариация, Адорно, «Взывание к праотцам», нерегулярный метр

ABSTRACT

The Physicality of “The Rite” and Its Source: Remarks on the Forces of Meter and Their Disruption

With the “Evocation of the Ancestors” in Part II as its point of departure, this paper examines the explosive nature of the rhythmic patterning in *The Rite of Spring*, tracing much of its explosiveness to the underlying metrical forces of parallelism and displacement, forces which, ultimately irreconcilable, lead to disruption. The argument is that these forces play themselves out on the smallest of scales, conspicuously in the “Evocation”, with the main motive of the top layer and its immediate (shortened and displaced) repeat. An irregular seven quarter-note beats in length (although sometimes shortened by a note or two), the main motive is repeated thirteen times in succession. The sort of development that may be inferred from this invention is discussed, along with the requirements for performance. In effect, features of melody, harmony, rhythm, instrumentation, and articulation that might earlier have been subjected to a “developing variation” are kept intact in order that they might serve as a foil for what does change, namely, alignment. The rationale behind this train of thought is one that Stravinsky’s critics, in condemning the repetitious, static, mechanical, and intransigent qualities of *The Rite of Spring* and other Stravinsky works, have all but ignored.

Keywords: “*The Rite of Spring*”, metrical parallelism and displacement, developing variation, Adorno, “*Evocation of the Ancestors*”, irregular metrics

Питер С. ван ден Турн

ЭНЕРГЕТИКА «ВЕСНЫ СВЯЩЕННОЙ» И ЕЕ ИСТОЧНИК: ЗАМЕЧАНИЯ О МЕТРИЧЕСКИХ СИЛАХ И ИХ РАЗРУШИТЕЛЬНОМ ДЕЙСТВИИ

Перевод Татьяны Верещагиной под редакцией Константина Рычкова и Марины Насоновой

Так называемая *энергетика* «Весны священной», обусловленная подчеркнутым значением ритма и его действия в музыке балета, во многом объясняется метрическим смещением: способом повторения тем, мелодических фигур и аккордовых пульсаций, при котором они сдвигаются по отношению к стабильной метрической сетке. Смещения такого рода обманывают слушательские ожидания метрического параллелизма — ожидания, что тема, мотив или аккорд будут повторены в аналогичной метрической позиции¹. И если параллелизм может способствовать реальному утверждению метра в сознании слушателя, то отсутствие параллелизма (или смещение), представляет собой угрозу метру и может привести к его разрушению. Метр *захватывает* слушателя², рефлексивно подразумевается и синхронизируется с разнообразными «внутренними часовыми механизмами» [7, 138]. Именно поэтому всякое нарушение метра ощущается буквально на физическом уровне.

Итак, метрическое смещение запускает своего рода цепную реакцию, активизируя особенности музыкального восприятия, которые лежат в основе ритмических изобретений в «Весне священной». Изобретения же эти являются источником подлинной динамики — живой, изменчивой, неожиданной, порой взрывной. И для тех, кто ищет в балете Стравинского «ритмический гений» (к ним некогда причислил себя Бенджамин Боретц, исследуя знаменитые начальные такты «Весенних гаданий»), именно это будет служить отправной точкой³.

¹ О метрическом параллелизме см. [15, 75], а также [27, 117–149]. Более подробное описание этих феноменов и их воздействия на наше восприятие произведений Стравинского можно найти в [28, 18–41].

² Подробнее об этом см. [16, 4–5].

³ [3, 149]. Вывод Боретца, однако, состоит в том, что ритм (как длительность) нельзя отделить от звуковысотных, тембровых и оркестровых особенностей; что ритм всегда есть ритм *чего-то* и не может быть продуктивно вычленен из контекста в аналитических целях. С другой стороны, в обсуждении начальных тактов «Весенних гаданий» (ц. 13) Боретц игнорирует выписанный размер 2/4, который в действительности вполне воспринимается многими слушателями — благодаря параллелизму с остинатным рисунком, звучавшим на выдержанной гармонии в ц. 12, т. 8. Разумеется, метр вскоре нарушится, но явно не раньше, чем синкопированные акценты в ц. 13, т. 2 будут услышаны как таковые. См. анализ этого раздела в [28, 295–299].

Действительно, вышеупомянутые процессы являются определяющими для большей части музыки Стравинского — даже если не принимать в расчет «Весну священную» и другие сочинения русского периода. Метрические смещения господствуют в них как своего рода общий знаменатель стилистики, сопутствуя большинству феноменов, легко ассоциируемых с ними:

- 1) *ostinati* в сочетании с краткими мелодическими фигурами (часто народного характера, с открытым окончанием), которые многократно — и зачастую совершенно буквально — повторяются;
- 2) наложения (или так называемые «стратификации») мелодических фигур и аккордовых пульсаций, повторяющихся с изменением временной протяженности или ротацией звукоряда (according to varying spans or cycles⁴; см. их описание в [28, 2, 10, 17, 114]);
- 3) сопоставления относительно разнородных и замкнутых блоков материала⁵;
- 4) диатоническая модальная основа, подверженная специфическим вторжениям октатоники⁶;
- 5) вытекающая из первых трех процессов необходимость строгого соблюдения сильной доли при исполнении музыки Стравинского и той степени точности, которая достигается за счет отказа от многих традиционных приемов выразительности (таких как *rubato*) и нюансировки⁷.

В «Весне священной», например, в большинстве повторений отсутствует мелодическая и гармоническая разработка, характерная для классического стиля. В «стратификациях» Стравинского, в частности, наложенные друг на друга мелодические фигуры и аккордовые пульсации (часто неизменные по высоте, инструментовке, динамическому оттенку и штриху) повторяются с изменением временной протяженности или ротацией звукоряда. Фиксированные, неизменные качества таких структур контрастируют с тем, *что* варьируется на деле, а именно — соотношение по вертикали повторяющихся объектов (как друг с другом, так и с метром). Традиционные процессы мелодического развития, в сущности, приносятся в жертву, чтобы положение по вертикали и смещение вышли на первый план. В результате соотношение ключевых параметров (мелодии,

⁴ Термин *cycle* употребителен в англоязычной теории звуковысотных множеств (или теории рядов, *set theory*), где используется для обозначения рядов равновеликих интервалов (*interval cycles*). С помощью данного термина описываются, прежде всего, лады ограниченной транспозиции, и в частности, октатоника (уменьшенный лад), в которой важная роль принадлежит малотерцовым интервальным «циклам». — *Ред.*

⁵ Более подробные комментарии о блоковых структурах в «Весне священной» см.: [10], [29, 97–114].

⁶ В данной статье, посвященной вопросам метра, ван ден Турн лишь упоминает об особенностях звуковысотной системы в музыке раннего Стравинского, которые рассматриваются в монографии автора [28]. Как отмечает ван ден Турн, «...процессы смещения, сопоставления и стратификации в музыке Стравинского могли существовать независимо от октатонического ряда и его взаимодействия с диатоникой. Каждая из частей этого уравнения могла успешно функционировать сама по себе. Но это не позволяет отрицать, что между ними существовали содержательные связи. Если стратификации Стравинского по сути являются статичными и автономными порождениями мысли, то в своем роде таковы же и октатонические гаммы с их симметрией. В частности, в сочинениях русского периода мелодические фигуры и аккорды, основанные на октатонике, в неизменном виде транспонировались по малотерцовому кругу, относящемуся к исходному звукоряду или к его транспозиции. Такое движение по замкнутому кругу скрывает в самом себе неподвижность» [ibid., 42]. — *Ред.*

⁷ Музыкальное обоснование строгого следования ритмической пульсации при исполнении сочинений Стравинского, на котором композитор настаивал всю жизнь, рассматривается в [28, 5–6, 252–265]. См. также [19].

гармонии, ритма и формы) меняется, причем обладающие большей силой метр и ритм получают явный приоритет, определяя положение мелодии, гармонии, инструментовки и артикуляции.

Масштабные модификации подобного рода могут показаться сегодня столь же поразительными и революционными, как атональные и серийные открытия Второй венской школы. Их критика была не менее острой в 1920-е годы, особенно когда те же ритмические процессы, пусть и видоизмененные, были восприняты композиторами неоклассического направления. Критики были сконцентрированы главным образом на поиске того, чего в музыке Стравинского не было — на том, чем она жертвовала, преследуя свои цели. Сюда входили, кроме тональной гармонии, разработочное письмо и «дремучие заросли» мотивных связей — все то, что Шёнберг называл «развивающей вариацией»⁸. Подобные связи не только служили предметом анализа и средством характеристики классической традиции («гомфонной музыки»), но и использовались в атональных композициях — при сочинении «тонами мотива», как Шёнберг сформулировал это в начале 1920-х (см. [21, 89]). И когда этот композитор провозглашал себя традиционалистом, даже классиком, опровергая обвинения в радикализме и революционности, он, по-видимому, говорил о роли, которую неизменно играла в его творчестве (даже в поздний атональный и додекафонный периоды) развивающая вариация [21, 213–214].

Неудивительно, что самая суровая критика музыки Стравинского исходила от людей, придерживавшихся именно таких позиций. Во многом шёнбергианские взгляды Теодора Адорно на музыку, ее историю, анализ и эстетику сформировались (вероятно, еще в 1920-е) благодаря Альбану Бергу — ученику Шёнберга и учителю Адорно по композиции. Адорно — темный гений музыки прошлого столетия (во всяком случае большей ее части) — признавал только музыку Шёнберга и его круга, ибо она сохраняла настоящее мастерство развивающей вариации и всё, что это мастерство символизировало в социально-политических условиях. Двенадцатитоновая техника, в основе которой лежат операции транспозиции, трансформации и сегментации, представляла собой, как было сказано, апофеоз развивающего письма, перенесение в самую основу новой системы композиции того, что ранее было лишь поверхностно-артикуляционным и даже просто стилистическим фактором⁹.

⁸ См. [20, 8]. Формулируя концепцию «развивающей вариации», Шёнберг подразделяет «свойства мотива» на четыре крупные категории, а именно: ритм, интервалику, гармонию, мелодику. Способы, которыми варьируются эти элементы, описываются детально: мелодия изменяется «путем транспозиции», «путем частично-контрапунктической обработки в аккомпанементе» и т. п. [20, 10]. «Гомофонная музыка может быть определена как стиль развивающей вариации. Это означает, что в движении мотивных форм, созданных путем варьирования основного мотива, можно усмотреть нечто подобное развитию, росту» [20, 8]. См. также описание «развивающей вариации» в статье «Критерии оценки музыки» [21, 129–131]. Идеи, очерченные Шёнбергом в связи с термином «развивающая вариация» лежат в основе нашего понимания не только его собственной музыки, но и классического, или гомофонного стиля вообще. См., например, [5, 128–134], [6, 40–52]. Дальнейшее развитие концепции см. в [8]. Роль «развивающей вариации» в атональной и додекафонной музыке Шёнберга исследуется в [4, 125–49]; [9, 349–365].

⁹ «Двенадцатитоновая техника возвышает принцип вариации до уровня тотальности, абсолюта; совершая это, она отменяет принцип единственной конечной трансформации идеи» [1, 102]. Другими словами, вариация становится частью самой системы, снимая различие темы как (неизменного) отправного пункта и собственно вариации. «Как только всё в равной степени поглощается вариацией, никакой темы не остается, и все музыкальные явления без различий определяются как пермутации ряда» (*там же*).

В области философии Адорно был до известной степени австро-германским гегельянцем, марксистом и фрейдистом одновременно. И считал, в соответствии со своей философской ориентацией, что в новые времена дать оценку истинности человеческого суждения на языке музыки можно прежде всего посредством «развивающей вариации» [20, 8]. Отражая индивидуальность субъекта, его авторефлексию и стремление к самореализации в мире, по необходимости обусловленным различными формами отчуждения, музыкальная тема (субъект) и ее «мотивные формы» проходят параллельный процесс развития в погоне за удовлетворенностью достигнутым. Если индивидуум, трансформируясь, в некотором смысле остается тем же, тогда эта диалектика идентичности/не-идентичности применима и к трансформациям музыкальной темы [25, 20–21].

Такое содержание нельзя вывести из «Весны священной», где настоящее развитие избегается, а повторение, согласно Адорно, оказывается в результате пустым и лишенным смысла. Вне традиционного развития, имитационного или инструментального взаимообмена повторение для Адорно уподоблялось грубым, упрямым и непреклонным декларациям, которые он ассоциировал с силами как таковыми — с «угнетателем», а не «страдающим субъектом» [2, 145–160]. Повторение в танцевальном движении «Весны священной» состояло просто в «возвращении одного и того же», в «колебаниях неизменного и тотально статичного» [1, 155]. Эти «возвращения» создают ощущение затрудненности, неподатливости; «а вот так», словно настаивает Стравинский этими мотивными повторениями, — «и это именно так, не иначе» [2, 150].

В музыке Стравинского есть напряжение, готов признать Адорно, но из этого напряжения ничего не следует. Отсутствует ощущение поступательного движения, гармонического или какого-нибудь еще. Даже нерегулярность акцентировки при смещениях, составляющая суть изобретений в произведениях, подобных «Весне священной», слушателем в полной мере не усваивается и воспринимается им как «конвульсивные удары и толчки» [1, 155]. Слушатель принимает роль стороннего наблюдателя, а не активного участника, вовлеченного в процесс.

Беглого взгляда на повторения во «Взывании к праотцам» из второй части «Весны священной» (см. пример 5) достаточно, чтобы получить представление о музыкальном кошмаре Адорно. Единственный мотив начального блока (изложения темы), занимающий семь четвертных долей, повторяется тринадцать раз подряд. Хотя иногда он и сокращается, но никогда не транспонируется больше чем на октаву и в других отношениях сохраняется без изменений. Соответственно, последующие проведения начального блока — это «колебания вечно неизменного» [там же]. С точки зрения гармонии «Взывание» лишено движения, которое сведено к мотиву из соседних нот (*c-d-c*) в главном голосе.

Но то, что Адорно и другие критики прошлого века не расслышали и не поняли в музыке Стравинского — это способы развития, которые, несомненно, могут быть выведены из смещения повторяющихся мотивов и аккордов, это игра противоположностей, метрическими смещениями нарушающая слушательские ожидания метрического параллелизма. Активное соучастие, к которому может побудить такого рода игра, упускается Адорно, как и весь ход музыкальной мысли, действительно способный увлечь слушателя.

Также Адорно не находит разумного основания необходимости строго соблюдать ритмический пульс во многих сочинениях Стравинского. Основание же это — структурное, оно напрямую восходит к самой музыке и лишь поверхностно связано с господствовавшими в то время вкусами и индивидуальностью автора. Если, например, в фортепианной сонате Бетховена употребление

экспрессивного *rubato* может иметь структурное значение, способствуя выявлению той или иной детали фразировки или композиционной особенности, то в музыке Стравинского аналогичную роль играет последовательное избегание таких приемов. Говоря совсем просто, если необходимо, чтобы метр, смещение и метрический параллелизм продемонстрировали свою силу, повторение должно быть буквальным, а ритмический пульс необходимо соблюдать строжайшим образом. Без такого пульса многое в этой музыке теряется. Логика подобных явлений очевидна, ничем не завуалирована и постигается слушателем автоматически [28, 261]. До тех пор, пока исполнитель и слушатель способны давать для себя объяснение действию той или иной силы, будет сохраняться строгая пульсация — благодаря их естественному отклику, а не механически или насильно.

Без сомнения, вопрос о том, в каком случае уместен «строгий» стиль исполнения, а в каком «модернистский» — спорный. Говоря о музыке Стравинского такие критики, как Адорно и Ричард Тарускин, сожалели о «деперсонификации», об «этике добросовестного повиновения», которым, говоря словами Тарускина, подчиняется исполнитель [26, 282]. Подобным негативным оценкам могла способствовать формалистская эстетика Стравинского, сложившаяся в ранний неоклассический период и развитая позднее. Описывая Октет как «музыкальный объект» [22, 528], а «Весну священную» как «объективную конструкцию» [23, 24], он, по-видимому, полностью отрицал репрезентативный, экспрессивный и эмоциональный компоненты исполнения.

Я полагаю, однако, что из-за необходимости борьбы с тем, что он считал вековыми традициями злоупотреблений в исполнительской практике, Стравинский часто преувеличивал значение «объективности» и «метрической строгости». Это подтверждается свидетельством его сына, пианиста Сулимы Стравинского, признававшего в интервью 1971 года, что хотя отец и был «неумолим» в требовании соблюдать ритмический пульс, его собственный фортепианный звук отличался «деликатностью и чуткостью» [12, 16–17]. Указания композитора не столько отражали его собственную исполнительскую практику, говорил Сулима, сколько являли собой попытку пресечь чужие излишества.

I

В качестве примера рассмотрим более подробно «Взывание к праотцам» из второй части «Весны священной». В основе значительной части этого раздела лежит *наслоение* — хотя всего из двух пластов, где нижний является своего рода аккомпанементом верхнему (главному).

Ввиду недостаточной самостоятельности басового голоса термин «*аккомпанемент*» представляется здесь уместным. Повторения мотива *fis-e-dis*, оставшегося от предшествующего номера, «Величания избранной», неизменно следуют за возвращениями основной темы на расстоянии пяти четвертей, а мотив *g-dis* сходным образом закреплен в ее сегменте. Варианты основного тематического элемента, выделенные в примере 5, приобретают вид блоков.

В начальном блоке или теме «Взывания» присутствуют фактически все разнообразие особенности и условия, о которых шла речь в наших предварительных замечаниях (см. пример 1). Типичное для Стравинского четырехкратное смещение тактовой черты в этом блоке допускает — с любой из существующих аналитических точек зрения — три варианта сегментации, обозначенных в примерах скобками.

2

a Автограф (1913)

b Автограф (1913)

с Редакция 1929

Все три имеют основания с мотивной точки зрения, даже если указанные в примере 2а сегменты больше похожи на фразы, чем на мотивы — согласно критериям, предложенным в «Порождающей теории тональной музыки» Фреда Лердаля и Рэя Джекендоффа [15, 2–35]. Принципиально важна для примеров 2а, b, с половинная нота *c* на сильной доле третьего такта, в связи с которой возникает вопрос: следует ли слышать (и понимать) это *c* как завершение первоначального сегмента (см. скобку в примере 2а) или как начало нового (см. скобки в примерах 2b и c)? Как мы увидим далее, эта вариативность в мотивной сегментации аналогична более фундаментальному различию, затрагивающему скрытый метр.

Мотив, отмеченный скобками в примере 2b, содержит семь четвертных долей; далее следует его укороченное повторение. Метрический параллелизм нотации, согласно которому мотив и его укороченное повторение расположены одинаково по отношению к сильной доле (что очень удобно для анализа), проистекает из автографа 1913 года. По логике, пример 2b предполагает, что реакция

слушателя будет соответствующей, то есть, он сможет связать начальный звук мотива (половинную *c*) с сильной долей первого и третьего тактов. Однажды я уже определил такую трактовку как радикальную — она требует от слушателя нарушения метрических ожиданий (если они есть) и приспособления к нерегулярным акцентам, а также неравным промежуткам между мотивными или аккордовыми повторениями [28, 20–28].

Нотация «Взывания к праотцам» в редакции Стравинского 1929 года тоже радикальна (пример 2с) — она знакома сегодняшнему слушателю по переизданиям «Весны священной». Мотивная сегментация здесь несколько отличается от автографа 1913 года (см. вертикальную пунктирную линию во всех примерах): в примере 2с укороченное повторение занимает 5 четвертей, а заключительный тон *c* на сильной доле является не окончанием этого проведения фигуры, а, по-видимому, началом нового (пусть и не доведенного здесь до конца). И подобно эллизии в тональной музыке, этот тон *c* может функционировать двояко. Поскольку нотацией в виде четвертной ноты подчеркивается эффект завершения, слушатель может интерпретировать его как аналог тех звуков *c*, которыми начинаются и мотив и его последующие повторения. Сегментация мотива двусмысленна и неопределенна, — иначе говоря, во многом подобна роли метра во всем «Взывании к праотцам».

Тактовую запись начального раздела «Взывания» в эскизной книге можно сравнить с редакциями 1913 и 1929 годов:

3
a

Книга эскизов, с. 73

3
b Автограф (1913)

3
c Редакция 1929

Detailed description: The image displays three musical staves (a, b, and c) for the beginning of the 'Prayer to the Ancestors' section. Each staff consists of a treble and a bass clef. Staff 'a' (Book of Sketches, p. 73) is in 7/4 time, with a tempo marking of quarter note = ♩. It features a complex rhythmic pattern with a 7-measure phrase in the right hand and a 5-measure phrase in the left hand. Dynamics include *sf* and *p*. Staff 'b' (Autograph, 1913) is in 3/4 time and shows a similar but more regular rhythmic structure. Staff 'c' (1929 Edition) is in 3/4 time and includes a 'G.P.' (Grave) marking. Vertical dashed lines connect corresponding measures across the three versions to highlight differences in phrasing and rhythm.

Как показывает вертикальная пунктирная линия, начальный семичетвертной такт в редакциях 1913 и 1929 разделен на две части (4+3). Позже Стравинский сообщит, что сперва пытался «тактировать согласно фразировке», но «потом» (предположительно, в 1913 и 1929 годах) собственная исполнительская практика заставила его предпочесть «меньшие деления», что оказалось «более удобным и для дирижера, и для оркестра» (подробнее об этом см. [29, 45–49]). Но «меньшие деления» едва ли могли появиться только для удобства, наверняка здесь были задействованы вопросы структурной сегментации, о которых уже шла речь. В то же время «мелкие деления» в версиях 1913 и 1929 годов ничуть не в меньшей степени проистекают из фразировки (по большей части мотивной), чем более ранний семичетвертной такт; они также образуют форму мотивной сегментации, пусть и локальной.

И это далеко не всё. Вместо того чтобы приноровиться к смещению тактовой черты в примерах 2b и 2c, слушатель может воспринимать всё исходя из метра 4/4 или 2/2. Счет на четверти в таком случае воспринимается как пульс (в терминологии Харальда Кребса — см. [14, 22–23]), а счет на половинные — как уровень интерпретации (как вероятный *tactus*, основная доля, равная 120 ударам в минуту). Можно поступить и еще смелее — считать целыми нотами, на уровне тактов. И если метр 4/4 или 2/2 распространить на всё проведение темы, то укороченное повторение мотива может быть услышано как *смещение*. См. измененную в аналитических целях тактовую запись в примере 4b (подлинный вариант 1929 года воспроизведен в примере 4a).

Смещение приходится на последнюю, а не на первую, четверть такта, и его действие ослабевает на половинной доле вероятного *tactus*'а. Такое прочтение, как я уже писал ранее, *консервативно*, учитывая то, что в сознании слушателя метр сохраняется при повторениях с нерегулярными промежутками и акцентами [28, 20–28].

В сравнении с радикальной тактовой записью в примерах 2b и 2c, консервативный вариант примера 4b представляет собой не менее радикальную трансформацию ритмического рисунка начального раздела «Взывания». Читатель может заметить, что альтернативное тактовое деление примеров 4a и 4b «падает в цель», поскольку проведение темы приходит к завершению на сильной доле, что, вероятно, усиливает ощущение скрытого метра. Вдобавок такты на 2/2 в редакции 1929 года свидетельствуют об ориентации Стравинского на половинные доли и вполне возможно, что это — аргумент в пользу лежащего в основе скрытого метра 2/2 или 4/4. (Консервативный слушатель воспримет смещение тактовых черт в примере 4a как следствие наложения на скрытую тактовую сетку локальной группы мотивов.)

То же происходит и в примере 4b, где акценты в укороченном повторении мотива становятся синкопами по отношению к пульсации половинами (*tactus*'ом). Здесь они обладают еще большей убедительностью, и могут быть истолкованы как попытка композитора навязать радикальную интерпретацию консервативной записи, где акценты звучат как сильные доли — по аналогии с первыми двумя тактами номера. Попытка осуществления решительного сдвига подчеркивается не только повторяющимися мотивными акцентами, но и выделением *g-dis* в нижнем слое (см. пример 1). Взрывной характер такого навязывания можно усмотреть в равновесности (точной или примерной) соперничающих сил: с одной стороны, метра и метрического смещения (консервативная сила), с другой — метрического параллелизма (радикальная сила). Если метр здесь и не теряет своего

4

a [121] + 3 Редакция 1929 (радикальный вариант)

b Без переменного размера (консервативный вариант)

c Вариант мотивной сегментации

d Альтернативная мотивная сегментация

e Сегментация восьмичетвертными блоками (без синкопирования)

f Сегментация восьмичетвертными блоками (с синкопированием)

значения полностью, то, во всяком случае, подвергается серьезному испытанию: взаимодействие смещения и параллелизма превращает определение сильной доли в рискованную процедуру.

В этой связи радикальный и консервативный подходы, эскизно представленные в примерах 2b и 4b, несовместимы. Нельзя следовать им обоим одновременно: сосредоточившись на одном, слушатель может воспринять другой как угрозу установленному порядку. Угроза же эта может оказаться разрушительной для восприятия; в консервативном варианте (пример 4b) ожидания метрического параллелизма, обманутые смещением укороченного повторения, способны привести к тому, что метр лишится опоры. Существует целый веер вариантов, даже такой конфликт радикальной и консервативной сил, при котором одна воспринимается на фоне другой — именно это и составляет сердцевину изобретательности Стравинского.

В примере 4c показана альтернативная мотивная сегментация (в продолжение намеченного в примере 2a), в то время как примеры 4d-f сводят находки Стравинского к стереотипным моделям, от которых сам композитор, скорее

всего, отказался бы. В каждом из этих примеров изложение темы изменено, включая деление на такты. Пример 4d дополняет укороченное повторение мотива отсутствующей в оригинале нотой *d* (а может быть, и следующим *s*, если принять сегментацию примера 2a), а примеры 4e и 4f расширяют семичетвертной мотив до восьми четвертей, полностью устраняя смещение. В сравнении с измененными вариантами 4e и 4f, укороченное повторение мотива в консервативной версии примера 4b приходится на четверть «раньше, чем нужно» — это форма сжатия, которая и создает напряжение (в основном подспудное) исходного проведения темы.

Кроме того, очевидно, что первейшее требование к исполнению начального проведения темы «Взывания» — это точность интонирования и темпа. Если описанные выше различные метрические силы должны заявить о себе, то регулярности (или нерегулярности) следует быть явственной, повторениям мотивов — буквальными, а пульсу — неуклонно соблюдаться. Чтобы метрическая позиция вышла на первый план, в повторении темы или аккорда всё, кроме метрического положения (или смещения), лучше оставить без изменений. В этом смысле между интонированием и темпом нет разницы. При строгом соблюдении они одинаково экспонируют метр.

Что касается «Взывания» как целого, то зерна будущих повторений уже заложены в мотиве и его укороченном варианте в начальном разделе. В примере 5 начальная тема приведена вместе с пятью последующими версиями. Из шести проведений два близки к исходному виду, они звучат фортиссимо (у деревянных духовых и меди), два других подобны эху (пианиссимо у струнных), одно проведение стоит особняком (у фаготов, на тройном *piano*), а последнее объединяет динамику и инструментовку исходного проведения и следующего за ним эха.

В первых двух из вышеописанных групп звуковысотность, регистр, инструментовка, динамика и артикуляция постоянны, они служат фоном для метрической структуры и ее смещения. Но длительность некоторых проведений темы меняется. И происходит это так, как намечено в первом (укороченном) повторении мотива: мотив делится на всё более мелкие сегменты (или субмотивы), которые добавляются или изымаются из последующих проведений темы. В первых трех вариантах (после основного проведения) примера 5 удалена первая половинная *s*, и такое изъятие, вероятно, должно привести к мотивной сегментации, отмеченной скобками в примере 2a.

В зависимости от устойчивости консервативного импульса, метр 4/4 или 2/2, подразумеваемый начиная с первого проведения, может быть распространен до конца первого эха, — разумеется, это по крайней мере отвечает слышанию и видению автора данной статьи (см. скобки над нотоносцами в примере 6).

Повторяющиеся *s*, с которых начинается первое эхо в ц. 122, т. 3, могут быть услышаны как смещение по отношению к скрытому метру 4/4 или 2/2, начинающееся скорее на первой половинной доле такта, чем на второй. Таким образом, метро-ритмические процессы, очерченные здесь, можно проследить не только с точки зрения мотива и его повторения, но и с позиций блока или темы и ее вариантов.

5

121 + 3

tutti

ff

etc.

Detailed description: This musical block contains measures 121, 122, and 123. It is marked 'tutti' and 'ff'. The music is in 2/4 time and consists of two staves. The upper staff features a series of chords with accents, while the lower staff provides a harmonic accompaniment. The key signature has one flat. The piece concludes with 'etc.'.

«ЭХО»

122 + 3

strings

pp

etc.

Detailed description: This block shows measures 122, 123, and 124 for the strings, marked 'pp'. The music is in 2/4 time and consists of two staves. The upper staff has a melodic line with a fermata at the end, and the lower staff has a rhythmic accompaniment. The key signature has one flat. The piece concludes with 'etc.'.

123

tutti

ff

etc.

Detailed description: This block contains measures 123, 124, and 125. It is marked 'tutti' and 'ff'. The music is in 2/4 time and consists of two staves. The upper staff features chords with accents, and the lower staff provides a harmonic accompaniment. The key signature has one flat. The piece concludes with 'etc.'.

«ЭХО»

124

strings

pp

etc.

Detailed description: This block shows measures 124, 125, and 126 for the strings, marked 'pp'. The music is in 2/4 time and consists of two staves. The upper staff has a melodic line with a fermata at the end, and the lower staff has a rhythmic accompaniment. The key signature has one flat. The piece concludes with 'etc.'.

125

bsn.

ppp

etc.

Detailed description: This block contains measures 125, 126, and 127 for the bassoon, marked 'ppp'. The music is in 2/4 time and consists of two staves. The upper staff has a melodic line with a fermata at the end, and the lower staff has a rhythmic accompaniment. The key signature has one flat. The piece concludes with 'etc.'.

«ЭХО»

127 + 3

tutti

ff

etc.

Detailed description: This block shows measures 127, 128, and 129. It is marked 'tutti' and 'ff'. The music is in 2/4 time and consists of two staves. The upper staff features chords with accents, and the lower staff provides a harmonic accompaniment. The key signature has one flat. The piece concludes with 'etc.'.

The image shows two staves of musical notation. The first staff contains three groups of notes: A₁₂, B₁₂, and A₁₂. Above the B₁₂ group is a bracketed label "[121] + 3". Above the first A₁₂ group is a bracketed label "[122]". The second staff contains three groups of notes: B₅, A₁₈, and B₂₂. Above the A₁₈ group is a bracketed label "[123]". The notation includes stems, beams, and various time signatures (3/2, 2/2, 3/4, 2/4, 3/4, 2/2).

II

«Взывание» также можно описать как наложение двух отдельных, определенных в регистровом отношении пластов (или страт); каждый из них состоит из повторения одного мотива. В рамках групп повторений, верхний слой которых обозначен в примере 6, Стравинский повторяет мотив буквально, варьируя только его метрическую позицию, а также длину мотивных групп внутри проведений темы. Длительность трех эхо стабильна (шесть четвертей), другие проведения расширены: к исходной теме добавлены повторения мотива и его субмотивов.

Интерпретация поверх четвертного пульса половинными или даже целыми длительностями менее определена. Мы предполагаем, что для большинства слушателей эти метрические подтексты почти несомненны в первоначальном проведении темы «Взваний» и в ее дальнейших, даже частично деформированных вариантах.

Метр *захватывает* слушателя и, как уже отмечалось, становится частью его физического опыта. Как ходьба или бег, метр — это вид моторики, ее специфически музыкальная форма, согласно описанию Джастин Лондон [16, 7], в которой постоянная пульсация долей воздействует на наши «внутренние ритмы», биологические и/или когнитивные по природе. Это происходит спонтанно, и физическое качество «Взывания» или «Весны священной» в целом можно проследить в неких ожиданиях и их последующем нарушении или разрушении того, что захватывало. Таким образом, метрические нарушения приобретают физическое измерение.

Итак, воспринятый подобным образом метр порождает глубоко укорененные ожидания своего собственного продолжения, предвкушение того, что оспаривается и не реализуется во «Взвании» (равно как и в других произведениях Стравинского). Такая динамика может напомнить о «теории конфликтов» чело-веческой эмоций Джона Дьюи, и о ее интерпретации, примененной Леонардом Мейером по отношению к формам мелодических и гармонических процессов в тональной музыке [18, 13–16]. Мейер указывает, что напряжение и эмоция возникают тогда, когда тональные тяготения задерживаются или подавляются

(например, в удержанном тоне или прерванном кадансе). При этом повышается градус напряжения в ожидании окончательного разрешения.

Идеи Мейера нашли применение в разном контексте — среди недавних примеров подобного рода книга Дэвида Хьюрона «Сладкое предвкушение» [11]. По мысли Хьюрона ожидание «сладко» благодаря предвкушению разрешения или ослабления напряжения. Чем более предсказуем процесс или событие, тем сильнее напряжение ожидания и тем более «сладко» ощущение разрешения в конечной точке.

Некоторые из этих умозаключений соответствуют и нашей концепции — их, в частности, можно со всей определенностью отнести к идее прерванного метра, когда нарушаются ожидания мотивного параллелизма. Однако эффект метрического дискомфорта разительно отличается от торможения тональных ожиданий, о которых говорил Мейер. И во «Взывании» очень немного знаков «разрешения», как своего рода награды; метрические процессы не приводят к возникновению стабильной метрической среды.

Мотив «Взывания» — как, впрочем, и любой другой мотив — во многих отношениях имеет неопределенный вид. Речитация на тоне *c* с периодическим переходом на соседний *d* — это как раз такой вид звуковысотного качания, который Стравинский спустя многие годы определит как «повторяющийся элемент» своего мелодического стиля¹⁰. Привлекательность мотива в данном случае заключается не в нем самом, а скорее в серии метрических изменений, в которых он играет роль спускового механизма — как в случае с иррегулярными смещениями семи четвертных долей в самом начале «Взывания». Эти изменения относительно сильной доли составляют своего рода *развитие*, столь же полноценное, как и в развивающей вариации, основанной на изменениях мелодических или гармонических свойств в музыке классического периода.

В примерах 7а и 7b приведен анализ начального проведения темы «Взывания» из недавнего исследования Мэтью Макдональда [17, 499–551].

Автор предполагает, что выраженные в четвертях «величины длительностей», обозначенные в примере 7а, выведены Стравинским из «интервальных серий» первого и основного аккорда «Взывания», отмеченного в примере 7b [17, 499–502]. Анализ Макдональда, возможно, убедителен, но не в данном случае; он ссылается на тактовую запись «Взывания» 1929 года, в то время как версия 1913 года, по-видимому, в большей степени соответствует исходным намерениям Стравинского с точки зрения расстановки тактовых черт. «Величины длительностей» в версии 1913 года представляют собой ряд четвертей (4+3)+(4+2), который значительно труднее приравнять к интервалам аккорда, представленного в примере 7b.

Еще более проблематичны критические и эстетические выводы, к которым приходит Макдональд в ходе своего анализа. Преобразование интервалов в ритмические модели рассматривается им как строго «механическое», обусловленное «автоматическим письмом» композитора, исключающее «его собственное музыкальное воображение... из процесса сочинения на некоторых решающих стадиях» [17, 525]. Таким образом, ритмические модели начальной темы «Взывания» трактуются как результат «механического» упражнения, делающего

¹⁰ «Две повторенные ноты — это метроритмическое заикание, характерное для моей речи, пожизненный недуг» [24, 58].

композитора «почти безучастным наблюдателем за появлением самых знаменитых ритмических новшеств XX века» (*там же*).

Макдональд несомненно преувеличивает значимость своих интервальных серий, явно переоценивая ее, когда речь заходит о реальном мотивном, ритмическом и метрическом содержании разделов, подобных тому, которым открывается «Взывание». Величины длительностей при смещении тактовой черты в примере 7a образуют не метр в собственном смысле слова, но только (как признавал в 1962 году сам Стравинский), местную фразовую группировку, намеченную в 1926 году и опубликованную в 1929. В своем анализе интервалов и их преобразований Макдональд также игнорирует роль, которую метр, смещение и параллелизм, по-видимому, играют для многих слушателей, обращающих внимание на изменение протяженности временных отрезков (в примере 7a заключенных в рамки). Кроме того, исследователем совсем проигнорированы акценты в укороченном повторении основного мотива — ритмическая идея, являющаяся с самого начала ключевым моментом композиционного процесса.

Не менее спорны и выводы Макдональда, следующие из его открытия *jeux de nombres*¹¹ и «автоматического письма» у Стравинского: эти последние рассматриваются им как аргумент в пользу беспристрастности и отчужденности, описанных Адорно. Как и у Адорно, абстрактные цифры призваны подтвердить то, что нерегулярные акценты и различная протяженность мотивов носят здесь случайный характер, вследствие чего слушателя это в полной мере увлечь не может. Сама композиция «дегуманизирована» на уровне процесса. Повторяя Адорно и Тарускина, Макдональд подчеркивает «объективную отчужденность, пронизывающую “Весну”», «подавление всякого намека на человеческое начало». Тщательно проработанная «симуляция объективности» подразумевает «отсутствие организующей психологии, стоящей за музыкой» [17, 546].

Однако в своем слышании и понимании «Весны священной» Макдональд, вслед за Адорно, обнаруживает чрезмерный радикализм. Он принимает цифры из примера 7a и 7b за чистую монету, не обращая внимания на роль метра и на большинство находок, связанных с ним. Он пренебрегает той консервативной стороной изобретения, которая способствует преобразованию количественных расчетов, так сказать, в плоть и кровь, в драму, восторг, волю и субъективное переживание. Он игнорирует все, что сообщает этой музыке ощущение человечности, экспрессивности и «организующей психологии».

III

С самого начала первого проведения темы «Взывания», метрические и структурные свойства ее мотива подвергается сомнению. Укороченное повторение мотива вступает через семь четвертей после самого мотива, так что повторение слышится (по крайней мере, в консервативном варианте, см. пример 4b), как синкопированная версия оригинала. Наряду с этим, возникают противоречивые ожидания метрического параллелизма в отношении мотива и его повторения, что видно в автографе 1913 года, и, отчасти, в редакции 1929 года.

Другими словами, стоит только мотиву появиться, как его метрическое положение сразу становится своего рода объектом нападения. И так происходит во всем «Взывании». Каждая серия мотивных повторений вызывает к жизни и затем отрицает существование безоговорочных метрической опоры и группировки

¹¹ Числовых игр (франц.)

7 a

121

1 2 3 4

b

относительно сильной доли. В каждом проведении можно увидеть попытку обеспечить такую опору. Проблема при этом заключается в самом мотиве, в его нерегулярных семи четвертях, в его разомкнутости и отсутствии каденционной экспрессии. Каждое повторение словно приглашает или приманивает последующее. И этим, возможно, отчасти объясняется целостность, которая, несмотря ни на что, ощутима во «Взывании». Ерзая на краешке стула, слушатели ищут хоть какой-то завершенности, достижения хоть какой-нибудь цели. Если же в отказе от разрешения можно почувствовать нечто садистское — что подтверждают оценки столь отличных в своих взглядах на творчество Стравинского критиков, как Ханс Келлер и Теодор Адорно (см. [13, 201]; [1, 159]), — то причина этого кроется в непримиримых силах, действующих в самом произведении, силах смещения и параллелизма.

К этому метафорическому описанию, однако, мало что остается добавить. Некоторые ритмические процессы, лежащие в основе этой музыки, несомненно, можно объяснить, — но не взрывные, приковывающие к себе внимание свойства, в которых и через много лет сохраняется элемент тайны. Оставив в стороне действие психологических и когнитивных процессов, лежащих в основе сочинения, мы зададимся вопросом, почему слушателя так захватывают те разделы «Весны», где метрические опоры подвергаются угрозе, прерываются или ниспровергаются? Почему эти разрывы оказываются эстетически притягательными?

Технические процессы не поддаются легкому преобразованию в эстетическое наслаждение, другими словами, в переживание нашей связи с конкретным музыкальным произведением. Полагаю, будь такое преобразование возможным, очарование музыки для нас исчезло бы. Однако пока это представляется маловероятной перспективой, а значит в ближайшем столетии мы еще сможем соединиться с музыкой «Весны» в восторге и блаженном самозабвении — традиционными спутниками эстетического переживания.

Использованная литература

1. *Adorno T. W.* Philosophy of Modern Music. Trans. Anne G. Mitchell and Wesley V. Bloomster. N. Y.: Seabury Press, 1973. 220 p.
2. *Adorno T. W.* Stravinsky: A Dialectical Portrait // Theodor W. Adorno; Quasi una Fantasia: Essays on Modern Music. Trans. Rodney Livingstone. L.: Verso, 1998. P. 145–178.
3. *Boretz B.* In Quest of the Rhythmic Genius // Perspectives of New Music. Vol. 9. No. 2 — Vol. 10. No. 1. (1971). P. 149–155.
4. *Boss J.* Schoenberg's Op. 22 Radio Talk, and Developing Variation in Atonal Music // Music Theory Spectrum. Vol. 14. Num. 2 (Fall 1992). P. 125–149.
5. *Dahlhaus C.* What is 'developing variation'? // C. Dahlhaus. Schoenberg and the New Music. Trans. Derrick Puffett and Alfred Clayton. Cambridge University Press, 1987. P. 128–134.
6. *Dahlhaus C.* Between Romanticism and Modernism. Trans. Mary Whittall. Berkeley: University of California Press, 1980. 129 p.
7. *Epstein D.* Shaping Time: Music, the Brain, and Performance. N. Y.: Schirmer Books, 1995. 598 p.
8. *Frisch W.* Brahms and the Principle of Developing Variation. Berkeley: University of California Press, 1983. XV, 217 p.
9. *Haimo E.* Developing Variation and Schoenberg's Twelve-Tone Music // Music Analysis. Vol. 16. Issue 3 (Oct., 1997). P. 349–365.
10. *Horlacher G.* Building Blocks: Repetition and Continuity in the Music of Stravinsky. Oxford: Oxford University Press, 2011. X, 220 p.

11. *Huron D.* Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation. Cambridge: MIT Press, 2006. XII, 462 p.
12. *Johnston B.* Stravinsky: A Composer's Memorial. Interview with Soulima Stravinsky // Perspectives of New Music. Vol. 9. No. 2—Vol. 10. No. 1. (1971). P. 15–27.
13. *Keller H.* Essays on Music. Ed. Christopher Wintle. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. XIV, 276 p.
14. *Krebs H.* Fantasy Pieces: Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann. Oxford: Oxford University Press, 1999. XIV, 290 p.
15. *Lerdahl F., Jackendoff R.* A Generative Theory of Tonal Music. Cambridge: MIT Press, 1983. 368 p.
16. *London J.* Hearing in Time: Psychological Aspects of Musical Meter. Oxford: Oxford University Press, 2004. VIII, 195 p.
17. *McDonald M.* *Jeux de Nombres*: Automated Rhythm in *The Rite of Spring* // Journal of the American Musicological Society. Vol. 63. No. 3 (Fall 2010). P. 499–551.
18. *Meyer L.* Emotion and Meaning in Music. Chicago: Chicago University Press, 1956. XI, 309 p.
19. *Roberson M.* Stravinsky's Concerto for Piano and Winds: Metrical Displacement, Tonal Distortion, and the Composer as Performer. Ph. D. dissertation. University of California at Santa Barbara, 2012. 207 p.
20. *Schoenberg A.* Fundamentals of Musical Composition. Ed. Gerald Strang and Leonard Stein. L.: Faber and Faber, 1967. XIV, 224 p.
21. *Schoenberg A.* Criteria for the Evaluation of Music // A. Schoenberg. Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg. Ed. Leonard Stein, trans. Leo Black. Berkeley: University of California Press, 1985. P. 129–131.
22. *Stravinsky I.* Some Ideas about My Octuor. Reprinted in E. W. White. Stravinsky: The Composer and His Works. Berkeley: University of California Press, 1966. XV, 608 p.
23. *Stravinsky I.* Interpretation by Massine // Stravinsky in the Theatre / ed. by M. Lederman. N. Y.: Pellegrini and Cudahy, 1949. 228 p.
24. *Stravinsky I., Craft R.* Themes and Episodes. N. Y.: Knopf, 1966. X, 352, XVI p.
25. *Subotnik R. R.* Developing Variations. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991. XXXIV, 372 p.
26. *Taruskin R.* Stravinsky and Us // The Cambridge Companion to Stravinsky / ed. by J. Cross. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. P. 260–284.
27. *Temperley D., Bartlette C.* Parallelism as a Factor in Metrical Analysis // Music Perception. Vol. 20. No. 2 (Winter 2002). P. 117–149.
28. *Van den Toorn P. C., McGinness J.* Stravinsky and the Russian Period; Sound and Legacy of a Music Idiom. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. 328 p.
29. *Van den Toorn P. C.* Stravinsky and The Rite of Spring. Berkeley: University of California Press, 1987. IX, 221 p.