

СТИВЕН УОЛШ

WalshS@cardiff.ac.uk

Профессор Школы музыки Университета города Кардиффа

Corbett Road
Cardiff
CF10 3EB

STEPHEN WALSH

WalshS@cardiff.ac.uk

Professor, Cardiff University School of Music

Corbett Road
Cardiff
CF10 3EB

АННОТАЦИЯ

DIONYSOS MONOMETRIKOS

Идея метрической ячейки с одним ударением, лежащая в основе экспериментальных ритмов «Весны священной», принадлежит к числу музыкальных техник, происхождение которых уходит корнями в творчество предшественников Стравинского — композиторов Могучей кучки. Эту технику можно возвести к речевой мелодии некоторых вокальных сочинений Мусоргского или, по меньшей мере, с ней сопоставить. Представляется, что впоследствии Стравинский обратил внимание на этот аспект «Весны» и счел его заслуживающим дальнейшего развития; «монометрия», как он называл эту технику, обнаруживается в эскизах швейцарского периода и характеризует многие относящиеся к нему сочинения. Модифицировав идею монометрии, Стравинский реализовал в наиболее значительных произведениях неоклассического периода концепцию метрической модуляции; наиболее показателен в этом отношении «Царь Эдип», где пропорциональные метрономические обозначения осуществляют контроль над музыкой целых сцен с помощью многократных и сложных смен темпов. Эти пропорции редко соблюдаются во время исполнений (в т. ч. и осуществленных под управлением самого композитора) — возможно даже, что этого не происходит никогда; но само их наличие в партитуре показывает, что, по меньшей мере, в процессе сочинения Стравинский оставался верным наследником типичной для русских композиторов склонности опираться на формульные структуры.

Ключевые слова: *«Весна священная», «Пять монометрических пьес», Мусоргский, метрические единицы, расстановка тактовых черт, пропорциональность метрономических обозначений*

АБСТРАКТ

DIONYSOS MONOMETRIKOS

The idea of the single-beat metric unit, which underlies the experimental rhythms of “The Rite of Spring”, is one of a number of techniques in that ballet that originate in the work of his kuchka predecessors. It can notably be traced back to, or at least compared with, the speech melody in certain vocal works of Musorgsky. Stravinsky seems to have identified it subsequently as an aspect of “The Rite” that was worth exploring further, and “monometrics,” as he called the technique, figure in sketches of the Swiss years and characterize much of the music of that period. Stravinsky adapted the idea to a concept of metric modulation in major works of the neoclassical period, most notably “Oedipus Rex”, in which proportional metronome markings control whole scenes through series of complex changes of tempo. These proportions are seldom if ever observed in performance (including by the composer himself), but their existence in the score shows that, at least when composing, he was a true inheritor of the typically Russian love of formulaic background structures.

Keywords: *“The Rite of Spring”, “Cinq pièces monometriques”, Musorgsky, metric units, rebarrings, proportional metronome markings*

МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ
НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
«ЮБИЛЕЙ ШЕДЕВРА: К СТОЛЕТИЮ
“ВЕСНЫ СВЯЩЕННОЙ” И. Ф. СТРАВИНСКОГО»

(12–15 мая 2013, Московская консерватория)

«ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ»
И ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ МУЗЫКИ

Стивен Уолш

DIONYSOS MONOMETRIKOS

Перевод Светланы Савенко

В одну из моих первых поездок в Фонд Пауля Захера в Базеле, вскоре после того как в середине 1980-х годов он был открыт для исследователей, я изучал наброски к «Симфониям духовых инструментов», а также различные книги эскизов, в которых предположительно могли обнаружиться наброски этого сочинения. В итоге оказалось, что в них были собраны фрагменты, предназначенные для других сочинений, либо не связанные с определенным произведением. Некоторые наброски относились к проекту под названием «Пять монометрических пьес» (*Cinq pièces monométriques*). Ничего особенного они собой не представляли и явно не тянули на эскиз реального произведения. Но меня заинтересовала сама идея, и я начал рассматривать «Симфонии духовых» отчасти в этом свете.

Слово «монометрический», по-видимому, относилось к чисто линейной музыке, основанной на пульсации одной и той же ритмической единицы, и интересно было то, что в случае с «Симфониями духовых» слово это характеризовало род музыки, где метр, то есть тактирование, был полностью подчинен рисунку мелодической линии и расположению ее акцентов. Это противоположно ситуации в классической музыке, где согласовывать мелодию и гармонию с регулярным метром является нормой, а исключения — вроде полиритмии у Шумана и Брамса — создают специфический эффект на фоне неизменной метрической структуры.

Действие монометрии в «Симфониях духовых» можно увидеть, сравнив версию партитуры 1920 года и редакцию, сделанную Стравинским в 1947 году. Например, эпизод трех флейт, находящийся недалеко от начала, в редакции 1947 года был не только иначе изложен и перетактирован, — при этом были полностью перераспределены сильные доли, — но также расширен на целый такт из шести

восьмых (то есть на одну шестую его прежней длины), без явного ущерба для баланса фразы (ср. ц. 4 оригинала и ц. 6 редакции):

1
а

Симфонии духовых инструментов, версия 1920 г.



1
b

Симфонии духовых инструментов, версия 1947 г.



Схема акцентов была изменена и до некоторой степени упорядочена; более того, в версии 1947 года даже фразировочные лиги были полностью переосмыслены и приведены в соответствие с измененным делением на такты. Возникает отчетливое ощущение, что расстановка тактовых черт в ансамблевых сочинениях, созданных около 1920 года, была для Стравинского утомительной необходимостью, принуждавшей его к определенности, которой, возможно, было бы лучше избежать. Как известно, большая часть «Рэгтайма для фортепиано» записана без тактовых черт: его наброски перемешаны с материалом «Симфоний духовых», и эту пьесу отчасти можно истолковать как монометрию,

преобразованную в регтайм. Во всяком случае, в наброске белого автографа самих «Симфоний» флейтовый эпизод и одно-два других места также записаны без тактовых черт.

Существует, разумеется, более известный и гораздо более ранний пример того, что Стравинский испытывал трудности в расстановке тактовых черт. Все мы помним его замечание в «Экспозициях и разработках» о том, что, когда он сочинял «Великую священную пляску» в «Весне священной», он мог ее сыграть, но не знал, как записать [2, 141]. И хотя он не говорит об этом прямо, кажется ясным, что главная трудность заключается в определении точного местоположения тактовых черт — в музыке, акценты которой распределены иррационально как внутри полифонических линий, так и между ними. Иллюстрацией этого служат изменения тактовой записи, которые Стравинский делал в различных изданиях сочинения после его первой публикации в виде переложения для фортепиано в четыре руки (1914). Они достаточно ясно показывают, что искусственные, чуть ли не насильственно установленные тактовые черты чужды меняющемуся весу и значимости музыкальных акцентов.

В других частях сочинения аналогичные проблемы возникают из-за полиметрической природы музыки. Например, Вступление ко всему балету явно не поддается тактовой записи, но без нее оно со всей очевидностью оказалось бы неисполнимым. Знаменитая начальная мелодия фагота, в собрании Юшкевича последовательно изложенная на три четверти, переосмыслена (или, возможно, воспроизведена по памяти) в духе фольклорной протяжной песни, и ее первая тактовая черта служит главным образом для обозначения вступления аккомпанирующей валторны:

2 «Весна священная»

Largo ♩ = 60 tempo rubato
Solo ad lib.

Fag. 1

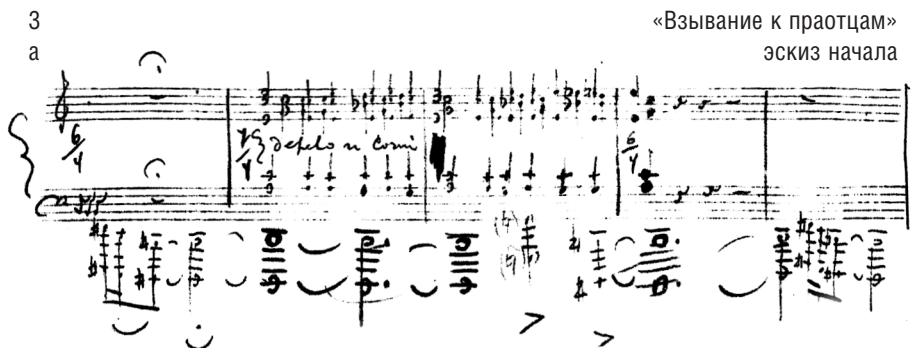
Corno 2 in F

colla parte

mp

Затем, когда количество мелодических линий увеличивается, тактовые черты оказываются, как в новых изданиях полифонии XVI века, более или менее условным компромиссом между противоречивыми требованиями отдельных партий. «Великая священная пляска» и, между прочим, «Взывание к праотцам», в котором возникли свои проблемы с расстановкой тактовых черт, — случаи несколько иные. Во «Взывании» начальная аккордовая группа в эскизах записана на семь четвертей, как 4+3+4+2 — в четырехручном переложении и в автографе партитуры, и как 4+3+2+3+1 — в изданной партитуре. Такты на семь четвертей в эскизе подразумевают переменный акцент: отчетливое ударение на сильной доле ослаблено тем, что выдержанный педальный бас приходит в движение только на относительно сильной доле второго такта. Фортепианное переложение расщепляет семичетвертные такты на 4+3, но сокращает вторую группу на два

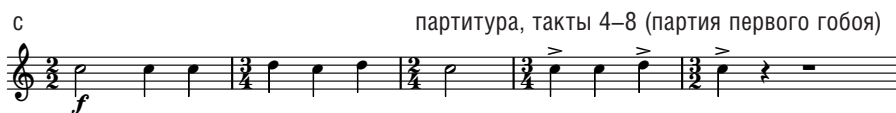
3 «Взывание к праотцам»
a эскиз начала



b фортепианная версия, такты 4–7



c партитура, такты 4–8 (партия первого гобоя)



4 «Великая священная пляска»
a эскиз начала



b фортепианная версия



c партитура (1948)



d партитура (1943)



аккорда, вследствие чего возникает довольно странный эффект зависающего женского окончания вместо естественного завершения на сильную долю. Печатная партитура, в свою очередь, изменяет расстановку тактов в этом укороченном варианте таким образом, чтобы последний аккорд попал на сильную долю (см. пример 3).

Поразительно, к каким различиям могут привести эти корректировки при бездумном исполнении — впрочем, в реальности пианисты сыграют скорее то, что они знают, чем то, что они видят, и, вероятно, будут представлять себе группы так, как они звучат в оркестровом исполнении. Но ни здесь, ни в «Великой священной пляске» речь не идет о проявлении полиметрии. Проблема заключается в монометрии. Начальный раздел «Великой священной пляски» целиком построен на варьировании сочетаний шестнадцатых долей и варьировании веса отдельных аккордов (в эскизах счетная доля — восьмая, и Стравинский вернулся к ней, когда в 1943 году редактировал «Пляску», но я думаю, что это было сделано главным образом для удобства чтения). Варьирование минимально, но в отношении характера музыки оно говорит о многом. В эскизах и в опубликованном клавире Стравинский начинает с пятидольного такта, за которым следует трехдольный, а в опубликованной партитуре все это превращается в $2+3+3$. Но затем в 1943 году он поменял эту последовательность на $3+2+3$, так что протяженные аккорды на слабом времени, которые завершали трехдольные такты в старой партитуре, неожиданно изменили свое положение относительно сильной доли. Первый стал сильной долей в двудольном такте, а второй остался на слабой доле. Тогда же Стравинский устранил контраст в партиях струнных между короткими аккордами, делящимися одну долю, и аккордами, делящимися две доли, — то есть между аккордами, записанными шестнадцатыми и восьмыми в старой партитуре, и аккордами, которые в партитуре 1943 года могли быть записаны восьмыми и четвертями (см. пример 4).

И действительно, в собственных записях Стравинский игнорирует это различие, как и Монте в своей записи 1929 года (насколько об этом можно судить, учитывая качество звука и исполнения), — записи, которая предположительно отражает его практику, установившуюся с первого исполнения. Но другие дирижеры передают это различие очень ясно и даже порой преувеличенно. Возможно, это мелочь, но она показательна с точки зрения ритмических и артикуляционных проблем музыки, столь запутанной в своих метрических нюансах.

Подобная забота об акцентах разного уровня и группировке в условиях чистой линейности, подразумевающей, что аккорды — не функциональная гармония в общепринятом смысле слова, но вертикальные расширения линии, — наводит на размышления самого разного рода. У меня это вызывает ассоциации не с танцем, а с песней. Как будто здесь был скрытый текст, чьи словесные акценты каким-то образом воздействовали на оркестровый ритм. В конце концов, эта мысль не такая уж фантастическая. В своем следующем балете, «Свадебке», Стравинский как раз и вводит текст и действительно играет с его естественными акцентами, чтобы создать сложную сеть ритмических подтекстов, по сути, все в том же линейном, монометрическом контексте.

Обратимся к начальному хору, где девушки заплетают Настасьины волосы:

Чесу́, почесу́, Наста́сьину ко́су,
Чесу́, почесу́ Тимофе́евны́ ру́су,
А ещё́ почесу́,
А и ко́су заплету́.

(Подружки)

f *p* *dim.*

С. А. Че - су, по - че-су Нас-тась-и-ну ко-су, Че - су по - че-су Ти-мо -

p sub. *sim.*

sff *p sub.*

фе - ев-ны ру - су, а е - щё по - че-су, а и ко - су за - пле -

Партитура вначале записана на 6/8, и музыка сперва обманывает громким аккордом на сильную долю, приходящимся на первый слог слова «чесу», и чуть более легким аккордом фортепиано, подчеркивающим аналогичный слог, второй в слове «почесу», в начале второй половины такта. Но на самом деле правильные ударения в словах «чесу» и «почесу» падают на последний слог, что и происходит в следующей фразе, поскольку Стравинский, по закону монометрии, одиннадцать слогов первой строки достаивает фразы из одиннадцати восьмых, так что вторая строка, на ту же музыку, начинается со слабой доли, и метрический акцент теперь приходится в обоих случаях на слог «су». Однако музыка

сдвигается назад на одну восьмую, и динамический акцент по-прежнему падает в обоих случаях на «че». С другой стороны, во второй строке — 12 слогов, но теперь Стравинский изобретает для третьей строки начало с сильной доли, сокращая четвертый такт с шести до пяти восьмых. Таким образом, третья строка текста начинается с сильной доли и с динамического акцента на слабом «а» (своеобразном русском гибриде союзов «и» и «но»). Но из-за сокращения такта эта сильная доля, по-видимому, звучит как акцентированный затакт, так что сокращение откладывается до следующего такта, и сильный в норме акцент на второй слог «еще» падает на самую слабую из возможных, вторую восьмую, но с динамическим акцентом, добавленным и на сей раз первым фортепиано.

Фольклорные истоки всех этих запутанных случаев исследованы Ричардом Тарускиным и Маргаритой Мазо настолько подробно и точно, что я не могу с ними соревноваться. Здесь я коснулся лишь тончайших музыкальных подробностей и, в особенности, способа, благодаря которому текст вовлекается в процесс метрического и ритмического варьирования. Излишне говорить, что мы находимся на территории пресловутого «отрадного открытия»: Стравинский осознал, что естественные речевые ударения русской народной поэзии в пении становятся подвижными [2, 121]. Тарускин детально проанализировал последствия этого открытия на примере песен, созданных сразу после «Весны священной» и в период, когда он набрасывал «Свадебку» [4, 1145–1236, *passim*]. В некоторых из них Стравинский использует подвижное ударение и нерегулярный метр для обогащения мелодической линии монометрического типа. Тарускин полагает, что подобные приемы прямо противоположны строгому реализму, в котором Стравинский был воспитан, — реализму кучкистов. Он цитирует слова Цезаря Кюи о долге композитора уважать «естественную» просодию текста, вплоть до мельчайших деталей произношения и пунктуации; он приводит в пример Мусоргского, и конкретно «Бориса Годунова», — как первейший образец этой философии в действии: «Необходимо, чтобы количество музыки соответствовало величине стихотворения, чтобы музыка не болталась на нем, как платье на вешалке, чтобы текст не приходилось искусственно удлинять повторением строф, стихов, отдельных слов и такими повторениями исказить художественную, изящную форму стихотворения; необходимо, чтобы в пении произношение всех слов было удобно, а фразировка и соблюдение остановок (знаки препинания) были правильны. Кроме того, ритм музыки, размер такта должен быть в прямом соответствии с размером стиха, длина музыкальной фразы — с длиной фразы текста и, в конце концов, вся музыка должна слиться со словом, образовать с ним одно неразрывное, органическое целое» [1, 406–408].

Однако можно посмотреть на всё это с несколько иной точки зрения. Мусоргский на самом деле рассуждал о достоинствах точной декламации и изучал речевую манеру крестьянства тогда, когда он сочинял оперу «Женитьба» прямо на текст гоголевской пьесы. В «Женитьбе» интонирование слова в основном следует естественным акцентам. Но у него есть песни, далеко выходящие за пределы реализма в смысле правильной декламации: например, «Светик Савишна», в которой дурачок умоляет деревенскую красавицу полюбить его — в непрерывном мелодическом потоке четвертей и в быстром пятидольном размере; или «По грибы», где молодая мстительно бормочет, как она отравит мужа и его родителей — снова большей частью в быстрых ровных четвертях. Это больше похоже на психологический реализм, и это больше, чем особенность крестьянского музыкального диалекта. Мусоргский лишь изредка нарушает акцентировку

(такие случаи есть и в «Борисе» — например, уже в начальном хоре, где тактовые черты далеко не всегда соответствуют словесным акцентам), но часто сглаживает строгое тоническое ударение (общее для русского и английского языков), и это превращается в музыкальный и драматический прием. Например, в песне «Светик Савишна» равномерные четверти — это монотонная, маниакальная речь умственно убогого, возвышенная до уровня художественного образа.

Пример неосознанного обращения к художественному реализму подобного рода есть и у Стравинского. Он встречается в начале «Петрушки» и, возможно, это первый в музыке композитора случай свободной монометрии — метра, который определяется длиной фигуры, сложенной из одинаковых ритмических единиц. Начальный материал балета происходит из криков уличных торговцев. Флейтовая тема — это, предположительно, выкрик торговца углем (если быть более точным — древесным углем), а виолончельная тема в шестом такте — торговки яблоками. Обе мелодии явно не поддаются тактовой записи, хотя остинатный рисунок — и, конечно, рутинные требования самой ситуации — навязывают им строгий трехчетвертной размер, который они попросту игнорируют. Крики эти образуют вариант формы, которую Мессиа́н позже назвал «*accent — désinence*»¹: начальная фигура повторяется более или менее *ad libitum*, после чего следует завершающий росчерк-завитушка (у Стравинского обычно отсутствует мессиа́новская «анакруза» — затактовая фигура). Повторения начальной фигуры могут варьироваться по количеству и протяженности: квартовая интонация угольщика проходит четыре раза и оканчивается завитушкой, затем — один раз с завитушкой, затем еще несколько раз, слегка варьируясь, но во всех случаях вступая в противоречие с трехдольным метром. «Яблочный» крик в большей степени сосредоточен на *désinence*, естественный метр которой — двудольный. Когда он звучит во второй раз, то начинается с другой доли такта и в другом месте крика угольщика, который он сопровождает оба раза.

6
а

«Петрушка», картина 1 (1947)
такты 1–11

Vivace (♩ = 138)

¹ «Акцент — окончание». Наряду с «анакрузой» (см. ниже) это термины мелодического анализа Оливье Мессиа́на, предложенные им в четвертом томе «Трактата о ритме, цвете и орнитологии»: *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* (1949–1992), 8 vol., Paris: Leduc, 1994–2002 (прим. переводчика).

6b

такты 17–21

17

Если бы Стравинский остановился и задумался об этом, или если бы музыка была более замысловатой, он, возможно, уже стал бы сражаться с ее записью, как позднее по отношению к «Великой священной пляске». И на самом деле, он явно испытывает трудности со следующим разделом, где песня волочѣбников «вытопывает» в двудольном метре на фоне септолей восьмых у высокого дерева и разнообразных фактурных «подлесков» в среднем регистре оркестра — всё вместе номинально в прежнем трехчетвертном размере. В 1946 году Стравинский изменил запись септолей и упростил партитуру в этом месте. Но она все еще выглядит немного запутанной.

И это возвращает нас к «Весне священной». Начало второй пьесы балета («Игра умыкания») само является формой умыкания. Мотив деревянных духовых (извлеченный из другой народной песни сборника Юшкевича) почти идентичен крику торговца древесным углем в «Петрушке», и звучит он на той же высоте. Позже, во время пляски, первая валторна отчаянно выкрикивает ту же кварттовую интонацию — в исходной звуковысотной позиции, но в инверсии. Хотелось бы увидеть постановку «Весны» с участием уличных торговцев; это было бы достойно Пиранделло. Но в музыкальном отношении соль здесь в том, что эта фигура опять всплывает поперек тактового размера 9/8, который, по сути, является чистой абстракцией: ни одна из оркестровых партий не исполняется вначале на 9/8. Несколькоми тактами позже мотив возвращается в усеченном виде, затем повторяется со сдвигом назад на одну восьмую.

7

«Игра умыкания»

a

такты 3–5

b

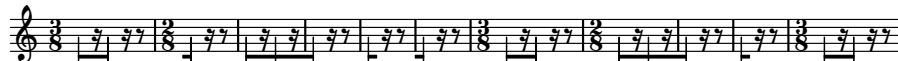
такты 13–16

Излишне говорить, что размер остается неизменным, хотя каким образом он удерживает свою власть — интересный вопрос, поскольку большая часть оркестра по-прежнему либо игнорирует его, либо подчиняется ему лишь время от времени.

В «Весне священной» во множестве присутствуют разнообразные способы отрицания регулярного метра, считающегося необходимым для танца. «Игра умыкания» игнорирует обозначенный метр, «Тайные игры девушек» просто подгоняют метр к изменчивой протяженности своих фраз: 6 + 7 + 4 + 5, с двудольной концовкой. Было бы нетрудно перестроить эту мелодию таким образом, чтобы она укладывалась в регулярный четырех- или шестидольный метр, — вероятно, так мог поступить Римский-Корсаков или, скажем, Воан-Уильямс. Но для Стравинского именно аддитивный аспект темы определял ее ритмический характер: она то синхронна с регулярно повторяющимися группами восьмых у виолончелей и контрабасов, то нарушает их рисунок. Первый эпизод «Великой священной пляски» представляет собой интересную вариацию на эту модель. Аккордовый (1) и паузирующий (0) элементы чередуются, образуя бинарные структуры: 1 1 0 1 0, 1 1 1 0, 1 0 1 0, 1 1 0, 1 1 1 0, 1 0 1 1 0 и т. д.

8

«Великая священная пляска», ц. 149



Появляются и другие фигуры, но весь эпизод, в сущности, контролируется этой иррегулярной бинарной схемой. Распределение на такты здесь — не слишком большая проблема, поскольку фактура аккордовая, и паузы возникают во всех голосах одновременно. Но партитура представляет неоправданные трудности для чтения, поскольку Стравинский объединяет группы нот ребрами через тактовые черты и не делает внятного различия между паузами восьмых и артикуляционными паузами шестнадцатых, которые в ритмическом отношении являются частью звучащих аккордов. Многие тактовые черты можно было бы просто удалить. По существу, это чистейшее из возможных проявление монометрического принципа с пульсацией равных единиц, варьированием длины групп и неизменностью высот, — за несколько лет до того, как в набросках военного времени Стравинский, кажется, стал сознательно экспериментировать с этой идеей.

Можно было бы ожидать, что неоклассицизм, с его регулярными метрическими структурами, уничтожит подобный метод. Но, разумеется, эти регулярные структуры — скорее символ, чем метод, и в творчестве Стравинского после 1920 года обнаруживается бесчисленное количество монометрических тем. Один из набросков «Пяти монометрических пьес» оказывается темой фугато из первой части Октета, начинающейся прелестным до-мажорным арпеджио, но тактированной как 1 + 3 [=4] + 6 + 3 + 4 + 4 + 3.

9

a

5 Pièces monométriques (эскиз, Фонд Пауля Захера)



b

Октет, ц. 19



Главная тема первой части Сонаты для фортепиано выглядит как монометрическая линия, приглаженная, чтобы походить на баховскую фугу. Вторая часть (Эклога I) «Концертного дуэта» на первых двух страницах записана без тактовых черт, что, предположительно, является подтверждением импровизационного характера танца «Казачок», послужившего здесь моделью. Главная тема Симфонии in C — по сути, аметричная мелодия, записанная восьмыми, которая втиснута в структуру, выглядящую наподобие фразы в тональной музыке, каковой эта тема не является. Возникает впечатление, что замысел здесь — попытаться обманом заставить уши услышать до мажор в остиноматном аккомпанементе, хотя ноты до в нем нет, как нет ее и в мелодии на отчетливой сильной доле.

10

Симфония in C, первая часть



Трудно представить лучший пример того, как образ мышления, сформировавшийся в одном музыкальном стиле, внезапно является в новых условиях и в ином облики.

Наверное, здесь остается лишь сказать, что, невзирая на изменения стиля, Стравинский последовательно придерживался своего метода, остававшегося на заднем плане; это общее место в исследованиях наших дней. Но есть один прием — связанный не столько со стилем, сколько с организацией развития, — в который он трансформировал идею мономерности. Такой пример хорошо известен. В «Симфониях духовых инструментов», с того времени, когда Стравинский впервые собрал сочинение из разрозненных набросков, темпы пропорционально регулировались числами, кратными 36, так что в теории единая базовая величина контролировала музыку от первой до последней ноты. Однако сходные приемы можно найти также и в неоклассический период. Отчасти здесь сказался пресловутый страх Стравинского перед исполнителем-интерпретатором. Но были на это и художественные причины.

Например, имеется немало свидетельств того, что в «Царе Эдипе» Стравинский хотел заключить в жесткие рамки музыкальное движение — точно так же он хотел, чтобы персонажи застыли под неподвижными масками, а их экспрессия отвердела в латинской речи. В «Диалогах и Дневнике» он говорит о «геометрии трагедии» и о «роковом развитии», которое составляло для него «смысл пьесы» [3, 24]. Один из аспектов этой трагедийной геометрии выражен, если это подходящее слово, посредством цепи точных темповых соотношений. Некоторые сцены, по крайней мере частично, регулируются пропорциональными темпами, а сцена Вестника, в которой Эдип наконец осознает истину, полностью контролируется подобным способом. Основной темп здесь $\text{♩} = 96$ — прибытие Вестника (ц. 132) и объявление о смерти Полиба; там, где хор осознает, что Полиб не был отцом Эдипа, и в следующем разделе, где Вестник рассказывает о том, как младенец Эдип был найден на горном склоне, он принимает значение $\text{♩} = 192$ (ц. 136; восьмая приравнена к шестнадцатой). Далее Пастух поет свой монотонный *ranz*

*des vaches*²: было бы лучше промолчать, предостерегает он, и темп переключается через $\text{♩} = 63$ (ц. 147) на $\text{♩} = 63$ (ц. 148; на старых метрономах это ближайшая отметка к 64, что составляет ровно треть от предыдущей величины). Это настоящий образец метрической модуляции: длительность восьмой возрастает благодаря управляемому процессу присвоения ей нового значения. Затем соло Эдипа «*Nonne monstrum*» возвращается к $\text{♩} = 192$ (ц. 151), но с метрической модуляцией от 6/8 к 2/4 (ц. 152), после чего хор объявляет о его преступлении, в том же темпе, но с движением четвертями и триольными четвертями (т. е. 96 и 144; ц. 162). Наконец занимается рассвет: *Lux facta est*, четверть теперь равна трем предшествующим восьмым (ц. 167). Эти базовые величины сохраняются в условиях многочисленных изменений метра, а также разнообразных фигураций, и потому поверхностного впечатления стабильности почти не возникает. Лежащая в основе драмы идея зависимости, подневольности, невозможности спастись от рока представлена в скрытом виде. Мы можем почувствовать ее, но мы вряд ли способны ее услышать, и не в последнюю очередь вследствие того, что лишь немногие дирижеры действительно соблюдают эти переходы хотя бы в первом приближении, если вообще соблюдают. Даже сам Стравинский не делает этого, — возможно, невольно, ибо не желает попасть в ловушку собственного прошлого — как Эдип.

Можно спросить, однако: в чем заключается связь между метрической модуляцией и монометрией? Ответ будет, по-видимому, состоять в том, что и там, и там метр мыслится на основе единой величины. Это совершенно очевидно в случае с «Симфониями духовых инструментов»; в случае с «Царем Эдипом», где тактовые черты расставлены более регулярно, об этом следует говорить с осторожностью. В только что описанной сцене слушатель наиболее осознанно воспринимает восьмые как единицу измерения в соло Вестника «*Reppereram in monte puegum*» (ц. 139), с его нерегулярным чередованием двудольного и трехдольного размеров. Но в других случаях Стравинский обеспечивает слышание пульса восьмых благодаря упорной механической фигурации. Это заметно уже в самой первой сцене оперы-оратории, где регулирующая длительность — $\text{♩} = 150$, а общую картину портит только неопределенность темпа *Meno mosso* «*Uxoris frater mittitur*» Эдипа (ц. 22). В сцене с Вестником Стравинский привлекает внимание к самонадеянному упрямству Эдипа бессмысленными арпеджио восьмыми, которые сопровождают последний эпизод его отчаянного хвастовства «*Nonne monstrum*» (ц. 152). Но лежащая в основе трагедийная геометрия принимает в себя всех: Вестника, Пастуха, Народ и самого обреченного царя. Следует ли нам в том же свете рассматривать Избранницу «Весны священной»? Она тоже пленница механистического рока, который беспощадно ведет ее к смерти. Но таковы же и ее соплеменники: Старейший-Мудрейший, Щеголихи и все остальные. Мысль о том, что прекрасной безличности народной музыки суждено быть вовлеченной в роковые катастрофы, жестока. Но вот таков он, двадцатый век.

² Пастуший напев (франц.)

Использованная литература

1. *Κίου Ц. А.* Избранные статьи. Л.: Госмузиздат, 1952. 692 с.
2. *Stravinsky I., Craft R.* Expositions and Developments. L.: Faber and Faber, 1962. 168 p.
3. *Stravinsky I., Craft R.* Dialogues and a Diary. L.: Faber and Faber, 1968. 280 p.
4. *Taruskin R.* Stravinsky and the Russian Traditions Oxford: Oxford University Press, 1996. 1757 p.