

Класси́ки XX ве́ка

Научная статья

УДК 78.071.1

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-2-068-085>

EDN EFPVYB



**Введение в «Новую книгу о Стравинском»**

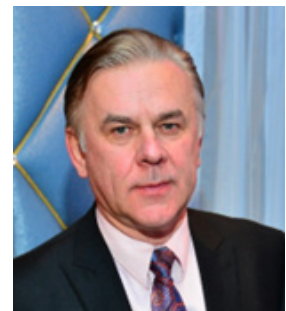
**Валерий Викторович Гливинский**

Независимый исследователь,

г. Нью-Йорк, США,

✉ [val.glivinski@gmail.com](mailto:val.glivinski@gmail.com),

<https://orcid.org/0000-0001-6402-0682>



**Аннотация.** Новая книга, посвященная творчеству Стравинского, развивает традиции монографии Бориса Асафьева, опубликованной в 1929 году. Центральный объект новой книги — разворачивающаяся во времени звуковая ткань произведений русского мастера. Ее содержательно-смысловая трактовка направлена на расширение, уточнение и, в отдельных случаях, коррекцию существующих в современном музыкальном сознании представлений о творчестве гениального композитора.

Композиция книги основывается на четырех методологических предпосылках. Историографическая предпосылка вытекает из трактовки художественного наследия Стравинского как музыкальной вселенной, базирующейся на праэлементах, сформировавшихся на раннем этапе творческого становления. Методологическая основана на подчеркивании различий между динамически-процессуальным творческим методом, свойственным классико-романтической ветви западноевропейского музыкального искусства и объектно-изобразительным полиморфизмом Стравинского, коренящимся в традициях русской музыки XIX века.

Музыкально-образная предпосылка обусловлена наличием в творчестве Стравинского новых для музыкального искусства начала XX века выразительных сфер. В них композитор осваивает ранее не представленные в музыке области эмоционально-чувственного мира человека. Наконец, культурно-мировоззренческая предпосылка исходит из особой роли Стравинского в музыкальном искусстве прошлого столетия как ярчайшего представителя нового, диалогического в своей основе культурного типа. Диалогическая ментальная установка, многообразные формы межкультурного диалога, гармонизация европейской и внеевропейской стратегий восприятия окружающего мира — характерные черты жизни и творчества Стравинского.

**Ключевые слова:** И. Ф. Стравинский, музыкальный стиль, композиционная техника, полиморфизм, русскость, диалогичность, петербургская классическая композиторская школа

**Для цитирования:** Гливинский В. В. Введение в «Новую книгу о Стравинском» // Современные проблемы музыкознания. 2024. Т. 8, № 2. С. 68–85. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-2-068-085>

=====  
*Twentieth Century Classics*  
=====

Original article

## Introduction to *New Book on Stravinsky*

**Valery V. Glivinsky**

Independent researcher,

*New York, USA,*

✉ [val.glivinski@gmail.com](mailto:val.glivinski@gmail.com),

<https://orcid.org/0000-0001-6402-0682>

**Abstract.** A new book is devoted to the work of Stravinsky follows and expands upon the tradition of Boris Asafyev's 1929 monograph. The central analytical object of the new book is the sound fabric unfolding over time in the works of the Russian master. Content-related and semantic interpretations of this object are intended to expand upon, refine, and in some cases correct ideas about Stravinsky's work that exist in the modern musical consciousness.

The book relies on four methodological premises. The historiographical premise stems from an interpretation of Stravinsky's artistic legacy as a musical universe resting on proto-elements formed during the early stage of his creative development. The methodological premise is based on emphasizing the differences between the dynamic-procedural creative method, which is characteristic of the classical and romantic branch of Western European music, and Stravinsky's object-descriptive polymorphism, which is rooted in the traditions of 19th-century Russian music. The musical-imagery premise is conditioned on the expressive spheres within Stravinsky's oeuvre which were new to the world of early-20th-century music. In these areas, the composer operates masterfully in realms of the human emotional universe which were previously unrepresented in music. Finally, the cultural and worldview-related premise originates with Stravinsky's unique role in 20th-century musical culture as the most brilliant representative of a new, essentially dialogic, cultural

type. The dialogical mental apparatus, the diverse forms of intercultural dialogue in his life and art, and the harmonization of European and non-European strategies for perceiving the world around us — a characteristic feature of Stravinsky's life and work.

**Keywords:** Igor Stravinsky, musical style, composition technique, polymorphism, russkost', dialogicity, St. Petersburg Classic School of Composition

**For citation:** Glivinsky, V. V. (2024). Introduction to *New Book on Stravinsky. Contemporary Musicology*, 8(2), 68–85. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-2-068-085>

### Введение

**М**онография Бориса Владимировича Асафьева «Книга о Стравинском» была опубликована в 1929 году. Последним охарактеризованным в ней сочинением стал балет «Поцелуй феи» (1928). Труд исследователя, переизданный в 1977 году, к настоящему моменту признан краеугольным камнем русскоязычной стравинскианы<sup>1</sup>. Сам композитор оценил его, несмотря на ряд несогласий и критических замечаний, достаточно высоко<sup>2</sup>.

За прошедшее с 1929 года время творчество Игоря Федоровича Стравинского прочно утвердилось в роли ключевого явления музыкальной культуры XX века. Его популярность у мировой слушательской аудитории возрастает с каждым годом, до сих пор многообразно влияние на современную композиторскую практику. Наследие русского мастера стало важнейшей составной частью слухового опыта как профессионалов, так и просвещенных любителей музыки. В музыковедении накоплен огромный материал, посвященный практически всем сторонам жизни и деятельности Стравинского. Созрели предпосылки для новой, более точной оценки его роли и места в мировом музыкальном процессе.

В основу монографического исследования, посвященного жизни и творчеству отдельного композитора, могут быть положены разные конструктивные принципы. Наиболее типична исторически последовательная характеристика всего творческого наследия художника с привлечением фактов жизни

<sup>1</sup> Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977 [1]. Из последних публикаций, посвященных взглядам Асафьева на музыку Стравинского, отметим статью С. И. Савенко [2].

<sup>2</sup> Маргиналии Стравинского на страницах книги Асафьева прокомментированы в статье Виктора Пайлаковича Варунца. В заключении автор приводит фрагмент из письма Прокофьева Асафьеву от 6 сентября 1934 года: «...заезжали [с П. Сувчинским] к Стравинскому <...>. На мой вопрос, какая до сих пор была лучшая книга о нем, он ответил: глебовская [т. е. асафьевская. — В. Г.]» [3, с. 184].

и деятельности. Такой тип организации материала характерен для работ Андре Шеффнера, Романа Влада, Бориса Михайловича Ярустовского, Андре Букурешлиева<sup>3</sup>. В некоторых монографиях авторы делают акцент либо на музыке, либо на характеристике жизненного и творческого пути. Примером первого подхода могут служить книги Питера ван ден Турна, Пола Гриффитса, Стивена Уолша<sup>4</sup>. Второй подход реализован с разной степенью подробности в работе Микаэла Оливера, двухтомнике Уолша<sup>5</sup>.

Нередко авторы в своих публикациях используют двухчастную структуру, разделяя: историю жизни и творчества, анализ музыкального наследия (монографии Франсиса Рута, Нила Тирней, Эрика Уолтера Уайта)<sup>6</sup>; хронограф, серию глав, посвященных различным аспектам системы выразительных средств, сферам деятельности (исследование Светланы Ильиничны Савенко)<sup>7</sup>; обрисовку композиторского портрета, характеристику жизни и творчества (книга Александра Тансмана)<sup>8</sup>.

Особую группу образуют работы Хельмута Кирхмайера, Михаила Семеновича Друскина, Луи Андриссена и Элмера Шёнбергера<sup>9</sup>. Эти авторы выстраивают целое как последовательность более или менее развернутых эссе, затрагивающих различные историко-теоретические аспекты музыкального наследия композитора. В последнее время внимание привлекает также рассмотрение личности и творчества Стравинского в разнообразных контекстах [4; 5].

### *Новое исследование о Стравинском и его методологическая основа*

Композиционное строение моей «Новой книги о Стравинском» развивает асафьевскую традицию, сочетая характеристику фундаментальных основ художественного мышления, аналитические разделы, посвященные различным аспектам музыкального языка, обзоры жанровых групп, анализы отдельных текстов или их фрагментов, разделы, осмысливающие роль

<sup>3</sup> *Schaeffner A.* Stravinsky. Paris: Les Éditions Rieder, 1931; Vlad R. Starvinsky. London etc.: Oxford University Press, 1978; *Ярустовский Б. М.* Игорь Стравинский. Л.: Музыка, 1982; *Boucoucheliev A.* Stravinsky. New York: Holmes & Meier, 1987.

<sup>4</sup> *Toorn P. van den.* The Music of Igor Stravinsky. New Haven; London: Yale University Press, 1983; *Griffiths P.* Stravinsky. New York: Schirmer Books, 1992; *Walsh S.* The Music of Stravinsky. Oxford: Clarendon Press, 1993.

<sup>5</sup> *Oliver M.* Igor Stravinsky. London: Phaidon Press Ltd., 1995; *Walsh S.* Stravinsky. A Creative Spring: Russia and France, 1882–1934. New York: Alfred A. Knopf, 1999; *Walsh S.* Stravinsky. The Second Exile: France and America, 1934–1971. New York: Alfred A. Knopf, 2006.

<sup>6</sup> *Routh F.* Stravinsky. London: J. M. Dent & Sons Ltd, 1975; *Tirney N.* The Unknown Country: A Life of Igor Stravinsky. London: Robert Hale Ltd, 1977; *White E. W.* Stravinsky. The Composer and His Works. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1984.

<sup>7</sup> *Савенко С. И.* Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001.

<sup>8</sup> *Tansman A.* Igor Stravinsky: The Man and His Music. New York: G. P. Putnam's Sons, 1949.

<sup>9</sup> *Kirchmeyer H.* Stravinsky: Zeitgeschichte im Persönlichkeitsbild. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1958; *Друскин М. С.* Игорь Стравинский. Личность, Творчество, Взгляды // *Друскин М. С.* Собрание сочинений. СПб.: Композитор, 2009. Т. 4. С. 31–285; *Андриссен Л., Шёнбергер Э.* Часы Аполлона. О Стравинском. СПб.: Институт ПРО АРТЕ, 2003.

и место наследия композитора в русской и мировой культуре. Учитывая масштаб заявленных целей, материал книги разделен на три части. В первой рассмотрены принципы творческого мышления Стравинского. Во второй части речь идет об особенностях его музыкального языка. Содержание третьей составляют обзоры жанровых групп. Анализы произведений или их фрагментов, историко-теоретические обобщения разного уровня конкретности вошли в каждую часть.

Методологическая основа исследования синтетична. В ней сочетаются элементы целостного, стилистического и морфологического анализов. Последний рассматривается в качестве связующего звена между миром звуков и миром слов. Благодаря ему возникает возможность минимизировать смысловые потери при трансляции содержания музыкального произведения в вербальную форму. Методология музыкально-морфологического анализа была разработана мною в ряде статей второй половины 2010-х и начала 2020-х годов [6; 7; 8; 9]. Ее универсальность базируется на четырех «китах»:

- имманентной концептуальности музыкальной ткани;
- звуковой конструкции как объекте анализа;
- категориальной паре «морфема» — «морф»;
- полиморфной природе музыки.

Музыкально-морфологический анализ как одна из методологических основ исследования стал результатом поиска новых подходов к анализу русской музыки вообще и творчества Стравинского в частности. В конце второго тысячелетия в музыкознании (особенно англоязычном) стали отчетливо проявляться признаки кризиса аналитической методологии. Попытка Аллена Форта применить в изучении музыки русского композитора разработанный им тип анализа, основанный на математической концепции Милтона Бэббитта, оказалась неудачной, если не сказать провальной [10]. На это сразу же обратили внимание его англоязычные коллеги. Главным оппонентом выступил Ричард Тарускин. История полемики Тарускина и Форта растянулась на десятилетия [11]. Полнейшим фиаско стала еще одна работа Форта, посвященная анализу произведений Стравинского, созданных до «Весны священной» [12]. Наиболее явственно ошибочность фортовской методологии проявилась при сет-препарировании «Жар-птицы». Требование «феноменологической девственности», то есть исключения какого-либо привнесенного извне опыта интерпретации анализируемого текста [13, p. 313], привело к ложной трактовке музыкальной образности балета<sup>10</sup>.

Сходная с сет-теорией судьба ожидала и октатоническую теорию. Ее родоначальником стал американский композитор, музыковед Артур Бергер. Анализируя «Свадебку», он обратил внимание на особую, по его мнению, роль в этом произведении гаммы, основанной на чередовании тонов и полутонов. Назвав ее «октатонической», Бергер провел параллель между нею

<sup>10</sup> Более подробно об этом см. *McFarland M. Leit-harmony, or Stravinsky's Musical Characterization in The Firebird // International Journal of Musicology. 1994. Vol. 3. P. 206–207.*

и вторым из «ладов с ограниченной транспозицией», описанных в «Технике моего музыкального языка» Оливье Мессиана [14, р. 20]. Отслеживание роли октатонической гаммы в других произведениях Стравинского тем не менее не привело Бергера к созданию целостной теоретической концепции. Эту неблагодарную, как показало дальнейшее развитие событий, роль взял на себя ван ден Турн. Спустя двенадцать лет после публикации статьи Бергера он провозгласил существование в музыке русского мастера трех манер письма: диатонической (читай, тональной), октатонической и смешанной октатонически-диатонической. Октатоническая манера письма основана, по его мнению, на моделях А и В. Эти модели образованы шестью расходящимися восьмитоновыми (тон-полутон) звукорядами и производными от них интервальными конструкциями [15, р. 111–112].

Применение ван ден Турном октатонической теории на практике [16] нашло преданного сторонника в лице Тарускина. Последний попытался проследить исторические корни октатонизма Стравинского в творчестве Римско-Корсакова, Листа, Глинки, Шуберта, Бетховена [17]. Со второй половины 1980-х годов историко-теоретическая концепция Бергера — ван ден Турна — Тарускина стала доминирующей в англоязычном музыкознании. Ее венец — поражающее размерами, двухтомное, 1757-страничное исследование Тарускина, посвященное Стравинскому и русским традициям [18].

Тем не менее октатоническая теория покорила далеко не все умы. Лагерь несогласных возглавил Йозеф Страус, назвав ее «заблуждением» [19, р. 262]. Нокаутирующий удар по взглядам триумvirата Бергер — ван ден Турн — Тарускин нанес Дмитрий Тимочко. Цель его статьи «Стравинский и октатоника — пересмотр» была сформулирована предельно четко: оспорить попытку ван ден Турна представить Стравинского как «системного рационалиста, который с шенберговской дотошностью исследует потенциальные возможности одной музыкальной идеи» [20, р. 68]. Не ставя под сомнение определенную роль в музыке русского мастера октатонического звукоряда, Тимочко рассматривает его лишь как одно из многих других средств музыкальной выразительности Стравинского.

Ответ ван ден Турна на критику его аналитической методологии не заставил себя ждать [21]. Полемика двух американских музыковедов переросла в международное столкновение сторонников и противников октатонической теории на страницах осеннего выпуска журнала «Спектр теории музыки» за 2011 год [22]. И в численном, и в качественном (убедительность аргументов) плане оппоненты октатонизма оказались на высоте. Дискуссия вызвала неоднозначный отклик в музыковедческой среде. Так, Джонатан Бернارد в статье-обзоре, посвященном истории анализов «Весны священной» по положению на 2013 год, охарактеризовал эту дискуссию как «иногда забавную, иногда депрессивную, но по большей части будоражащую мысль» [23, р. 295]. Через год Страус предпринял еще одну, наименее удачную (точнее, наиболее неудачную) в сравнении со всеми предыдущими попытку навязать музыке Стравинского

универсальную звуковысотную модель. По мнению американского исследователя, соотношения тонов в сочинениях композитора могут быть сведены к матрице, кратко охарактеризованной в начале статьи:

Многие фрагменты музыки Стравинского основаны на разработке структурных квинт, разделенных некоторыми интервалами. Обычно одна из этих квинт развернута гармонически (с различными возможными гармоническими заполнениями), в то время как вторая развернута мелодически как чистая кварта (с различными возможными мелодическими заполнениями). Гармония и голосоведение в музыке Стравинского, таким образом, часто делят фундаментальную двухквинтовую структуру» [24, р. 1, 4].

Патовая ситуация в звуковысотном анализе музыки Стравинского, сложившаяся в англоязычном музыкознании, обусловлена позитивистской методологической основой. Принципы позитивистского подхода наиболее отчетливо прослеживаются в сет-теории Форта. Математическая основа, не обремененный предварительными метафизическими установками эмпиризм сегментации музыкальной ткани, отсутствие постаналитических образно-смысловых обобщений и оценок делают сет-теорию наиболее непригодным инструментом анализа музыки Стравинского. В более завуалированной форме все эти недостатки проявляются в концепциях ван ден Турна и Страуса. Их октатонические модели и интервально-звуковая матрица свидетельствуют о тщетных попытках найти музыкально-аналитический «философский камень», способный раскрыть универсальные принципы звуковысотной организации в произведениях русского мастера. Итоговым примером для всех этих попыток служит, судя по всему, формульная краткость определения универсальной функционально-гармонической модели в теории Римана. В этой модели обобщен многовековой опыт развития западноевропейской музыки. Но Стравинский принадлежит другой традиции, основанной на межкультурном диалоге. В его композиторском мышлении огромную роль играет творческое развитие приемов организации музыкальной ткани, свойственных русской народной подголосочной полифонии. Однако подавляющему большинству англоязычных музыковедов сей факт неведом. Незнание тем не менее не освобождает от ответственности. Ответственности за ложные жанрово-стилистические ориентиры, насильственное втискивание гениальной музыки величайшего композитора XX века в искусственные звуковысотные модели и матрицы.

Развивая традиции русской и европейской музыки, Стравинский создает собственный авторский стиль, безошибочно узнаваемый в каждом моменте звучания его творений. Этот стиль основывается на совокупности композиционных приемов, сочетающих традиционные и новаторские черты. Музыкальная ткань произведений Стравинского анализируется мною морфологически. В ее характеристике используются звуковые конструкции (морфемы) с отчетливо воспринимаемой слухом имманентно-концептуальной основой.



Выявление специфики текстовой реализации этих звуковых конструкций в законченном музыкальном произведении определяет результативность морфологического анализа в каждом конкретном случае. Конечная цель — образно-содержательная сторона музыки.

*Историографическая* предпосылка применения этого подхода вытекает из трактовки художественного наследия Стравинского как музыкальной вселенной, основанной на праэлементах, сформировавшихся на раннем этапе творческого становления. Двухфазное временное развертывание этой вселенной определяется рядом факторов, наиболее важной из которых стала культурная среда Санкт-Петербурга, в решающей степени способствовавшая формированию мастерства композитора с лежащей в его основе идеей порядка.

*Методологическая* предпосылка основана на подчеркивании различий между динамически-процессуальным творческим методом, свойственным классико-романтической ветви западноевропейского музыкального искусства и объектно-изобразительным полиморфизмом Стравинского, коренящимся в традициях русской музыки XIX века.

*Музыкально-образная* предпосылка обусловлена наличием в творчестве Стравинского новых для музыкального искусства начала XX века выразительных сфер. В них композитор осваивает ранее не представленные в музыке области эмоционально-чувственного мира человека.

*Культурно-мировоззренческая* предпосылка исходит из особой роли Стравинского в музыкальной культуре прошлого столетия как ярчайшего представителя нового, диалогического в своей основе культурного типа. Многообразные формы межкультурного диалога в жизни и творчестве композитора были охарактеризованы в новейшем исследовании Натальи Александровны Брагинской [5]. Диалогическая ментальная установка, гармонизация европейской и внеевропейской стратегий восприятия окружающего мира, свойственные Стравинскому, конкретизируются в анализах музыкально-текстовых проявлений стилистического диалога композитора с фольклором, джазом, барочной риторикой, идиомами классико-романтической европейской музыки, ренессансным канонem, серийной и серийно-ротационной техникой.

Идея предлагаемого морфологического анализа возникла в процессе вслушивания в различные пласты русской музыки XIX – начала XX веков. Возрастание в них роли пространственно-временных, подсознательно-эмоциональных, телесно-двигательных, объектно-изобразительных, культурно-диалогических элементов музыкальной выразительности послужило основой для контекстного обособления морфем как звуковых конструкций со специфической имманентной концептуальностью. К настоящему моменту морфемный корпус включает около 10 звуковых конструкций [9, p. 10]. Стиль любой индивидуальной, национальной или эпохальной принадлежности может стать объектом морфологического анализа. Тем не менее на русской музыке как источнике нового аналитического метода я хотел бы остановиться особо.

*Стравинский и Петербургская классическая композиторская школа*

Не вызывает сомнения факт, что русская музыка — часть мировой музыкальной культуры с отчетливо воспринимаемым слухом национальным своеобразием. Наряду с немецкой, французской, итальянской музыкой ей присущ особый характер звучания, позволяющий осуществить стилевую атрибуцию по краткому фрагменту. Уникальность русской музыки имеет вполне конкретные основания. На одном из них следует остановиться особо, оно связано с положением в XX веке творчества трех гениев: Игоря Федоровича Стравинского, Сергея Сергеевича Прокофьева и Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. Их произведения образуют вершину развития музыкальной культуры прошлого столетия, что отражено в концепции Санкт-Петербургской классической композиторской школы<sup>11</sup>. Она позволяет по-новому взглянуть и на русскую музыку XIX – начала XX века. В ней наследие Стравинского, Прокофьева и Шостаковича рассматривается как историческое обобщение многообразных идей, экспериментов, эстетических деклараций, творческих свершений, всего художественного опыта предшественников.

Как известно, место музыкального произведения в историческом процессе может быть рассмотрено под тремя углами зрения:

- с позиций унаследования опыта прошлого;
- в аспекте обогащения современной творческой практики;
- в плане предвосхищения художественных тенденций будущего.

Применительно к творчеству отечественных композиторов XIX — начала XX века русское музыкознание проделало огромную и успешную работу по первым двум пунктам. С предвосхищением художественных тенденций будущего ситуация иная. Нет четкого представления о двух взаимосвязанных вещах: что из XIX века было унаследовано в веке XX; кто персонально и каким образом утверждал облик русской музыки в это время.

В произведениях Стравинского, Прокофьева и Шостаковича отчетливо прослеживаются черты нового творческого метода — *объектно-изобразительного* полиморфизма, в котором сфера мыслительно-речевой деятельности, воплощение осознанных чувств оказываются на втором плане. На первый план выходит объектное многообразие окружающего мира, возникающие в процессе его созерцания подсознательные эмоции. Процессуально-динамический метод, свойственный австро-немецкой музыке, может быть уподоблен интеллектуальной беседе. Ее участники, обсуждая тему, приводят аргументы за и против, находят точки совпадения мнений, достигают компромиссного итогового согласия. Объектно-изобразительный полиморфизм Санкт-Петербургской классической школы сродни наблюдению за вонне существующим объектом, эмоциональному реагированию на его изменения.

<sup>11</sup> Основные положения этой концепции изложены в [25; 26]. О связях Стравинского с музыкальной традицией Петербурга написано немало, см., в частности, вышедший недавно сборник статей В. В. Смирнова [27], статью Г. Гриффитса [28].

Художественная реализация этого метода в творчестве Стравинского, Прокофьева и Шостаковича характеризуется принципом единства в многообразии. Единая познавательная стратегия допускает индивидуально-характерный выбор объектов наблюдения, их специфически-авторскую трактовку.

Объектно-изобразительный полиморфизм находит свое естественное выражение в *психологизированной звукописи*, благодаря которой изображение избранного объекта включает не только характеристику его пространственно-кинетически-временных свойств, но и эмоциональную реакцию, этими свойствами вызываемую. Последнее достигается при помощи широкого использования *жанрово-стилистической ассоциативности*. Выбор объектов играет определяющую роль как в формировании художественного профиля отдельного произведения, так и творчества того или иного художника в целом. Объектная основа психологизированной звукописи у изобретательного Стравинского, гармоничного Прокофьева и конфликтного Шостаковича существенно различается, что, впрочем, не исключает весьма показательных совпадений и параллелизмов<sup>12</sup>. Эти проявляющиеся на разных уровнях творческого процесса совпадения и параллелизмы формируют основу эпохально-стилевого единства, объединяющего в рамках новой классической школы столь неповторимые в своей индивидуальной характерности фигуры трех русских гениев<sup>13</sup>.

Объектно-изобразительный полиморфизм предполагает коррекцию существующих исторических оценок, теоретических концепций, методов анализа музыки. Эта коррекция может быть сделана в процессе решения давних задач отечественной музыкальной науки. К последним относятся:

— многоаспектный функциональный анализ динамически-процессуальной, интонационной основ произведения, нахождение в них признаков симфонизма, осуществленные в трудах Асафьева и ряда других исследователей;

— прослеживание исторически меняющихся форм претворения национального фольклора в профессиональном композиторском творчестве;

— исследование взаимодействия словесного и музыкального текстов, чему посвящены многие работы Екатерины Александровны Ручьевской.

Помимо этого, существуют задачи изучения различных аспектов языка, стиля композиторов, исторических этапов развития музыкального искусства и т.д.

Первые три задачи обнаруживают разную степень соотнесенности с творческим наследием Стравинского, Прокофьева и Шостаковича. Так, претворение национального фольклора чрезвычайно важно для Стравинского. В балетной триаде «Жар-птица» — «Петрушка» — «Весна священная»,

<sup>12</sup> Более подробно об этом см. [26, с. 145–148].

<sup>13</sup> Первым шагом на этом пути стала статья [29].

а также в других сочинениях 1910-х годов прослеживается стремительная эволюция способов этого претворения. В то же время для Прокофьева (за исключением позднего творческого периода), и, в особенности, для Шостаковича оно менее актуально. Проявления симфонизма как особого типа напряженно-динамической процессуальности наиболее очевидны в инструментальной музыке Шостаковича. Менее характерны они для Стравинского.

Слово и его музыкальное воплощение играют в творчестве русских гениев XX века иную роль, чем у их предшественников. Сферами ярчайшего проявления уникальных индивидуальностей становятся балет (у Стравинского и Прокофьева), симфония (у Шостаковича). Интонационный же анализ, использующий понятие «интонация» как синоним широко понимаемой содержательности музыкального текста, применим в характеристике произведений всех трех мастеров. Залогом успеха в каждом случае становится точное указание на конкретный музыкальный фрагмент. Так, у Стравинского таким фрагментом оказывается звуковая конструкция.

К настоящему моменту универсальность содержательно-образной стороны творчества Стравинского, Прокофьева и Шостаковича, обусловленная национальной характерностью звучания их творений, не получили адекватного теоретического обоснования. Методология объектно-изобразительного полиморфизма может помочь решению проблемы. Вопросы, возникающие в связи с нею, следующие.

Почему объектно-изобразительный? С давних времен внешний мир, изображение его объектов и событий входило составной частью в образный строй произведений европейских композиторов. В XIX веке этому способствовала концепция романтического двоемирия, допускавшая временное отключение от напряженной жизни духа и уход во внешний мир. Романтический герой мог любоваться явлениями природы, мог находить в них своеобразный резонанс собственному внутреннему эмоциональному состоянию. Существенную помощь в обращении к образам внешнего мира оказала романтическая программность. В качестве программы привлекались произведения живописи, скульптуры или архитектуры, прослеживалось стремление воссоздать в звуках природные явления (восход солнца, бурю, течение реки, волнение водной поверхности, пение птиц и т.д.). При этом использовались специфические выразительные средства: звукоподражание, ассоциативная звукоизобразительность, изобразительная трактовка музыкального жанра, обобщение через жанр. Воссоздание явлений внешнего мира очень часто сопровождалось своеобразным лирическим «комментарием».

С барочных времен язык европейской музыки развивался в тесном взаимодействии с речью как вербализованным проявлением человеческого мышления. Логические и структурно-синтаксические закономерности речевого высказывания оказывали огромное влияние на музыкальные язык и форму. Во второй половине XIX века обнаруживается диаметрально

противоположная тенденция. В русской музыке создаются произведения, основанные на *переориентации музыкальной образности с внутреннего мира человека на внешний природный мир*. В диадах «внутреннее — внешнее», «субъект — объект» побудительными элементами становятся «внешнее», «объект». Внешний мир, его объектное многообразие проникает в музыкальную образность благодаря задействованию существующих у каждого человека пространственно-временных интуиций и представлений. В разворачивании музыкальной ткани, в повторности ее элементов все отчетливее прослеживаются признаки полиморфизма. Все эти явления и процессы воссоздаются при помощи выразительных средств, на которых фокусируется морфологический анализ музыки.

Еще один вопрос: почему полиморфизм? В теории музыки существует ряд понятий, характеризующих точный и видоизмененный повтор материала. Это остинатность, вариационность, вариантность, разработочность. Несмотря на отличия, их объединяет свойство линейности, подразумевающей более или менее очевидное поэтапное изменение изначально заданной сущности. А что, если мы с самого начала имеем дело с двумя и более сходными по строению сущностями? А что, если каждая из них движется по своей собственной траектории? В подобной ситуации предлагаемые современной музыкальной теорией определения оказываются недостаточными. Решением проблемы может быть использование термина «полиморфизм». Полиморфный в переводе с греческого — многообразный. Полиморфной может считаться группа объектов, отмеченных более или менее выраженными чертами сходства. Полиморфный принцип многообразия в единстве или единства в многообразии изначально задан, он не требует линейного прогрессирования. Чем полиморфизм, например, отличается от вариантности? Между ними нет непроходимой грани. Оба понятия характеризуют множество форм существования какого-либо объекта. Вместе с тем пара инвариант–вариант используется, как правило, для характеристики линейного процесса, в котором исходная точка, ее структурные (мелодические, ритмические, ладовые) особенности выступают фактором узнаваемости во всех дальнейших трансформациях. Полиморфный объект, напротив, предстает как совокупность индивидуализированных форм, конструктивно сходных в своей основе. Основой полиморфного единства в музыке оказывается звуковая конструкция с типовым набором характерных черт, или морфема. Морф репрезентирует ее в конкретном музыкальном тексте. Инвариант и вариант связывает структурно-синтаксическое подобие. Морфема и морф объединены конструктивно-содержательно (имманентно-концептуально).

Объектно-изобразительный полиморфизм, зародившись у Н. А. Римского-Корсакова, М. П. Мусоргского, А. П. Бородина, П. И. Чайковского, наиболее полно проявляется в творчестве представителей Санкт-Петербургской классической школы XX века. Их роль в европейской музыке прошлого столетия аналогична роли Й. Гайдна, В. А. Моцарта и Л. ван Бетховена в музыкальной культуре XVIII —

начала XIX века. Подобно венским, петербургские классики достигли в своем творчестве вершин композиторского мастерства, в совершенной художественной форме воплотили наиболее важные особенности мироощущения человека их времени. Благодаря их свершениям русский музыкальный гений обрел статус одного из определяющих факторов в развитии мировой музыкальной культуры XX столетия.

Выразительные средства, использованные в текстовых реализациях морфем среды, времени, события, пространства, движения образуют специфический звуко-конструктивный пласт, играющий роль посредника между объектами и событиями внешнего мира и пространственно-временными интуициями и представлениями слушателя. Этот пласт можно рассматривать как наиболее важное национально-характерное свойство русской музыки. Итальянское распознается по господству мелодического начала, французское — по изяществу формы и ритмическому разнообразию, немецкое — по логической поступательности музыкального развития. Русское же устанавливает особый эмоциональный контакт с внешним миром. Направленность вовне, к выходу за рамки индивидуальной ограниченности способствует формированию особой, неповторимой, глубоко волнующей эмоциональной ауры, ощущаемой в каждом моменте звучания шедевров Стравинского, Прокофьева и Шостаковича.

Помимо терминов морфологического анализа, понятий, связанных с методом объектно-изобразительного полиморфизма, в книге используются категории *объективизм*, *объективистский* как эпохальные музыкально-стилевые определения, указывающие, подобно барокко, классическому стилю, романтизму, на специфику художественного видения мира в XX веке.

### Резюме

Совокупность музыкальных текстов Стравинского, зияющая брешь в которой была заполнена в 2015 году<sup>14</sup>, характеризуется максимально возможной при существующей системе нотной записи точностью фиксации авторского замысла. В отличие от многих явлений музыки XX века, отмеченных случайностью (алеаторичностью) формы целого или его частей, творческое наследие русского мастера создает предпосылки для объективного сравнительного анализа как внутри, так и за его пределами. Осуществленные в книге сравнения произведений Стравинского и произведений других композиторов следуют определенным правилам. Главное их них — нахождение *реальных звуковых соответствий* как проявление жанровых и стилистических связей. Не менее важны *конструктивные аналогии*, выявляющие сходство композиционных решений.

<sup>14</sup> Имеется в виду обнаружение оркестровых голосов «Погребальной песни» Стравинского в архиве библиотеки Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова 26 февраля 2015 года [30, р. V].

Коль скоро музыкальное произведение создано в системе равномерной полутоновой темперации, оно может быть сравнено с любым другим сочинением, основанным на тех же акустических принципах. Возникающая при этом опасность «сходства без берегов» базируется на использовании разделенного на октавы и полутоны звукоряда. Сходные звуковысотные конструкции в текстах разной эпохально-стилевой принадлежности должны рассматриваться критически. В книге используются аналогии, подкрепленные родством контекстов – стилистического, жанрового, композиционного. Именно они становятся основой для содержательно-смысловых и историко-эстетических обобщений.

### Список литературы

1. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977.
2. Савенко С. И. Творчество Игоря Стравинского в исследованиях Бориса Асафьева // Музыкальная академия. 2022. № 4. С. 116–133. <https://doi.org/10.34690/274>
3. Варуц В. П. Комментарии к маргиналиям ...Шёнберга о Стравинском. ...Стравинского об Асафьеве // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 182–184.
4. Stravinsky in Context / ed. by G. Griffiths. Cambridge: Cambridge University Press, 2020. <https://doi.org/10.1017/9781108381086>
5. Брагинская Н. А. Музыкальные диалоги Игоря Стравинского. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова, 2023.
6. Glivinsky V. V. Rethinking Stravinsky Historically and Theoretically // Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. 2019. Vol. 124. P. 133–150. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2019.1.077-088>
7. Glivinsky V. V. Rethinking Igor Stravinsky Historically and Theoretically // Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. 2020. Vol. 128. P. 142–160. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.128.215206>
8. Glivinsky V. V. Rethinking Igor Stravinsky Historically and Theoretically // Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. 2022. Vol. 133. P. 145–159. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257332>
9. Glivinsky V. V. The Listener and the Work as the Dualistic Basis for the Morphological Analysis of Music // Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship. 2022. No. 4. P. 110–126. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2022.4.110-126>
10. Forte A. The Harmonic Organization of *The Rite of Spring*. New Haven; London: Yale University Press, 1978.
11. Гливинский В. В. «Муха в борще», или Рассказ о том, как поссорились Аллен Форт с Ричардом Тарускиным // Музыковедение. 2016. № 10. С. 44–50.
12. Forte A. Harmonic Syntax and Voice Leading in Stravinsky's Early Music // Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist / ed. by J. Pasler. Berkley; Los Angeles; London: University of California Press, 1986. P. 95–129.
13. Taruskin R. Letter to the Editor from Richard Taruskin // Music Analysis. 1986. Vol. 5, no. 2/3. P. 313–319.
14. Berger A. Problems of Pitch Organization in Stravinsky // Perspectives of New Music. 1963. Vol. 2, no. 1. P. 11–42.

15. *Toorn van den, P. C.* Some Characteristics of Stravinsky's Diatonic Music // Perspectives of New Music. 1975. Vol. 14, no. 1. P. 104–138.
16. *Toorn van den, P. C.* Stravinsky and The Rite of Spring. The Beginnings of a Musical Language. Berkley; Los Angeles; London: University of California Press, 1987.
17. *Taruskin R.* Chernomor to Kashchei: Harmonic Sorcery; Or, Stravinsky's Angle // Journal of the American Musicological Society. 1985. Vol. 38, no. 1. P. 72–142.
18. *Taruskin R.* Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through Mavra. In 2 vols. Berkley; Los Angeles: University of California Press, 1996.
19. *Straus J.* Stravinsky's Tonal Axis // Journal of Music Theory. 1982. Vol. 26, no. 2. P. 261–290.
20. *Tymoczko D.* Stravinsky and the Octatonic: A Reconsideration // Music Theory Spectrum. 2002. Vol. 24, no. 1. P. 68–102.
21. *Toorn van den, P. C., Tymoczko D.* Stravinsky and the Octatonic: The Sounds of Stravinsky // Music Theory Spectrum. 2003. Vol. 25, no. 1. P. 167–202.
22. Music Theory Spectrum. 2011. Vol. 33, no. 2.
23. *Bernard J.* Le Sacre Analyzed // Avatar of Modernity: *The Rite of Spring* Reconsidered. London: Boosey & Hawkes, 2013. P. 284–305
24. *Straus J.* Harmony and Voice Leading in the Music of Stravinsky // Music Theory Spectrum. 2014. Vol. 36, no. 1. P. 1–33.
25. *Гливинский В. В., Федосеев И. С.* Санкт-Петербургская классическая школа: миф или реальность? // Санкт-Петербургская консерватория в мировом музыкальном пространстве: композиторские, исполнительские, научные школы 1862–2012. СПб.: Издательство Политехнического университета, 2013. С. 454–463
26. *Гливинский В. В., Федосеев И. С.* Творческие архетипы классических композиторских школ // Музыкальная академия. 2015. № 2. С. 143–148.
27. *Смирнов В. В.* Игорь Стравинский: метаморфозы стиля. СПб.: Скифия-принт, 2020.
28. *Гриффитс Г.* Еще раз о «кровном родстве» Римского-Корсакова и Стравинского: пути к неоклассицизму и другие совпадения // Opera Musicologica. 2020. Т. 12, № 4. С. 6–18. <https://doi.org/10.26156/OM.2020.12.4.001>
29. *Glivinsky V. V.* On the Particular Commonalities of Compositional Approach in the Works of the St. Petersburg Classics // Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship. 2019. No. 1. P. 77–88. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2019.1.077-088>
30. *Braginskaya N. V.* Preface // Igor Stravinsky. *Funeral Song*. Score. London: Boosey & Hawkes, 2017. P. V–IV.

### References

1. Asafyev, B. V. (1977). *Kniga o Stravinskom* [A Book about Stravinsky]. Muzyka.
2. Savenko, S. I. (2022). Igor Stravinsky's Oeuvre in Boris Asafiev's Studies. *Music Academy*, (4), 116–133. <https://doi.org/10.34690/274>



3. Varunts, V. P. (1992). Comments on Marginalia ...Schoenberg on Stravinsky. ...Stravinsky on Asafyev. *Music Academy*, (4), 182–184.
4. Griffiths, G. (Ed.). (2020). *Stravinsky in Context*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108381086>
5. Braginskaya, N.A. (2023). *Muzykal'nye Dialogi Igorja Stravinskogo [Igor Stravinsky's Musical Dialogues]*. Izdatel'stvo imeni N. I. Novikova.
6. Glivinsky, V. V. (2019). Rethinking Stravinsky Historically and Theoretically. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 124, 133–150. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2019.1.077-088>
7. Glivinsky, V. V. (2020). Rethinking Igor Stravinsky Historically and Theoretically. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 128, 142–160. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.128.215206>
8. Glivinsky, V. V. (2022). Rethinking Igor Stravinsky Historically and Theoretically. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 133, 145–159. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257332>
9. Glivinsky, V. V. (2022). The Listener and the Work as the Dualistic Basis for the Morphological Analysis of Music. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*, (4), 110–126. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2022.4.110-126>
10. Forte, A. (1978). *The Harmonic Organization of The Rite of Spring*. Yale University Press.
11. Glivinsky, V. V. (2016). “Fly in borsch” or the Story of Quarrel between Allen Fort and Richard Taruskin. *Musicology*, (10), 44–50.
12. Forte, A. (1986). Harmonic Syntax and Voice Leading in Stravinsky's Early Music. In J. Pasler (Ed.), *Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist* (pp. 95–129). University of California Press.
13. Taruskin, R. (1986). Letter to the Editor from Richard Taruskin. *Music Analysis*, 5(2/3), 313–319.
14. Berger, A. (1963). Problems of Pitch Organization in Stravinsky. *Perspectives of New Music*, 2(1), 11–42.
15. van den Toorn, P. C. (1975). Some Characteristics of Stravinsky's Diatonic Music. *Perspectives of New Music*, 14(1), 104–138
16. van den Toorn, P. C. (1987). *Stravinsky and The Rite of Spring. The Beginnings of a Musical Language*. University of California Press.
17. Taruskin, R. (1985). Chernomor to Kashchei: Harmonic Sorcery; Or, Stravinsky's Angle. *Journal of the American Musicological Society*, 38(1), 72–142.
18. Taruskin, R. (1996). *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through Mavra* (Vols. 1–2). University of California Press.
19. Straus, J. (1982). Stravinsky's Tonal Axis. *Journal of Music Theory*, 26(2), 261–290.
20. Tymoczko, D. (2002). Stravinsky and the Octatonic: A Reconsideration. *Music Theory Spectrum*, 24(1), 68–102.
21. van den Toorn, P. C. , & Tymoczko, D. (2003). Stravinsky and the Octatonic: The Sounds of Stravinsky. *Music Theory Spectrum*, 25(1), 167–202.
22. *Music Theory Spectrum*, 33(2). (2011).
23. Bernard, J. (2013). *Le Sacre Analyzed*. In H. Danuser, & H. Zimmermann (Eds.), *Avatar of Modernity: The Rite of Spring Reconsidered* (pp. 284–305). Boosey & Hawkes.

24. Straus, J. (2014). Harmony and Voice Leading in the Music of Stravinsky. *Music Theory Spectrum*, 36(1), 1–33.

25. Glivinsky, V. V., & Fedoseev, I. S. (2013). Sankt-Peterburgskaja klassicheskaja shkola: mif ili real'nost'? [St. Petersburg Classical School: Myth or Reality?]. In N. I. Degtyareva & N. V. Braginskaya (Eds.), *Sankt-Peterburgskaja konservatorija v mirovom muzykal'nom prostranstve: kompozitorskie, ispolnitel'skie, nauchnye shkoly 1862–2012* [St. Petersburg Conservatoire in the World Music Space: Composer, Performing, Scientific Schools 1862–2012] (pp. 454–463). Izdatel'stvo Politehnicheskogo universiteta.

26. Glivinsky, V. V., & Fedoseev, I. S. (2015). Creative Archetypes of Classical Schools of Composition. *Music Academy*, (2), 143–148.

27. Smirnov, V. V. (2020). *Igor Stravinskij: metamorfozy stilja* [Igor Stravinsky: Metamorphoses of Style]. Skifia-Print.

28. Griffiths, G. (2020). The “Consanguinity” Between Rimsky-Korsakov and Stravinsky Revisited: Pathways to Neoclassicism and Other Symmetries. *Opera Musicologica*, 12(4), 6–18. <https://doi.org/10.26156/OM.2020.12.4.001>

29. Glivinsky, V. V. (2019). On the Particular Commonalities of Compositional Approach in the Works of the St. Petersburg Classics. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*, (1), 77–88. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2019.1.077-088>

30. Braginskaya, N. V. (2017). Preface. In *Igor Stravinsky. Funeral Song*. Score. Boosey & Hawkes (pp. V–IV).

Информация об авторе:

**ГЛИВИНСКИЙ В. В.** — доктор искусствоведения, независимый исследователь.

Information about the author:

**Valery V. Glivinsky** — Dr. Sci. (Art Studies), Independent Researcher.

Статья поступила в редакцию 18.03.2024;  
одобрена после рецензирования 14.05.2024;  
принята к публикации 02.06.2024.

The article was submitted 18.03.2024;  
approved after reviewing 14.05.2024;  
accepted for publication 02.06.2024.