

ЛЕНИНГРАДСКАЯ ОРДЕНА ЛЕНИНА ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ Н.А.РИМСКОГО-КОРСАКОВА

На правах рукописи

УДК 781.6 (474.5)

Гливинский Валерий Викторович

ЭЛЕМЕНТЫ СТИЛИСТИКИ БАРОККО
В ТВОРЧЕСТВЕ И.Ф.СТРАВИНСКОГО

Специальность: 17.00.02 – Музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
доцент И.С.Федосеев

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. Стилистая система Стравинского	22
ГЛАВА 2. «Модель» и ее роль в творческом методе Стравинского	46
ГЛАВА 3. Функционирование барочной «модели» в тексте произведений Стравинского	102
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	122
БИБЛИОГРАФИЯ	125
ПРИЛОЖЕНИЕ	142

ВВЕДЕНИЕ

Творчество И.Ф.Стравинского – уникальное явление музыкального искусства XX века. Высочайшее профессиональное мастерство, беспрецедентный творческий универсализм определили историческое значение композитора как одного из классиков современной музыки. Интонационный кризис, охвативший музыкальное искусство Европы в начале XX столетия и пути его преодоления, намеченные Стравинским в произведениях 10-20-х годов, эволюционные процессы в западноевропейской музыкальной культуре последующих десятилетий и их влияние на творческую индивидуальность художника – все это с исчерпывающей полнотой отражено в музыкальном наследии «Царя Игора».

В современном отечественном и зарубежном музыкознании изучение творчества русского мастера ведется, по преимуществу, в направлениях, которые раскрывают сущность революционного переворота, совершившегося в западноевропейском музыкальном искусстве на рубеже XIX и XX столетий, способствуют осознанию идейной и эстетической ценности многих художественных явлений, возникших в период между двумя войнами, и, что особенно важно, выявляют *генезис современной творческой практики*.

Если рассматривать творческую эволюцию Стравинского с эстетических позиций, прилагая к ней такие фундаментальные категории как традиционное и новаторское, индивидуальное и всеобщее, национальное и интернациональное, то отчетливо высвечивается диалектическая противоречивость художественного метода и стиля композитора, сложная связь содержания и формы его произведений. Каждый из трех основных этапов творчества Стравинского¹ (при опоре на приведенную выше триаду категориальных пар)

¹ Рассматривая творческую эволюцию композитора, мы ориентируемся на периодизацию М.Друскина, который выделяет в художественной биографии Стравинского три основных этапа: русский (1908 – 1923), неоклассицистский (1923 – 1953), поздний (1953 – 1968).

обнаруживает особые, специфические формы их смысловой координации, их иерархического соподчинения. Так, на первом, русском этапе традиционное и новаторское, индивидуальное и всеобщее, национальное и интернациональное сфокусированы в проблеме «фольклор в современности».

В настоящее время представляется наиболее перспективным такой ракурс рассмотрения вопросов, относящихся к проблеме «Стравинский и фольклор», при котором за основу берется не только общее положение о связях композитора с народной музыкой, но и определение фольклора в качестве одной из генетических составляющих творческой манеры Стравинского, его стиля. Обращение композитора к фольклору продолжает коренную традицию отечественного музыкального искусства, начало которой было положено еще во второй половине XVIII века. Однако у русских композиторов конца XVIII – начала XIX веков народная песня использовалась ограниченно, как средство создания национального колорита. Лишь в творчестве М.И.Глинки народный напев, по словам В.Ф.Одоевского, был возвышен до трагедии, фольклорный тематизм стал основой композиций симфонического масштаба. Оперное и романсовое творчество А.С.Даргомыжского расширило возможности фольклорного тематизма как средства воплощения психологических коллизий, свойственных внутреннему миру личности.

Со середины XIX века в подходе к фольклору возобладал принцип историзма, обусловивший использование какого-либо песенного или инструментального жанра с обязательным учетом времени его возникновения, особенностей его бытования, черт своеобразия в его поэтическом содержании и музыкальной стилистике. Композиторы «Могучей кучки» стали использовать в качестве фольклорных источников тематизма не только крестьянскую и городскую лирику, но и жанры исторической, семейно-бытовой, календарно-обрядовой песенности. Преимущественное обращение к какому-либо жанру (например, П.И.Чайковского к городской песенной лирике) начало оказывать воздействие на формирование индивидуального стиля. Следующее поколение русских композиторов (члены Беляевского кружка, а также С.В.Рахманинов)

строило свои взаимоотношения с фольклором, опираясь как на собственный опыт общения с народно-песенным искусством, так и учитывая результаты его творческой переработки у предшественников.

Начало творческого пути Стравинского совпало по времени с открытием новой страницы в развитии отечественной фольклористики. Изобретение фонографа, давшее возможность аутентичной фиксации образцов народно-песенного искусства, способствовало интенсивному развитию науки о фольклоре. Так, с использования звукозаписывающей аппаратуры начался этап подлинно научного изучения русского народного многоголосия. Неизмеримо расширились представления об акустических особенностях, свойственных звуковому облику многих явлений народно-песенного искусства, появилась возможность последовательно и точно выявить сложный генезис фольклорного феномена.

Успехи фольклористики оказали существенное влияние на композиторское слышание народной песни. Одним из первых, кто по-новому услышал фольклор, кто по-новому осмыслил его музыкальную природу, кто обновил приемы его творческого использования, оказался Стравинский. Его подходу к фольклору были абсолютно чужды какие-либо эстетические предрассудки, ценностные ограничения, академические запреты. Как художник-рационалист, композитор живо интересовался всем, что звучало в окружавшем его музыкальном быту, что могло служить источником обновления современного ему музыкального языка. Эстетические ориентиры, избранные Стравинским в оценке явлений фольклора, оказались диаметрально противоположными характерному для XIX века обращению русских композиторов лишь к наиболее значительным в художественном отношении образцам народно-песенного искусства².

² Отмеченные обстоятельства сближают Стравинского, несмотря на коренные различия в творческом методе, с его старшим современником Г.Малером. В зрелых симфониях Г.Малера так же, как и в ранних балетах Стравинского (особенно в «Петрушке»), прослеживается

Сфера фольклорных явлений, к которым обращался Стравинский, простирается от древнейших календарно-обрядовых и семейно-бытовых жанров крестьянской песенности до городского фольклора начала XX века, включая и образцы, занимающие промежуточное положение между пением и речью (выкрики разносчиков)³. Воплощая синкретический характер многих явлений народно-песенного искусства, композитор преломляет в своем творчестве не только песенно-танцевальное, но и инструментальное, обрядово-игровое, магически-заклинательное начала фольклора.

Стремление выявить в фольклоре внеличное, наиндивидуальное, свойственное не субъективным переживаниям отдельной личности, а жизненному мировосприятию многих людей, привело Стравинского к необходимости возведения национально-фольклорного на уровень интернациональной принадлежности. Благодаря музыкальным открытиям Стравинского специфически русское вошло составной частью в общеевропейское, «русский мелос...для Европы перестает быть каким-то экзотическим монстром, а претворяется в органически развивающийся комплекс музыкальных интонаций» [11, с.22].

Второй этап творческой эволюции Стравинского, именуемый неоклассицистским, совпал по времени с кризисным периодом в истории западноевропейской культуры. Военная катастрофа и вызванные ею социальные потрясения привели к крушению устоявшейся системы ценностных ориентаций, определявших роль и место искусства в жизни общества. Одним из ведущих художественных направлений послевоенного времени явился неоклассицизм,

стремление к слиянию, к взаимопроникновению, к органическому синтезу нарочитой, подчас доходящей до банальности простоты фольклорного тематизма и интеллектуальной насыщенности симфонического развития.

³ Преломление речевой интонации в фольклорном тематизме Стравинского сопоставимо по художественной направленности с новаторскими поисками А.Шенберга в области вокального интонирования, концентрированным выражением которого явилось *Sprechgesang* (речевое пение) «Лунного Пьеро». Это сопоставление подчеркивает принадлежность к одной эпохе художников, резко отличных по творческой индивидуальности.

эстетика которого отразила наиболее общие тенденции развития западноевропейского искусства. Несмотря на специфические формы проявления в различных видах художественного творчества, основные положения эстетики неоклассицизма и, в частности, эстетики музыкального неоклассицизма могут быть представлены в виде системы, образованной совокупностью «негативных» и «позитивных» постулатов.

К «негативным» постулатам отнесем:

- отказ от духовного наследия XIX века, рассматриваемого в целом как явление, рожденное культом художественного индивидуализма, что повлекло за собою: а) оппозицию классицистскому стремлению к воссозданию реальной действительности в ее динамической процессуальности, романтической тенденции расширительного толкования возможностей искусства в плане его влияния на жизнь общества; б) отказ как от принципов классицистского симфонизма, основанного на диалектике сонатности, так и от романтической программности, рожденной стремлением к синтезу искусств;
- отрицание иррационализма экспрессионистской эстетики, деструктивный характер которой был предопределен художественной реакцией на предчувствия, события и последствия Первой мировой войны, что закономерно привело к: а) неприятию экспрессионистской установки на воплощение индетерминированности человеческого существования; б) охранительной реакции на любые попытки радикального обновления музыкального языка.

«Негативным» постулатам противостоит ряд «позитивных» постулатов, предполагающих:

- превращение искусства в объект творчества, в иную реальность, запечатлевшую многообразие исторически обусловленных форм, в которых протекало художественное освоение мира;
- утверждение порядка в качестве эстетической доминанты, предполагающей возрождение интереса к античному художественному идеалу, обусловившему психологическую устойчивость, объективную достоверность, специфическую приподнятость в восприятии окружающего мира;

- обращение к вечным проблемам человеческой нравственности, к вневременным мифологическим, религиозным, обрядовым темам и сюжетам;
- обновление музыкальной культуры современности при опоре на исторические достижения западноевропейской музыки, особый интерес к музыкальному «позавчера», повлекший за собою использование в художественной практике стилей и жанров, предшествовавших эпохе Венского классицизма.

Общие положения эстетики неоклассицизма индивидуально преломились в творческом методе Стравинского. В отличие от П.Хиндемита и К.Орфа, Ф.Малипьеро и А.Казеллы, Д.Мийо и Ф.Пуленка, неоклассицизм которых связан с национальными традициями, с идеей возрождения отечественной культуры, неоклассицизму русского мастера присущ универсализм, основанный на широком круге явлений западноевропейской музыки. Французский классицизм XVIII века, творчество И.С.Баха и Г.Ф.Генделя, итальянская оперная и инструментальная музыка XVIII века, вступив в стилевое взаимодействие с русскими фольклорными элементами, органично слились в музыкальном языке Стравинского.

Неоклассицистский универсализм композитора возвел в новое качество одну из важнейших особенностей русского музыкального искусства – стремление к объединению народно-песенных истоков с западноевропейским профессионализмом. В решении этой проблемы на протяжении XIX века наметились два пути: либо смещение внутрителивого акцента на национально-характерные элементы (композиторы «Могучей кучки», А.К.Лядов, А.К.Глазунов, С.В.Рахманинов), либо аналогичное смещение в сторону музыкального языка, в котором преобладали европейски-общезначимые компоненты (А.Н.Серов, А.Г.Рубинштейн, П.И.Чайковский, А.Н.Скрябин). Изначально же обе тенденции слились в нерасторжимом единстве у М.И.Глинки, творчество которого возвестило о начале классического этапа в развитии русской музыки. Декларировав в предисловии к «Мавре» приверженность линии «русского западничества», Стравинский недвусмысленно определил свои эстетические пристрастия. Однако творческая практика композитора свидетельствует, что

ему во многом удалось преодолеть полемическую ограниченность в несколько искусственном противопоставлении западничества и славянофильства.

Неоклассицистский метод Стравинского, основанный на взаимодействии вышедшей из недр фольклора композиторской техники и стилизованных элементов, принадлежащих различным как по времени возникновения, так и по национальному происхождению культурам, закономерно вытекает из предшествующего, более чем полуторавекового развития русской композиторской школы. Явившись одним из вершинных достижений отечественной музыкальной культуры, творчество Стравинского всемерно способствовало ее международному признанию.

Творческий путь композитора отмечен единством художественного метода, претерпевшего за долгие годы лишь незначительные изменения. Так, синтез жанровых признаков ренессансной полифонии и приемов додекафонной техники, осуществленный Стравинским в произведениях 50-60-х годов XX века, оказался возможным во многом благодаря характерной неоклассицистской диалогичности его творческого метода. Исторические прототипы современной композиторской техники (в данном случае – додекафонии), выявленные русским мастером на заключительном этапе его художественной эволюции, своеобразно продолжили наметившуюся ранее тенденцию к неоклассицистскому осовремениванию старинных жанровых и стилистических «моделей».

Вместе с тем, позднее творчество Стравинского с его обращением к «вечным» темам и сюжетам, с его стремлением к деконкретизации музыкального языка, с его прорывом в сферу «чистой духовности» испытало влияние ряда явлений, характерных для музыкальной культуры Западной Европы в послевоенное время. Показательно в этом плане уже само обращение композитора к серийной технике, получившей в 50-е годы XX века повсеместное распространение. Внедрив додекафонию в тональный контекст, Стравинский одним из первых предложил весьма перспективный для современной творчес-

кой практики способ подчинения новейших композиторских техник «вечным» задачам художественного творчества.

Более чем полувековой творческий путь Стравинского свидетельствует о его постоянном стремлении идти в ногу со временем, о поразительном чувстве нового, об удивительном умении быть в настоящем. Уникальная художественная мобильность, позволившая композитору в течение долгого времени быть в центре развития европейского музыкального искусства, высочайший уровень профессионального мастерства возвели его музыку в ранг классики XX столетия.

В стилевом отношении творчество Стравинского оказывается одним из наиболее сложных явлений музыкального искусства XX века. Глубинные связи с традициями и подлинное новаторство, обращение к музыке отдаленных эпох и создание произведений, в языковом и композиционном отношении ориентированных в будущее, сочетаются у русского мастера столь парадоксально, что положение о целостности его стилевой системы нуждается в специальной, развернутой аргументации.

Стилевой системе Стравинского как явлению развивающемуся свойственно диалектическое единство *стабилизирующей* и *динамизирующей* тенденций. Стабилизирующая тенденция выражена совокупностью стилевых признаков, текстовые проявления которых обнаруживают преемственную связь на всем протяжении творческого пути композитора. Эта совокупность выступает в качестве фактора, определяющего индивидуальное своеобразие стиля русского мастера. Динамизирующая тенденция обусловлена воздействием на его творчество различных явлений западноевропейского музыкального искусства. Процесс непрерывного обогащения индивидуального стиля элементами иностранных стилистик коренится в изначальной диалогичности творческого метода композитора.

Диалогичность Стравинского, направленная на освоение музыкального наследия прошедших эпох – одна из черт его индивидуальности, привлекающая пристальное внимание исследователей. Диалогу русского мастера с музы-

кальной историей, основанному, по мнению Б.Асафьева, на широком использовании «ритмических и интонационных формул, своего рода *Urkräfte* и *Urtex-ten*» [11, с.237], в современном музыкознании даются различные, порой диаметрально противоположные по смыслу определения. Так, А.Шнитке истолковывает его как «полистилистику», С.Савенко как «вариации на стиль», М.Друскин как «метод работы с моделью», М.Арановский как «цитирование», С.Сорокина как «стилизацию», А.Березовчук как «ассимиляцию».

Относя музыку Стравинского к полистилистическому направлению современной музыки, А.Шнитке отмечает, что в использовании иностилевого материала композитор руководствуется принципами цитирования и аллюзии. Цитируя, Стравинский либо пересказывает чужой нотный текст собственным языком, либо свободно развивает чужой материал индивидуально-характерными средствами. К подобной «технике адаптации» композитор обратился в балете «Пульчинелла». В ранг цитирования А.Шнитке возводит и обращение к технике чужого стиля, характерное для многих неоклассицистских произведений Стравинского. В отличие от цитирования, аллюзия лишь намекает на какой-либо инородный стилевой компонент, опираясь на более или менее устойчивые стилистические ассоциации. Творчество Стравинского, по мнению А.Шнитке, является одним из наиболее ярких в музыке XX века примеров использования аллюзий [136].

«Вариации на стиль» Стравинского, как утверждает С.Савенко, генетически связаны с явлением стилизации. Однако в отличие от стилизации они основываются не на целостной, а на частичной имитации какого-либо стилевого объекта. Варьируя элементы чужого стиля, Стравинский неизменно утверждает приоритет собственной стилевой системы. Именно это обстоятельство, по мнению С.Савенко, позволяет композитору сохранить дистанцию по отношению к объекту стилевого варьирования. Двойственность, характеризующая взаимоотношения вариаций и темы-стиля, чревата комическими эффектами. Стилистическое балансирование, как утверждает С.Савенко, привносит в музыку Стравинского игровой элемент [97].

Определением «метод работы с моделью» М.Друскин подчеркивает ориентацию Стравинского не на стилевые признаки, а на композиционно-структурные закономерности, присущие какому-либо явлению музыкальной истории. Композитор, по мнению М.Друскина, «не стремился к воспроизведению и обновлению чужого стиля», а «пользуется приемами и конструкциями непосредственного предшественника» [44, с.103]. Движущей силой «метода работы с моделью» Стравинского выступает не стилизация, а адаптация композиционных приемов и структурных принципов оформления музыкального материала.

М.Арановский рассматривает «работу по модели» Стравинского как частный случай метода цитирования. В основе этого метода лежит, как утверждает М.Арановский, оперирование структурами знакового уровня. Цитата обнаруживается там и тогда, где и когда возникает отношение «текст – внетекстовые структуры», формирующее «эффект внетекстовых структур». В отличие от обычного цитирования, Стравинский избирает в качестве «внетекстовой структуры» не какой-либо фрагмент чужого текста, а всю систему его организации. Цитата выступает у композитора как композиционно-синтаксическая концепция текста. Отмеченное обстоятельство позволяет Стравинскому широко использовать прием ассимиляции «внетекстовых структур», основанный на подчинении их авторскому стилю [9].

С.Сорокина рассматривает стилизацию вообще и примеры оперных стилизаций Стравинского в частности как явление языковое. Основными критериями выступают мера насыщенности авторского языка чужеродными элементами, а также степень их переосмысления в новых языковых условиях. Избранный ракурс позволяет привнести в характеристику произведения-стилизации оценочный момент. Так, опера-оратория «Царь Эдип» оценивается С.Сорокиной как образец серьезной, а опера «Мавра» – как образец пародийной стилизации [113].

К проблеме «Стравинский и музыкальное наследие» Л.Березовчук подходит с культурологических позиций. Культурологический аспект позво-

ляет выделить две основные формы контакта с музыкальным прошлым: внутрикультурные и межкультурные взаимодействия. Внутрикультурное взаимодействие композитора и музыки его предшественников осуществляется без выхода за рамки того или иного исторически определенного музыкального языка⁴. Межкультурное взаимодействие предполагает языковой диалог. Обновление музыкальной культуры XX столетия неразрывно связано, как утверждает Л.Березовчук, с формированием нового, не имеющего исторических аналогов, музыкального языка. Следовательно, Стравинский как композитор, говорящий на современном языке, вступает с музыкальным наследием в межкультурное взаимодействие. В ситуации межкультурного взаимодействия элементы музыкального наследия включаются в современное произведение двумя способами: воссозданием и введением. Воссоздание может быть осуществлено в форме имитации или ассимиляции, введение – в виде цитаты или коллажа. «Внетекстовой структурой» для современного произведения могут оказаться синтаксический (структурный), семантический (речевой), прагматический (жанровый) компоненты предшествующего музыкального языка⁵.

Для Стравинского, по мнению Л.Березовчук, наиболее характерен тип межкультурного взаимодействия – ассимиляция, основанный на подчинении воссозданных элементов музыкального наследия авторскому стилю. Процесс ассимиляции музыкального наследия протекает у композитора в виде: 1) синтаксической ассимиляции монодического и полифонического языков в ранний и поздний период творчества; 2) семантической ассимиляции речевых формул барочного, классицистского, отчасти романтического музыкального иску-

⁴ Л.Березовчук рассматривает музыкальную культуру Европы как смену периодов монодической, полифонической и гомофонической музыки [19, с.164].

⁵ Музыкальный язык, как утверждает Л.Березовчук, представляет собою «абстрактную порождающую систему правил, на основании которой создаются и воспринимаются произведения, являющиеся речью на данном языке» [19, с.166].

ва в средний период творчества; 3) ассимиляции литургического жанра (Месса, Threni, Canticum Sarcum, Requiem Canticles), танцевальных жанров эпохи Возрождения (Гальярда, Бранль, Сарабанда в балете «Агон»), жанра номерной оперы («Похождения повесы»), жанра романтической вокальной миниатюры («Памяти Дилана Томаса», «Авраам и Исаак»).

Очевидно, что авторы всех приведенных выше определений по-разному отвечают на вопрос, **что** заимствует Стравинский из музыкального наследия и **как** он использует заимствованный материал. Мы пытаемся ответить на него, рассмотрев отношение Стравинского к музыкальной истории на *текстовом* уровне, в плане *реальных звуковых соответствий*. Отмеченные обстоятельства определили цель и задачи настоящей работы, а также ее структуру.

Основная *цель* работы – аргументированно обосновать положение о единстве стиля Стравинского посредством решения следующих конкретных *задач*:

- выявления в стилевой системе Стравинского компонентов, обладающих наибольшей устойчивостью, обретающих статус инварианта;
- систематизации элементов барочной стилистики, используемых композитором в качестве основы стилового диалога;
- анализа произведений Стравинского, отмеченных высоким уровнем насыщенности текста барочной стилистикой.

Структура работы включает введение, три главы и заключение. Во *Введении* дается краткая характеристика каждого из трех основных этапов художественной эволюции Стравинского, содержится обзор литературы, посвященной творчеству композитора. Анализ стилевой системы Стравинского, предпринятый в *Первой главе*, направлен не только на выявление черт индивидуального своеобразия в творческой манере композитора, но и на обнаружение в его музыкальном языке константных элементов, послуживших прочной основой для многократных стилистических «превращений». Особое внимание уделено **метру** как одному из важнейших средств, стабилизирующих стилевую систему Стравинского.

Взаимодействию стилистики Барокко и системы выразительных средств композитора посвящена *Вторая глава* работы. Специфика творческих связей Стравинского с музыкой эпохи Барокко рассматривается во Второй главе предметно, в плане реальных звуковых соответствий. Особое внимание обращено на те фрагменты текста произведений русского мастера и ряда композиторов XVII – первой половины XVIII веков, которые являются конкретным, выраженным в материальной (звуковой) форме доказательством общности их стилистики. Избранный ракурс обусловил необходимость теоретической разработки термина «модель». Этот термин используется в сравнительном анализе произведений Стравинского и композиторов эпохи Барокко. Обоснование результатов анализа потребовало включения в текст Второй главы большого количества нотных примеров.

Превращение элементов барочной «модели» в составную часть музыкального языка Стравинского прослежено в *Третьей главе* на примере Окте́та для духовых инструментов, Концерта для фортепиано, духовых и контрабасов. Анализ Окте́та и Концерта обнаруживает связь барочных стилистических элементов с художественным замыслом произведения. Концентуальная значимость того или иного элемента обуславливается его ролью в форме целого.

Заключение резюмирует основные идеи работы. В нем предпринята попытка конкретизировать сущность творческого метода Стравинского как явления развивающегося, познаваемого в диалектическом единстве стабилизирующей и динамизирующей тенденций. Высказывается мысль об основополагающей роли барочной стилистики в становлении неоклассицизма композитора.

Литература, посвященная творчеству Стравинского, необычайно обширна. На протяжении жизненного пути композитора его музыка привлекала к себе пристальное внимание современников. Ранее других осознал масштаб дарования композитора Б.Асафьев. Его «Книга о Стравинском» и по сей день остается одним из наиболее глубоких исследований, посвященных творчеству русского мастера.

Как зарубежные, так и советские музыковеды неоднократно пытались воссоздать целостную картину жизненного и творческого пути композитора. К наиболее удачным опытам подобного рода отнесем монографии А.Тансмана [160), Р.Влада [163), Б.Ярустовского [139], Э.Вайта [164], М. Друскина [44]. Подверглись углубленному рассмотрению и отдельные этапы художественной эволюции Стравинского. Особо выделим в этом плане исследование В. Смирнова, посвященное этапу творческого формирования композитора [106].

Балет как ведущий жанр творчества русского мастера привлек внимание И.Вершининой [29], И.Ковшарь [61], А.Вульфсона [32]. Оперному жанру посвящены исследования А.Баевой [14], Т.Сорокиной [113], В.Реди [90]. Обширный материал для обобщений, касающийся эстетических воззрений Стравинского, специфики его творческого метода, особенностей его музыкального языка, своеобразия замыслов тех или иных произведений, содержат приуроченные к 80- и 100-летию Стравинского номера журнала “Musical Quarterly”, а также выпущенные в свет издательством «Советский композитор» сборники 1973 и 1985 годов.

В последнее время углубленно изучается не только творческий метод Стравинского, но и его стиль. Выдвижение ряда важнейших проблем художественного наследия русского мастера и их плодотворное исследование в предшествующие десятилетия способствовали накоплению фактов, позволяющих обосновать положение о единстве стиля композитора не только на эстетическом, но и на музыкально-текстовом уровне. Так, например, тенденция анализа эстетических воззрений Стравинского на музыкально-текстовом уровне прослеживается в обращении В.Задерацкого к идее необратимости времени, позволяющей обнажить диалектику традиций и новаторства в образной семантике, в структуре текста произведений русского мастера [55]. На уровне музыкального текста рассматривает составляющие классицистского комплекса композитора и В.Холопова [131].

До недавнего времени изучение стилевых закономерностей музыкального искусства в целом и стилевой системы Стравинского в частности во мно-

гом осложнялось отсутствием специальной, теоретически разработанной методики стилового анализа. В фундаментальном труде С.Скребкова «Художественные принципы музыкальных стилей» проблемы стиля были освещены с исторической точки зрения. Выход же в свет исследования М.Михайлова «Стиль в музыке», разработанные им принципы стилового анализа обогатили историческое музыкознание методом, с помощью которого может быть изучен стиль едва ли не любого явления в музыкальном искусстве Нового времени.

Рассматривая стиль как «содержательную форму», как «повторяемость определенных содержательно-формальных признаков, объединяющих некоторый ряд конкретно-исторических единств», как «выражение единства, присущего какому-либо множеству художественных явлений», М.Михайлов вводит понятие стиливых признаков, выступающих в качестве «общих закономерностей и норм, лежащих в основе музыкального мышления», «музыкально-выразительных средств, конкретизированных в контексте определенной стиливой системы, подчиненных ее нормам» [73, с.103, 104, 127, 137].

Иерархическая система стиливых признаков, разработанная М.Михайловым, основывается на представлении о стиле как о целостной, относительно устойчивой системе, в которой стиливые признаки, выступая в качестве компонентов, находятся между собой в функциональном взаимодействии, образуют определенную структуру. Структурная иерархия в системе стиливых признаков определяется, как отмечает М. Михайлов, двумя различными, но внутренне взаимосвязанными аспектами.

Первый из них обусловлен неодинаковой степенью стиливой значимости и активности, свойственной отдельным выразительным средствам в историческом процессе развития музыкального искусства. По этой причине они дифференцируются на ведущие и относительно подчиненные. Сущность *второго* аспекта заключается в подходе к понятию стиливых признаков с позиции соотношения общего, особенного и единичного. В соответствии с этим М.Михайлов отводит каждому признаку место в иерархической системе, которое соответствовало бы его значению в качестве показателя, наиболее полно ха-

рактизирующего стилиевые уровни различного масштаба, будь то эпохально-исторический стиль, стиль направления или индивидуально-авторский стиль.

Стилевыми признаками глубинных историко-стилевых слоев являются: система логической организации музыкально-звукового материала, склад и фактура, принципы развития и закономерности формообразования. При этом, как отмечает М.Михайлов, необходимо учитывать, что каждый из признаков существует лишь в совокупности, в реальном функциональном взаимодействии с остальными. Тематизм, мелодика, ритм и метр относятся к признакам более конкретным. Форма их выражения приобретает важное индивидуализирующее значение, то есть выступает в качестве того особенного, что отличает «нижележащие» стилиевые уровни от «вышестоящих». Наибольшую роль индивидуализирующие признаки играют в отдельных произведениях, где они становятся выражением единичного. К относительно подчиненным признакам М.Михайлов относит динамику, артикуляцию и тембр, посредством которых создаваемая остальными выразительными средствами музыкальная ткань реализуется в звучании.

Очевидно, что роль всех трех типов стилиевых признаков в формировании индивидуального стиля неодинакова и определяется как своеобразием творческого облика художника, так и его местом в истории развития музыкального искусства. Концепция музыкального стиля М.Михайлова, введенное им понятие стилиевых признаков позволяют более или менее полно охарактеризовать любой авторский стиль, независимо от его индивидуального своеобразие и внутренней сложности.

Избрав иерархическую систему стилиевых признаков, предложенную М. Михайловым в качестве «модели» описания стиля Стравинского, отметим, что многие ее компоненты исследованы в настоящее время достаточно глубоко. Так, принципам логической организации музыкального материала в произведениях Стравинского, системе звуковысотной организации в его музыке как важнейшему stileобразующему фактору посвящено исследование Л.Дьячковой [48]. Отдельные аспекты этой проблемы рассматривались Т.Бершадской,

В.Задерацким, Г.Мокреевой, Ю.Паисовым, Ю.Холоповым в работах, посвященных как композитору, так и общим вопросам музыкального искусства XX века [23; 53; 75; 79; 126).

Полифоническая природа мышления русского мастера, обусловившая полипластовый характер музыкальной ткани в его произведениях, исследована В.Задерацким [53]. В многообразии форм полипластовости, к которым прибегал Стравинский, наиболее изученной является политональность. Ей посвящены исследования Ю.Паисова [79] и Л.Дьячковой [46; 48]. Полифункциональное расслоение музыкальной ткани в произведениях композитора охарактеризовано А.Шнитке на примере балета «Орфей» [135, с.405-409].

Музыкальная ткань произведений Стравинского, рассмотренная в аспекте склада, существенно обогатила бы наши представления о стиле композитора. Отправным моментом в изучении этой проблемы могла бы стать мысль Т.Бершадской о присущих современной музыке полиформах суммирующего типа, образованных «наложением одного склада на другой с их достаточно четкой дифференциацией внутри целого» [23, с.206]. Предложенный ракурс способствовал бы и более глубокому изучению фактуры Стравинского, многие характерные особенности которой исследованы А.Соколом [109].

Индивидуально-характерное, авторское начало среди стилевых признаков эпохально-исторического уровня наиболее выпукло проявляется в принципах развития музыкального материала и закономерностях формообразования. Ведущими принципами развития музыкального материала у Стравинского выступают оstinатность и вариационность. Их взаимодействие определяет особый характер музыкального становления в произведениях композитора. Оstinатность в качестве важнейшего компонента стиля Стравинского подробно исследована В.Задерацким [53, с.109-139]. Вариационная техника композитора охарактеризована Р. Нельсоном [154].

Отечественное и зарубежное музыкознание находится в настоящее время лишь на пути к постижению закономерностей формообразования в музыке Стравинского. Общеизвестен тезис о направленности процесса формообразо-

вания у композитора на обобщение характерных черт фольклорной процессуальности. Однако конкретные формы использования русским мастером народно-песенной вариантности в качестве ведущего формообразующего принципа исследованы еще далеко не в полной мере. Важным шагом на этом пути явилась статья Л.Дьячковой о роли принципа подобия в формах Стравинского [51].

Группу индивидуализирующих стилевых признаков, играющих первостепенную роль в формировании индивидуального авторского стиля, возглавляет мелодико-тематический. Объединением понятий М.Михайлов подчеркивает приоритет мелодического начала в тематизме. Однако следует учитывать, что функциональный подход к тематизму разграничивает понятия мелодии и темы. По справедливому мнению Е.Ручьевской, мелодия, исключая случаи одноголосия, – это лишь элемент темы, а мелодический тематизм – один из возможных типов тематизма [94, с.8, 77, 98-105]. Именно функциональный подход был избран В.Задерацким в характеристике особенностей тематизма Стравинского [53, с.24-53, 254-261].

Мелодия – одно из наиболее активных stileобразующих средств в музыке. Значение мелодии у Стравинского столь велико, что представляется далеко не точным еще бытующее мнение об ограниченности мелодического дарования композитора, о подчиненном месте мелодии в его системе выразительных средств. Мелодия как компонент стиля Стравинского, ее конструктивные особенности, ее роль в форме охарактеризованы Г.Мокреевой [76] и В.Холоповой [128].

На огромную роль ритма в музыке Стравинского, на новаторство его ритмической техники обращали внимание многие исследователи. Предметом специального рассмотрения эти вопросы стали в одном из разделов книги В.Холоповой, посвященного ритму и его роли в творчестве выдающихся композиторов 20 века [127, с.194-243]. Обобщения В.Холоповой дополнены В.Задерацким, охарактеризовавшим явление межтактовой ритмической асимметрии в музыке Стравинского [53, с.175-177].

Изучение роли ритма в творчестве Стравинского не должно осуществляться вне связи с особенностями метрической организации его музыки. Как нам представляется, метр у Стравинского не менее важен в аспекте стиля чем ритмическое начало. Косвенное подтверждение такому взгляду можно найти у М.Михайлова, рассматривающего метр в качестве особого самостоятельного стилизового признака, возникшего на сравнительно поздней стадии развития музыкального искусства [73, с.141]. Тем не менее метрическая организация в произведениях Стравинского является, пожалуй, наименее изученной областью музыкального языка русского мастера.

К средствам музыкальной выразительности, занимающим относительно подчиненное место в иерархической системе стилизовых признаков, М.Михайлов относит динамику, артикуляцию и тембр. Однако для творчества Стравинского характерна тенденция к возрастанию их роли в становлении формы целого. Так, В.Задерацкий, настаивая на тематическом значении тембра у Стравинского, выделяет в особую разновидность строгоостинатных форм композитора тембровариативное остинато [53, с.119]. Возросшая роль динамики, артикуляции, тембра в системе выразительных средств композитора отмечается рядом других исследователей [11; 29; 32; 44].

Завершая обзор литературы, отметим, что стиль композитора изучен в настоящее время далеко не в равной мере. Если звуковысотная система, полифонические и гармонические формы организации музыкальной ткани, принципы развития музыкального материала, ритмическая техника, закономерности формообразования и мелодика Стравинского исследованы достаточно глубоко, то в изучении особенностей склада, фактуры, метра, динамики, тембрового мышления композитора делаются лишь первые шаги.

ГЛАВА 1

СТИЛЕВАЯ СИСТЕМА СТРАВИНСКОГО

Стилевая система Стравинского – явление сложное. Ее подвижность, изменчивость обусловлена множественными иностилевыми влияниями. Вместе с тем стиль композитора, восприняв элементы чужих стилей, не утратил индивидуального своеобразия. Это свидетельствует о наличии у Стравинского устойчивой системы выразительных средств, верность которой он сохранил на всем протяжении творческого пути. Цельность стилевой системы русского мастера определяется двумя факторами: однажды найденным и впоследствии многократно воспроизведенным набором индивидуально-характерных звучаний, а также изначально присущим творческому методу композитора свойством диалогичности.

Композиторское творчество в XIX веке характеризовалось отчетливо выраженным стремлением к индивидуально-неповторимым формам музыкального высказывания. Стилевая оригинальность рассматривалась в то время как один из высших критериев художественного совершенства. Отвергая романтический индивидуализм, Стравинский стремится утвердить свое творчество в качестве одного из этапов общеевропейского художественного процесса, продемонстрировать тесную связь с музыкальной культурой прошедших эпох. Самобытная одаренность не препятствует плодотворному диалогу русского мастера с музыкальной историей. Более того, этот непрекращавшийся до конца жизни диалог Стравинский превратил в неисчерпаемый источник художественного вдохновения.

Диалогичность композитора проявляется в сфере музыкального языка как взаимодействие индивидуальной и заимствованной стилистик. Диалектическое по характеру, это взаимодействие обнаруживает себя в борьбе сил стабилизации и динамизации. Силы стабилизации представлены у Стравинского совокупностью стилевых признаков, языковых идиом, с исчерпывающей полнотой запечатлевших своеобразие его художественной индивидуальности.

Со всей определенностью они заявили о себе в русский период творчества, отмеченный активным освоением фольклора.

Оценивая русский период творчества как этап новаторских свершений, определивших многие сущностные черты музыкального искусства XX века, исследователи обращают внимание на то, что все общезначимое в музыкальном языке Стравинского окрашено в ярко индивидуальные тона. Так, балеты «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная», оказавшие наибольшее влияние на современное композиторское творчество, стали одновременно и наиболее индивидуальными в стилевом отношении произведениями русского мастера.

Формирование стиля Стравинского обусловлено специфическими формами сопряжения с фольклором. Музыкальный язык произведений русского периода свидетельствует не только о традиционном для национальной композиторской школы претворении мелодических оборотов и ритмических фигур фольклорного происхождения, но и об усвоении способов их развития, об использовании характерных черт народного многоголосия. Принципы развития фольклорного материала, структурные особенности народного многоголосия, индивидуально преломленные Стравинским, явились фундаментом его стилевой системы, залогом ее единства.

Описание стилевой системы композитора, предпринятое ниже, направлено на выявление черт индивидуального своеобразия в его творческой манере, на доказательство целостности его стиля. Нахождение в музыкальном языке Стравинского черт, послуживших прочной основой для многократных стилистических превращений, проливает свет на специфику его художественного мышления. Стиль Стравинского – явление, исследованное в настоящее время достаточно глубоко. Характеризуя его инвариантные основы, мы опираемся на достижения ряда советских и зарубежных исследователей. Неизбежные при этом моменты компиляции объясняются стремлением к максимально полной характеристике объекта.

Организация музыкального материала – это основа, без которой нельзя представить существование музыки как вида искусства, как одного из способов художественного освоения мира. Организация музыкального материала в произведениях Стравинского предстает:

- как музыкально-эстетический феномен, сущность которого определяется кризисными явлениями в западноевропейском музыкальном искусстве начала XX века;
- как один из факторов, способствующих единству стиля композитора;
- как явление, в котором конструктивные закономерности различных жанров русского народно-песенного искусства трансформировались в композиционную технику, оказавшую революционизирующее влияние на современное музыкальное искусство.

Организация музыкального материала у Стравинского познается в диалектическом единстве *центробежной* и *центростремительной* тенденций. Действие центробежной тенденции связано с характерным для музыки XX века явлением *полипластовости*, определяемым Т.Бершадской как «расслоение всей многоголосной ткани на различные пласты, разобщение отдельных ее слоев, слышание которых происходит хотя и в одновременности, но в разных планах» [23, с.133-134]. Полипластовость знаменует собою, как отмечает Т.Бершадская, сочетание и взаимопроникновение различных принципов организации музыкальной ткани, ее полифонизацию. Аналогичный круг явлений в современной музыке определяется Ю.Холоповым как «полифоническая гармония». Ю.Холопов рассматривает последнюю в качестве главного принципа, на котором зиждется звуковысотная организация современного многоголосия, акцентирует внимание на присущем ей синтезе конструктивных принципов контрапункта и гомофонии [126, с.51-94].

Полипластовость Стравинского может быть рассмотрена в полифоническом и гармоническом аспектах. Полифонические формы расслоения музыкальной ткани в произведениях композитора необычайно разнообразны. Стравинский обращается практически ко всем известным в его время разновиднос-

тям полифонического многоголосия. Так, яркими примерами контрастной полифонии могут служить фрагменты балета «Петрушка» (ц.13-14 и ц.72-73), основанные на контрапунктическом объединении предельно обособленных в идейно-образном и музыкально-конструктивном отношении тем⁶. Очень часто контрапунктические составляющие многоголосной ткани соотносятся по принципу ступеневой взаимодополняемости – характерному приему комплементарно-ладовой полифонии (см., например: балет «Петрушка», ц.103). Народно-песенная вариантность, широко использованная Стравинским в оформлении полифонически сочетаемых линий и пластов, повлекла за собою отказ от применения вертикально-подвижного контрапункта, переосмысление принципов горизонтально-подвижного контрапункта. Многоголосная музыкальная ткань в произведениях композитора часто организуется по принципу вариантно-подвижного контрапунктирования ее элементов (см., например: «История солдата», «Маленький концерт», ц.5, 6).

Однако главные творческие свершения композитора в большинстве случаев связаны не с более или менее индивидуальной трактовкой традиционных полифонических форм, а с их радикальным обновлением в опоре на конструктивные закономерности русского народного многоголосия. Хоровой унисон играет, как известно, очень важную роль в этом жанре. Именно от него ведут свою родословную любые, даже самые развитые формы русской подголосочной полифонии. Обращаясь к унисону как одному из наиболее ярких стилистических признаков народного многоголосия, Стравинский стремится выявить его полифоническую природу. Формы полифонического расслоения унисона у русского мастера различны. Так, в балете «Весна священная» композитор широко использует эффект подголосочности в унисоне (см., например:

⁶ Здесь и далее, характеризуя полифоническую технику Стравинского, а также используемые им строго- и свободноостинатные приемы развития музыкального материала, мы ориентировались на определения и примеры, приведенные в исследовании В.Задерацкого «Полифоническое мышление Стравинского».

ц.3, 10). В некоторых случаях унисонная подголосочность перерастает в контрастный унисон (см., например: балет «Петрушка», ц.54). Иногда композитор намеренно деформирует конструктивную основу унисонного звучания – октавную интервалику (см., например: Симфония духовых инструментов, ц.6,7).

Наряду с унисонами, Стравинский обращается и к другим характерным для народного многоголосия типам соотношения голосов. Так, широко используя прием подголосочной вторы, композитор прибегает к замене несовершенного-консонантного интервального параллелизма, свойственного народнопесенному приему, параллелизмом диссонирующих интервалов септимы и ноны (см., например: балет «Весна священная», ц.94). Генетической связью с народной второй отмечен и контрапункт ритмически однородных линий в «Истории солдата» (см.: «Марш солдата», т.3 до ц.1 – т.1 ц.1).

Развитые формы народного многоголосия, основанные на последовательно проведенном принципе подголосочного строения музыкальной ткани, послужили Стравинскому основой, отталкиваясь от которой он создает индивидуально-характерные типы разнофункциональной полифонии. Развитие народной предпосылки русский мастер осуществляет в двух взаимодополняющих направлениях. *Первое* направление основано на превращении приема подголосочного прорастания, развивающего опорную интервалику мелодически ведущего голоса, в главный принцип организации многоголосной ткани. Сущность *второго* направления состоит в углублении контраста контрапунктически сочетаемых линий, в достижении ими такого уровня образно-смысловой и музыкально-конструктивной автономии, который не характерен для народной подголосочной полифонии. Взаимодействие двух названных направлений осуществляется у Стравинского в форме контрастно-подголосочного контрапункта [53, с.87]. Этим определением В.Задерацкий подчеркивает синтетическую природу полифонии композитора, объединяющей характерные черты западноевропейского профессионального и русского народного многоголосий. Контрастно-подголосочное контрапунктирование предстает у композитора в различном текстовом оформлении. Так, Стравинский очень

часто излагает контрапунктически-подчиненную линию в виде многоголосного пласта, играющего роль фона (см., например: балет «Петрушка», ц.39). Иногда роль контрапунктического фона играет остигатный аккордовый комплекс (см., например: балет «Весна священная», ц.15). Возникающий при этом тип многоголосия В.Задерацкий определяет как «контрапункт с участием ритмически-подвижного сонористического комплекса» [53, с.42].

К индивидуально-характерным контрапунктическим формам Стравинского, весьма опосредованно связанным с народнопесенными истоками, В.Задерацкий относит образцы комплементарно-сонорной полифонии, основанной на приеме подвижных сонорно-кластерных tutti [53, с.93-108]. Прием подвижных сонорно-кластерных tutti представляет собою контрапунктическое объединение сходных по звуковому составу, но различных по ритмическому строению линий, приводящее к эффекту непрерывно звучащей вертикали кластерного типа (см., например: балет «Весна священная», ц.42).

Наряду с полифоническими формами расслоения музыкальной ткани Стравинский широко использует *гармонические* формы полипластовости. В области гармонии расслоение музыкальной ткани приводит к образованию в тексте произведения обособленных в структурном отношении фактурных пластов. Порой несходные по логике организации, они образуют между собой фактурное, структурное, тональное, функциональное или ладовое противоречие. Противоречие пластов, предопределяющее многослойное слышание, обнаруживает себя, как отмечает Т.Бершадская, в четырех основных формах: структурной (полиаккордика), функциональной (полифункциональность), тональной (политональность), ладовой (полиладовость). Практически все из названных форм широко используются Стравинским в произведениях, принадлежащих различным периодам его творчества.

Одной из наиболее распространенных полипластовых форм в гармонии Стравинского является *политональность*. Рассмотренная в структурно-технологическом аспекте, политональность композитора обнаруживает присущее ей качество остигатности [79, с.212]. Как правило, русский мастер обра-

щается к таким формам расслоения музыкальной ткани, в которых хотя бы один из фактурных слоев оstinaten. К наиболее характерным видам политонального оstinато Стравинского Ю.Паисов относит органнй пункт на вводном тоне, большесекундовое и малотерцовое басовые оstinато, разнообразные формы их фактурного усложнения. В политональности Стравинского наиболее характерными типами интервального соотношения субтональностей являются, по мнению Ю.Паисова, полутоновое и тритоновое. Именно эти типы в наибольшей степени способствуют расслоению музыкальной ткани, образно-смысловому обособлению ее компонентов.

Формообразующая роль политональности в музыке Стравинского охарактеризована Л.Дьячковой. По местоположению в форме произведений композитора Л.Дьякова различает три политональных типа: экспозиционно-гармонизирующий, модуляционный и вариантно-развивающий [46, с.253]. Экспозиционно-гармонизирующий тип выявляет новаторство Стравинского в подходе к фольклорному тематизму. Политональное расслоение музыкальной ткани в экспозиционных разделах русских произведений композитора призвано по-новому осветить темы народного происхождения, активизировать их восприятие, привлечь внимание к их выразительным возможностям.

Монтажный метод композиции, широко используемый Стравинским в музыкально-театральных произведениях, определил образно-смысловые и конструктивно-технологические особенности модуляционного типа политональности. Политонально оформленные наложения окончаний и начал в следующих друг за другом разделах музыкальной формы являются, по мнению Л.Дьячковой, узловыми, поворотными моментами композиции, отмеченными тематической насыщенностью, образно-смысловой многозначностью.

Вариантно-развивающий тип политональности выявляет, как отмечает Л. Дьякова, склонность к полифоническому развитию, присущую ряду тематически значимых вертикальных комплексов Стравинского. Полифоническая природа гармонической вертикали в произведениях композитора очень часто обнаруживает себя в тенденции к обособлению элементов вертикали вплоть

до образования ими политонального сочетания. Политональная горизонтальная проекция исходного гармонического комплекса выступает действенным фактором динамизации процесса формообразования в музыке Стравинского.

Наряду с политональностью, гармоническое расслоение музыкальной ткани в произведениях русского мастера очень часто обретает форму *полифункциональности*. Наиболее типичными формами полифункциональности у Стравинского выступают:

- функциональное несовпадение баса и верхних голосов гармонии;
- функциональное несовпадение мелодических голосов и гармонии;
- функциональное несовпадение двух и более слоев гармонии;
- несовпадение функционально-гармонического каркаса двух и более полифонических голосов;
- несовпадение функционально-гармонического каркаса голосов в фактуре смешанного гармонически-полифонического типа.

Центростремительная тенденция в звуковысотной системе Стравинского реализует себя в логике организации музыкального материала. Ключом к ее пониманию являются высказывания Стравинского на страницах «Музыкальной поэтики». Особого внимания заслуживает мысль композитора о способе объединения музыкальной ткани в его произведениях, который, в отличие от традиционной тональности и других систем, назван «системой полюсов»: «Любая музыка лишь ряд порывов, сходящихся в определенной точке покоя» [116, с.29]. Точкой покоя, главной осью в музыке является, по мнению Стравинского, полюс притяжения – полярный тон, интервал или звуковой комплекс: «...приближение к полюсам и удаление от них определяет в некотором роде дыхание музыки» [116, с.29-30].

Высказывания Стравинского послужили К.Дальхаузу отправным моментом в попытке рассмотреть с позиций звукового центра музыкальную ткань ряда произведений композитора [125, с.141]. «Система полюсов» Стравинского концепционно оформлена Л.Дьячковой в качестве главного принципа ладогармонической системы композитора [49]. Утверждаемая

Стравинским «полюсная» система организации музыкальной ткани отнесена М.Катунян в предпринятом ею обзоре концепций тональности к «тональности как централизованной системе» [60, с.16].

Характеризуя систему звуковысотной организации в произведениях Стравинского, мы ориентируемся на определения понятий лада и тональности, предложенные Т.Бершадской [26, с.69]. Ладовая организация музыкальной ткани, к которой преимущественно прибегает русский мастер (так называемая «система полюсов»), испытала воздействие как народно-песенного искусства, по природе монодического, так и западноевропейского музыкального искусства Нового времени, по природе гармонического. Взаимодействие двух этих феноменов обусловило ее синтетическую монодийно-гармоническую природу.

«Система полюсов» Стравинского, рассмотренная под углом зрения ее монодийно-гармонической природы, выступает в качестве стилового признака, функционирующего на всем протяжении творческого пути композитора. Ее монодийность проявляется в следующем:

- функциональной единицей лада выступает тон;
- внутриладовые тяготения группируются вокруг основного устоя – «полярного тона»;
- «полярность» основного устоя достигается его мелодической повторностью, ритмическим подчеркиванием, тембровым выделением;
- способы подчеркивания основного устоя свидетельствуют о результативности ладовой системы⁷.

Гармонические элементы в «системе полюсов» проявляют себя в том, что:

- функциональной единицей лада выступает созвучие;

⁷ Оппозиция автономных и результативных ладовых систем введена Т.Бершадской [23, с.75-81].

- внутриладовые тяготения группируются вокруг звукового комплекса, объединяющего несколько «полярных тонов»;
- роль «полюса притяжения» играет общий элемент ряда звуковых вертикалей.

Монодийно-гармонический тип ладовой организации, чуждый стереотипной повторности, выявляет в произведениях Стравинского своеобразие их формального замысла. Так, звуковысотная организация «Истории солдата» основана на взаимодействии «полярных тонов» *a* и *b*, первый из которых символизирует душу Солдата, второй – мир Черта. «Полярность» *a* и *b* достигается превращением их в мелодические устои повторяющихся мотивов и фраз, включением их в оstinatные фигуры сопровождения, внедрением их в конечные созвучия пьесы. Так, например, полярный тон *a* является:

- общей центральной опорой для *A*-миксолидийского, *a*-эолийского, *a*-дорийского;
- общей ступенью для тональностей *C*-dur, *a*-moll, *B*-dur и *D*-dur.

Взаимодействие «полярных тонов» *a* и *b* в «Истории солдата» вырастает из общей идейной концепции произведения и направлено на постепенное вытеснение ладов и тональностей, характеризующих Солдата, ладами и тональностями, свойственными Черту. Напротив, музыкальное становление в мелодраме «Персефона» определяется не борьбой «полярных тонов», а централизующей ролью единого «полюса притяжения» – шестизвучного звукового комплекса *a – c – e – g – h – d*. Каждый из составляющих «полюс притяжения» тонов связан с несколькими тональностями. Так, например, полярный тон *e* выступает общим элементом тонических трезвучий *e*-moll, *E*-dur, *C*-dur, *cis*-moll, *a*-moll, *A*-dur.

В произведениях Стравинского, отмеченных «двухполюсностью» системы звуковысотной организации, наиболее частым интервальным соотношением «полярных тонов» выступает малосекундовое соотношение (*e* и *es* – в Сонате для фортепиано, *g* и *as* – в Симфонии в трех частях). «Однополюсная» система организации музыкальной ткани иногда объявляется композитором в

заглавии произведения (Серенада in A для фортепиано, Концерт in D для скрипки с оркестром, Симфония in C для оркестра, Концерт in Es для камерного оркестра «Dumbarton oaks»).

Система звуковысотной организации предстает у Стравинского в специфическом фактурном оформлении. Определяя *фактуру* композитора как «конструктивную», А.Сокол относит интеграцию, централизацию и дифференциацию ее компонентов к важнейшим структурообразующим принципам [109, с.9-11]. Среди многообразия приемов построения фактуры у Стравинского А.Сокол выделяет дублирование, дополнение и контрапунктирование ее элементов. Дублирование, предполагающее тождество элементов фактуры, дополнение, основанное на объединении их в единое целое, контрапунктирование, сочетающее контрастные компоненты музыкальной ткани, приводят, соответственно, к простому, сложному и синтетическому типам фактурного воплощения.

Развитие музыкального материала в произведениях Стравинского выступает одним из факторов, определяющих своеобразие стиля композитора. Процессуальная логика Стравинского базируется на сочетании принципов *остинатности* и *вариационности*. Остинатность композитора вбирает характерные черты средневековых хоровых вариаций на *cantus firmus*, барочных инструментальных форм с *basso ostinato*, глинкинских вариаций на *soprano ostinato*, русской народно-песенной вариантности. Всеобъемлющий синтез основан на взаимопроникновении идей неизменного повтора и внутреннего обновления. В строгоостинатных структурах композитора внутреннее обновление и непрерывное развитие проявляются в метрической вариантности (см., например: балет «Весна священная», «Шествие Старейшего-мудрейшего», линия Tube), в тембровой вариативности (см., например: балет «Петрушка», «Танец кормилиц»).

Реализация идеи непрерывного развития на структурном уровне приводит к появлению *свободного остиато*, предусматривающего «включение различного рода вариантности внутри остиато развертываемой линии или

пласта» [53, с.115]. Рассматривая свободное остинато в качестве коренного признака самобытности стиля Стравинского, В.Задерацкий относит к свободностинатным формам композитора:

- дискретное остинато, нарушающее периодическую повторность мотивных ячеек (см., например: балет «Весна священная», «Шествие Старейшего-мудрейшего», линия Cor.);
- мотивно-вариантное остинато, спонтанно изменяющее звуковысотное и ритмическое строение отправного мотива (см., например: симфоническая сюита «Песнь соловья», ц.22-24);
- структурно-вариантное остинато, предполагающее постоянную перестановку мотивных элементов (см., например: балет «Весна священная», «Пляски щеголих», ц.27-29, линия Fl. c-a);
- контрастно-мотивное остинато, основанное на импровизационном чередовании нескольких мотивов (см., например: «История солдата», «Маленький концерт», линия Cl.).

Разнообразие остинатных форм Стравинского, их функциональная многозначность обусловили полиостинатное строение музыкальной ткани его произведений, основанное как на одновременном сочетании нескольких остинатно организованных фактурных пластов, так и на чередовании различных остинатных структур в становлении формы целого [53, с.113].

Своеобразие *вариационности* Стравинского обусловлено необычностью ее инвариантной основы. Приводя высказывания композитора о стремлении при написании вариаций «оставаться верным теме как мелодии», Р.Нельсон справедливо отмечает, что Стравинский, как правило, далек от буквального следования этому принципу [154, с.327]. Инвариантной основой большинства вариационных циклов композитора выступает не тема как интонационно оформленное целое, а ее звуковысотный «остов». Очень часто мелодия темы используется Стравинским столь свободно, что превращается в «абстрактную последовательность звуковысотных обозначений» [154, с.329].

К истокам вариационной техники Стравинского Р.Нельсон относит полифонические вариации с *cantus firmus*, романтические свободные вариации. Главенствующую роль в вариационной технике композитора играют приемы мелодического варьирования. Наиболее характерными среди них являются:

- обогащение мелодической линии фоновыми колористическими контрапунктами (см., например: Октет для духовых инструментов, II часть Var A, т.1-4);
- качественное изменение образующих мелодию интервалов (см., например: балет «Игра в карты», ц.79);
- структурное расширение мелодической линии мотивными повторами и секвенциями (см., например: Эбеновый концерт, III часть, ц.3-5);
- октавные перемещения образующих мелодию тонов (см., например: Концерт для двух фортепиано соло, III часть – Var 1, т.2-5; Var 2, т.1-3; Var 3, т.3).

Идеи Р.Нельсона развиты В.Задерацким в положение об изменениях интервальной и ритмической плотности как действенном средстве музыкального развития в произведениях Стравинского [52; 53, с.140-252]. Ориентация на объективные свойства музыкального текста позволила В.Задерацкому найти колебаниям уровня интервальной и ритмической плотности числовое выражение. Уровень интервальной плотности тождественен сумме интервальных ходов в их числовом (по системе Танеева) выражении. Ритмическая плотность определяется отношением совокупности звукопоследовательностей к количеству метрических долей. Уровень интервальной плотности, как утверждает В.Задерацкий, повышается по мере сжатия интервальных ходов, в то время как повышение уровня ритмической плотности обусловлено увеличением количества реально «аттакуемых» звуков. В произведениях Стравинского неравномерные изменения интервальной и ритмической плотности выступают важнейшим фактором динамизации процесса формообразования, приносят в музыкальное становление черты импровизационности, определяют структурный рельеф формы.

Процесс формообразования в музыке Стравинского глубоко индивидуален. На страницах «Музыкальной поэтики», «Диалогов» композитор неодно-

кратно возвращается к его описанию, к характеристике его особенностей. Приводя высказывания Стравинского о присущих его формам-схемам «параллелизмах», «тождестве известного рода», «подобии», Л. Дьячкова утверждает, что «композитор в первую очередь имеет в виду функциональное подобие, то есть вариантность в широком смысле слова» [51, с.156]. Вариантный принцип построения формы у Стравинского основан на функциональном равноправии компонентов целого при обязательном приведении их к аналогии, к соответствию. Отмеченное свойство, по мнению Л.Дьячковой, превращает вариантность в основополагающий композиционный принцип русского мастера. Взаимодействие вариантности с традиционными закономерностями формообразования приводит к ослаблению образного контраста разделов формы, преобладанию экспозиционности в изложении музыкального материала, тематической разомкнутости композиции и весьма частому отсутствию репризы.

Избрав вариантность в качестве ведущей закономерности формообразования, Стравинский определяет форму целого не как процесс, а как некое состояние. Свойственная многим формам композитора относительная образная статика, отсутствие резкой смены подъемов и спадов, упорядоченная расчлененность, замена сквозного непрерывного развития прерывистым обеспечили приближение к тому эстетическому идеалу, который сам Стравинский определил как «*calme dynamique*» – «динамический покой».

Тематизм Стравинского принадлежит к числу наиболее активных стилеобразующих факторов в его музыке. К чертам, определяющим своеобразие тематизма композитора, В.Задерацкий относит присущую ему лаконичность а также «тенденцию к равнофункциональному взаимодействию различных факторов выразительности» [53, с.256]. Тематический лаконизм, присущий русскому мастеру, обуславливает специфические, нетрадиционные способы развития основной мысли произведения. Как правило, экспозиционные разделы формы у Стравинского не только излагают тематический *initio*, но и содержат его развитие. Итогом экспозиционного развития очень часто выступает развернутое мелодическое построение. Генетически связанное с исход-

ным исходным тематическим импульсом, оно как бы реализует его структурно-выразительные потенции. Подобный способ изложения музыкальной темы В.Задерацкий определяет как «процесс экспозиционного стабилизирования тематической интонации» [53, с.48].

Многие исследователи отмечают экстенсивный характер тематического развития у Стравинского. Композитор крайне редко преодолевает образно-смысловую заданность начального тематического построения. Неизбежное при отказе от качественных преобразований тематизма ослабление функции представительства компенсируется возросшей ролью ритмического и тембрового начал. Ритм и тембр, принимая непосредственное участие в формировании индивидуальности темы, расширяют ее представительские возможности, способствуют постоянному интонационному обновлению музыкальной ткани.

Тенденция возрастания роли ритма и тембра в тематических комплексах композитора привела к существенным изменениям в процессе темообразования. Примату мелодического начала в классическом тематизме Стравинский противопоставил равноправие всех выразительных средств, участвующих в формировании тематической интонации. Отмеченные обстоятельства позволили В.Задерацкому определить тематизм Стравинского как равнофункциональный, а основной способ тематического развития как семантически односложное (экстенсивное), тематически концентрированное развертывание [53, с.52, 259].

Индивидуальное своеобразие *мелодики* Стравинского, уходящей корнями в недра фольклора, определяется, главным образом, свойством дискретности. Мелодические линии композитора представляют собой структурно уравновешенные конструкции, состоящие из отдельных сходных или контрастных мотивов [76, с.291]. Свойственную русской народной песенности вариантную повторность попевок на той же высоте Стравинский претворяет в комбинационно-конструктивистском ключе. Мелодическое становление в произведениях композитора определяется следующими факторами:

- звуковысотной вариантностью, действующей не только на мотивном, но и на субмотивном уровне;
- ритмической вариантностью, приводящей к постоянному изменению продолжительности исходного мелодического образования;
- метрической вариантностью, препятствующей регулярному акцентному выделению опорных тонов мелодии;
- структурной вариантностью, вызывающей как перестановку элементов мотива, так и перекомпоновку мотивов внутри мелодической линии.

Формообразующая роль мелодики у Стравинского заключается, как отмечает В.Холопова, в том, что в переходных и завершающих разделах формы композитор использует, как правило, один и тот же прием – поступенное гаммообразное движение [128, с.323]. Оно может дублироваться в сексту (см., например: Симфония в трех частях, II часть, ц.112-113), излагаться с перебросами звуков через октаву (см., например: Октет для духовых инструментов, I часть, ц.9, т.1-6, линия Tr-ni), включать элементы скрытого двухголосия (см., например: Симфония псалмов, I часть, ц.11, т.4-6). Протяженность гаммообразного движения определяется его местоположением в форме целого и имеет тенденцию к возрастанию по мере приближения к концу произведения.

Новаторские черты *ритма* Стравинского обусловлены его нерегулярно-акцентной природой. К основным приемам ритмической техники композитора В.Холопова относит акцентное варьирование мелодических мотивов и варьирование протяженности остинатных мотивов и фраз [127, с.197-212]. В.Задецкий выявляет еще одну характерную особенность ритмики Стравинского, определяя ее как «межтактовую ритмическую асимметрию» [53, с.175-177]. Сущность рассматриваемого явления состоит в несходном ритмическом строении, свойственном следующим друг за другом фрагментам мелодической линии протяженностью в такт. Межтактовая ритмическая асимметрия используется Стравинским, как правило, в условиях метрической равномерности. В условиях же систематической метрической неравномерности она (асимметрия) обнаруживает себя в форме «межтактовой метроритмической асиммет-

рии» [53, с.176]. Формообразующая роль ритма определяется его функциональной автономией в системе выразительных средств композитора. В произведениях Стравинского ритм демонстрирует свои возросшие музыкально-конструктивные возможности, становится, как отмечает В.Холопова, динамической основой формы.

Характеризуя *метрику* Стравинского, многие исследователи указывают на наиболее характерную ее особенность – переменность метра, внешне выраженную в весьма частой смене обозначений тактового размера. Так, метрическая переменность, различные формы ее текстовой реализации послужили В.Задерацкому отправным моментом для введения в предложенный им классификационный перечень строго- и свободно-остинатных структур Стравинского особой разновидности – метрически-вариантного остинато [53, с.117]. Характеризуя ритмику Стравинского, В.Холопова акцентирует внимание на моментах двойной и тройной полиметрии в тексте ряда произведений композитора [27, с.215-223]. Однако сама природа метрической переменности у Стравинского, не вызванные ею явления, а порождающие ее факторы остаются к настоящему моменту не исследованными. Не претендуя на исчерпывающее освещение проблемы, попытаемся расширить существующее представление об индивидуально-характерных особенностях метра русского мастера.

Метрическая организация музыкальной ткани в произведениях композитора определяется его особым отношением к проблеме художественного времени. Концепция времени в эстетике Стравинского, ее воздействие на творческую практику композитора охарактеризованы О. Притыкиной [84]. К индивидуально-характерным особенностям музыкального времени у Стравинского О. Притыкина относит:

- «поиски утраченного времени», обуславливающие многомерность временной организации музыкального текста, совмещение в нем временных планов прошлого и настоящего;
- «продолженное настоящее», приводящее к увеличению временного интер-

вала, на протяжении которого события в музыкальной ткани воспринимаются как одномоментные;

- «продолжительность и интенсивность», устанавливающие обратно-пропорциональную зависимость между продолжительностью звучания музыкального произведения и событийной насыщенностью его текста.

Раздел «Динамический покой» названной статьи О.Притыкиной посвящен композиционному времени Стравинского. В связи с тем, что особенности композиционного времени играют решающую роль в метрическом оформлении произведений композитора, охарактеризуем их подробнее.

Воззрения Стравинского на природу композиционного времени в музыке запечатлены во второй главе его «Музыкальной поэтики». Опираясь на концепцию времени, предложенную русским философом П.Сувчинским, Стравинский выдвигает понятие хроноса, определяя его как особую разновидность художественного опыта, воссоздающую временной процесс. Музыкальный хронос избирает в качестве ориентира либо процесс объективного (онтологического) времени, либо процесс субъективного (психологического) времени. Ориентация на объективное (онтологическое) время приводит к созданию *хронометрической* музыки. Хронометрическая музыка, развиваясь параллельно ходу онтологического времени и пронизывая его, вызывает у слушателя чувство порядка, эйфории, «динамического покоя». Стремление запечатлеть в музыке процесс субъективного (психологического) времени, направленность которого определяется воздействием на субъект событий окружающей действительности, приводит к созданию *хроноаметрической* музыки. Хроноаметрическая музыка, опережая ход онтологического времени или отставая от него, воссоздает коллизии внутреннего мира композитора, вызывает у слушателя состояние эмоционального сопереживания. Отметим, что симпатии русского мастера целиком принадлежат первому, хронометрическому виду музыки.

Концепция музыкального времени (хроноса) П.Сувчинского, основные положения которой были восприняты и развиты применительно к собственно-

му творчеству Стравинским, испытала влияние интуитивной философии А.Бергсона. Вместе с тем, в воззрениях Сувчинского-Стравинского обнаруживаются точки соприкосновения с явлением количественной, времяизмерительной ритмики в античной, позднее в средневековой поэзии и музыке. Стремление Стравинского создавать хронометрическую, развивающуюся параллельно процессу онтологического времени и пронизывающую его музыку, напоминает представление о нормальной величине (*integer valor*) нот, существовавшее в средневековой музыке, где «более быстрые и более медленные движения обозначались пропорциями, то есть указаниями, во сколько раз ноты должны быть больше или меньше их нормальной величины, а нормальный темп не требовал никаких обозначений» [123, с.87].

Развернутая характеристика количественной времяизмерительной ритмики дана в работах М.Харлапа [123; 124]. К наиболее важным ее особенностям М.Харлап относит связь с танцем. В танце ритмическая количественность становится зримой. Зрительные впечатления, рожденные многими танцами фольклорного происхождения (сарабандой, болеро, полонезом), обусловлены повторяемостью их основной ритмической формулы. Эти повторения членят процесс физического времени на приблизительно равные по длительности отрезки, следование которых друг за другом и позволяет определить ритмику фольклорных танцев как количественную, времяизмерительную. Характерное для музыкального искусства XX века возрождение некоторых черт времяизмерительной ритмики наблюдается в творчестве многих композиторов, в частности и у Стравинского. К количественным моментам в ритмике русского мастера М.Харлап относит указание темпа только при помощи метронома, без традиционных словесных обозначений, а также выбор какой-либо длительности в качестве единицы измерения времени [123, с.89; 124, с.103].

«Хронометрический» характер музыкального становления у Стравинского, количественная природа его ритмики обусловлены, как нам представляется, своеобразной корреляцией темпа, метра и ритма. Так, в «Музыкальной поэтике» содержание понятий метра и ритма определено Стравинским следу-

ющим образом: «Законы, управляющие движением звуков, требуют наличия измеряемой и постоянной величины: метра, элемента чисто материального, с помощью которого создается ритм – элемент чисто формальный. Иначе говоря, метр решает вопрос о том, на сколько равных частей делится музыкальная единица, которую мы называем тактом, а ритм решает вопрос о том, как будут сгруппированы эти равные части в данном такте». И далее: «Метр, который сам по себе дает нам только элементы симметрии и предполагает количества, способные суммироваться, необходимо используется ритмом, задача которого – упорядочить движение, вырезая из него количества, предлагаемые тактом» [116, с.26]. Кажущиеся на первый взгляд вполне традиционными, определения Стравинского расходятся, между тем, с общепринятыми в одном важном моменте – в выборе исходной метроритмической единицы. В традиционной теории музыки ею оказывается отдельный звук, его продолжительность, а у Стравинского – такт⁸. Именно это различие имел в виду композитор, отвечая на вопрос о том, что такое тактовая черта: «Тактовая черта – это больше, гораздо больше, чем просто акцент; я не верю, что она может быть заменена акцентом, во всяком случае, не в моей музыке» [115, с.231].

Взаимоотношения темпа и метра у Стравинского определяет предустановленная указанием метронома скорость музыкального протекания. Ее неизменность на протяжении большей части музыкального произведения исключает возможность каких бы то ни было замедлений или ускорений. Темповое постоянство, являясь фактором стабильности в системе временной организации текста, символизирует в произведениях Стравинского ход объективного (онтологического) времени. Напротив, процесс формообразования, параллель-

⁸ См., например, следующее определение ритма: «Каждое музыкальное произведение, его часть, каждый отдельный звук имеют свою определенную продолжительность... Музыкальное произведение и составляющие его звуки немыслимы вне времени и, следовательно, вне временных закономерностей... Организация звуков музыкального произведения во времени и есть музыкальный ритм» [68, с.133].

ный ходу онтологического времени и пронизывающий его, направляется метрической переменностью. Разнонаправленность разделов формы, обусловленная экспозиционным, разработочным и репризным типами оформления музыкального материала, находит выражение в последованиях тактов различного размера, различной временной протяженности. Динамика процесса формообразования, выраженная не темповыми отклонениями, а чередованием неодинаковых по длительности фрагментов музыкального материала, свидетельствует о хронометрической природе произведений Стравинского, о времяизмерительном характере его метрики.

К технике сопоставления разных по протяженности фрагментов музыкальной ткани Стравинский прибегает в 20-40-е годы XX века. На пути к ней, в театральных произведениях русского периода творчества, композитор обогащает традиционную метрику элементами фольклорной квантитативности. Музыкальной ткани ранних балетов Стравинского присуща тенденция к объединению тактов различного размера в обособленные в структурном и образно-смысловом отношении группы. Эти группы подобны основным ритмическим формулам фольклорных танцев: и тем и другим свойственна времяизмерительная повторность. Так, например, в сцене «Народных гуляний на Масленой» из балета «Петрушка» музыкальная характеристика Балаганного деда, потешающего толпу, основана на ритмоинтонационной формуле, объединяющей четыре такта – $\frac{3}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{5}{8}$. В каждом из пяти последующих проведений музыки Балаганного деда, эта тактовая группа выступает в качестве инварианта. Времяизмерительный характер метрики Стравинского определяет специфику временной организации музыкальной ткани и в «Великой священной пляске» из балета «Весна священная». Рефрен «Великой священной пляски», как отмечает В.Холопова, представляет собою цикл вариаций на микротему, временная протяженность которой подчиняется арифметической прогрессии, вначале убывающей, а затем возрастающей [127, с.212-215]⁹.

⁹ Протяженность микротемы – 12 долей, протяженность вариаций – 12, 11, 10, 11, 12 долей.

Новый этап в развитии времяизмерительной метрики Стравинского начинается в 20-е годы XX века. В произведениях неоклассицистской ориентации композитор стремится посредством метрической переменности, изменений тактового размера динамизировать процесс формообразования. Как отрезок реального, физического времени, такт приобретает в метрике Стравинского *субстанциональное* значение. Так, очень показательны модуляции величины такта, которыми отмечен процесс формообразования в первой части Сонаты для фортепиано. Изменения временного объема тактов, выражающиеся в переменности размера ($\frac{2}{4}, \frac{3}{4}, \frac{2}{4}, \frac{3}{4}$), направлены на то, чтобы более отчетливо выявить структуру одного из построений экспозиционного раздела, подчеркнуть внутри этого построения разнонаправленность четырех предельно лаконичных фаз развития: вступительной (т.12-14, $\frac{2}{4}$), экспозиционной (т.15-16, $\frac{3}{4}$), развивающей (т.17-20, $\frac{2}{4}$) и завершающей, кадансовой (т.21, $\frac{3}{4}$). Столь же функционально определены изменения величины такта в Романсе из Серенады in A для фортепиано. Оба фрагмента, отмеченные метрической переменностью (т.38-42 и т.55-58), имеют трехфазность развития, соответствующую формуле $i : m : t$. Переход от i к m подчеркнут как ритмическим импульсом – синкопой, так и сжатием тактового объема ($\frac{2}{8}$ вместо $\frac{3}{8}$). Наступление фазы t в четвертом такте сопровождается возвращением размера $\frac{3}{8}$.

Динамические свойства модуляций величины такта наиболее ярко проявляются в кульминационных разделах формы, переломных моментах, резких поворотах в развитии. Так, в третьей части Сонаты для фортепиано, выдержанной большей частью в непрерывном моторном движении, переменностью метра отмечен кульминационный раздел. Его начальная фаза (т.89-94) основана на «тяжелом раскачивании мощных звукокомплексов» [11, с.86]. Фаза торможения (т.95-102) сопровождается расширением объема тактов ($\frac{3}{4}$ вместо $\frac{2}{4}$ в т.95, 97) и нарушением непрерывности движения (своеобразные «сбои», возникающие в момент появления такта в размере $\frac{5}{16}$). В третьей части Концерта для фортепиано, духовых и контрабасов уменьшение величины такта

совместно с фактурным, динамическим и регистровым контрастом усиливает резкость поворота в форме при переходе от раздела *Agitato* к разделу *Lento*. Сжатие объема заключительного такта в среднем разделе первой части Концерта для двух фортепиано соло, создающее эффект «ожидаемой неожиданности» (термин Е.Ручьевской), приводит к метрически ложной репризе, которая в момент возвращения экспозиционного материала неожиданно начинается в размере $\frac{3}{4}$ вместо $\frac{4}{4}$.

Приведенные примеры свидетельствуют, что чередование фаз разной временной протяженности становится отличительной особенностью процесса формообразования в музыке Стравинского. Метрическое начало, организующей, времяизмерительной единицей которого является такт, выступает в произведениях композитора в роли одной из движущих сил музыкального развития. Основные функции такта в «хронометрической» музыке русского мастера сводятся к следующему:

- расширение величины такта обычно сопутствует экспозиционным и заключительным разделам формы;
- сжатие тактового объема служит средством динамизации процесса формообразования, вызывает учащение тактового «пульса» формы;
- сокращение продолжительности такта предопределяет решительный поворот в развитии, резкий сдвиг в форме;
- расширенный такт в заключительных разделах формы подчеркивает разграничительную роль кадансов как в плане синтаксиса, так и в отношении времени.

Таким образом, кажущиеся на первый взгляд бессистемными смены тактового размера в музыке Стравинского в действительности функционально обоснованы. Изменения величины такта, чередование различных по временной протяженности фрагментов музыкального материала в совокупности с другими средствами выразительности являются активным формобразующим фактором, важным стилевым признаком, сущностной чертой творческого метода Стравинского.

Каждый компонент стилевой системы Стравинского представляет собой сложный сплав традиционного и новаторского, русского и западноевропейского начал. Стабилизирующую роль в творчестве композитора играют лишь те его грани, которые в наиболее концентрированном виде отражают своеобразие художественной индивидуальности Стравинского. В сфере организации музыкального материала такими гранями оказываются: 1) полипластовость, полифонический аспект которой наиболее ярко представлен комплементарно-сонорной полифонией, а гармонический – оstinатной политональностью; 2) «система полюсов», основанная на «полярности» тех или иных элементов музыкальной ткани. В сфере развития музыкального материала наиболее активно репрезентируют стиль Стравинского строгая и свободная оstinатность, вариационность, основанная на постоянных изменениях интервальной и ритмической плотности музыкальной ткани. В области формообразования индивидуальность композитора заявляет о себе вариантными принципами построения формы. Представляют от стиля Стравинского и конструктивная фактура, дискретная мелодика, нерегулярно-акцентная ритмика, времяизмерительная метрика.

Охарактеризованный комплекс выразительных средств, в основных своих чертах оформившийся на протяжении русского периода творчества Стравинского, в дальнейшем выступил фактором единства стиля композитора. Иностилевые воздействия, динамизировавшие стилевую систему Стравинского начиная с 20-х годов XX века, наиболее рельефно прослеживаются на примере барочной «модели». Ее роль в становлении неоклассицизма композитора прослежена во второй главе работы.

ГЛАВА 2

«МОДЕЛЬ» И ЕЕ РОЛЬ В ТВОРЧЕСКОМ МЕТОДЕ СТРАВИНСКОГО

Термины «модель», «моделирование», давно применяемые в различных областях науки и практики, за последние десятилетия получили широкое распространение и в анализе музыкальных произведений. Содержание термина «модель», вышедшее далеко за рамки своего исходного толкования, обрело почти метафорический смысл и широкий круг значений. В музыковедении этот термин наиболее часто используется при характеристике одного из ведущих творческих направлений музыкального искусства XX века – неоклассицизма. Особо подчеркивается присущая неоклассицизму целенаправленная работа с жанровыми и стилистическими «моделями» музыкального искусства различных исторических эпох и национальных культур [86, с.199]. Частого обращения к «модели» требует и анализ творчества многих современных композиторов. Наконец, «модель» используется в своем наиболее конкретном значении – как синоним типового образца той или иной музыкальной композиции (например, модель кантаты, модель сонатно-симфонического цикла и пр.).

Правомерность включения термина «модель» в анализ творчества Стравинского подтверждается многократно. Так, сам композитор неоднократно указывал на связи многих своих произведений с музыкой различных эпох как в области формы, так и в сфере содержания. Он отмечал, например, что прообразом финалов Октета и Фортепианной сонаты явились двухголосные инвенции Баха, а опера «Похождение повесы» навеяна оперой Моцарта «Так поступают все женщины», что в Концерте для двух фортепиано соло он шел вслед за вариациями Бетховена, Брамса и фугами Бетховена, а «Царь Эдип» вызывает мысль о Верди, что «Аполлон Мусагет» – дань французскому XVIII веку и т. д. [115, с.156, 175, 183, 188, 208].

К термину «модель» Стравинский обратился дважды. В «Диалогах» он говорит о «модели» применительно к пунктирным ритмам, которые неодно-

кратно использовались им в качестве сознательной стилистической отсылки к 18 веку [115, с.229]. На страницах «Музыкальной поэтики» к «моделям», послужившим импульсом для создания «Мавры», Стравинский относит оперные произведения М.И.Глинки и А.С.Даргомыжского [116, с.38].

Ориентируясь на высказывания композитора, современные исследователи его творчества используют этот термин весьма часто. Так, Б.Ярустовский именует «моделями» различные жанры барочной музыки, к которым обращался Стравинский [139, с.138-139]. М.Друскин наделяет «модель» широким кругом значений. По мнению исследователя, в качестве художественной «модели» у композитора может выступить и отдельное произведение, и индивидуально-авторский стиль, и определенный жанр [44, с.33, 90, 99, 128, 132, 135]. К художественным «моделям» Стравинского М.Друскин относит также многообразные сюжетные источники его произведений [44, с.99].

К расширительной трактовке термина склоняется и С.Савенко. Определяя «модель» как «эстетически целостную устойчивую категорию» [98, с.244], как «стилистическую единицу, обладающую высокой степенью жанровой и языковой определенности» [99, с.179], С.Савенко причисляет к художественным «моделям» Стравинского такие принадлежащие различным категориальным уровням явления, как античный миф, полифоническую технику строгого стиля, додекафонию [98, с.244, 247].

Предельно расширительная трактовка термина предложена А.Баевой. Исходя из определения «модели» как «традиционной художественной формы», А.Баева выделяет две основные ее разновидности: музыкальную и литературную [16, с.128, 134]. Музыкальная «модель» обобщает стилевые или жанровые особенности какого-либо явления. К литературным «моделям» оперных произведений Стравинского А.Баева относит, например, водевиль, античную трагедию, *commedia dell'arte* [13, с.105].

Необычайно широкий круг явлений, охватываемых термином «модель», обусловил множественность его содержательных толкований. В со-

временных исследованиях, посвященных Стравинскому, «модель» может быть стилевой, стилистической, жанрово-стилистической, жанровой, структурной, музыкально-театральной, литературной. Как нам представляется, чрезмерно расширительная трактовка содержательных границ этого термина не способствует выявлению его своеобразия применительно к творчеству русского мастера. Поэтому сферу применения «модели» необходимо ограничить областью стиля.

«Модель» у Стравинского может быть рассмотрена в двух (условно говоря – идеальном и материальном) аспектах: как эстетическая «надстройка» в плане обобщенного, свернутого представления о характерных чертах стиля какого-либо музыкального явления, и как звуковой «базис», в виде совокупности стилистических элементов, взятых в наиболее типичном для моделируемого стиля проявлении. Не претендуя на всестороннее освещение, ограничим себя «базисом», а точнее сферой фактуры как репрезентанта того или иного стиля¹⁰. Подобное ограничение позволяет проследить творческие связи Стравинского с музыкальной культурой различных эпох на *текстовом уровне*, в плане *реальных звуковых соответствий*.

Элементы, составляющие материальную основу «модели», образуют двухуровневую структуру.

Первый структурный уровень представлен «общими формами звучания» (сокращенно ОФЗ). Понятие ОФЗ, в отличие от привычного определения «общие формы движения», имеет более широкий круг значений. ОФЗ именуется «абстрактный внеконтекстный набор звучаний, характерный для той или иной музыкальной системы, исторического (эпохального) и авторского индивидуального стиля, набор, не организованный в музыкальную форму, внеинтонационный, инертный, пассивный» [94, с.59]. В характеристике ОФЗ, данной Е.Ручьевской, отметим два момента:

¹⁰ Вопрос об элементах фактуры как репрезентанта стиля рассмотрен В.Титовой на примере творчества композиторов Венской классической школы [120].

- «...именно по ОФЗ, по типу звучания узнается стиль – еще до того, как мы узнаем конкретное произведение» [94, с.61];
- «...ОФЗ могут быть извлечены из контекста как реальные фрагменты звучания...» [94, с.63].

Второй структурный уровень «модели» образуют разного рода звуковые формулы с отчетливо выраженным интонационным рельефом. Им свойственна бóльшая, в сравнении с ОФЗ, образно-смысловая конкретность, обусловленная преемственной связью с музыкальными или немусикальными прообразами.

К основным свойствам «модели» у Стравинского отнесем:

- совокупность определенных фрагментов звучания, составляющую ее материальную основу;
- конкретность стилевых характеристик, обусловленную тем, что она является «плотью от плоти» той или иной стилистической системы;
- разномасштабность моделируемых явлений – от индивидуального стиля до стиля эпохи.

Элементы «модели» абстрагируются от множества форм их текстовой реализации и переносятся в иной стилистический контекст. Сохраняя достаточно прочную связь с исходной стилистической системой, они адаптируются в новой языковой среде. Семантика адаптированных элементов способствует формированию «ретроспективного» слоя воспринявшей их стилистической системы.

«Моделирование» как принцип связи с музыкальным наследием прошлых эпох занимает промежуточное положение между аллюзией и цитированием¹¹. Ассоциативно-стилистическая связь, положенная в основу принципа аллюзии, не может быть прослежена в плане реальных звуковых соответствий, характерных для «модели». В то же время принцип цитирования пред-

¹¹ На аллюзию и цитирование как основополагающие принципы полистилистики указывает А.Шнитке (136).

полагает не звуковые соответствия, а более или менее точное воспроизведение музыкальной ткани цитируемого произведения в авторском тексте.

Применение термина «модель» в анализе произведений Стравинского, принадлежащих различным периодам его творческой эволюции, позволяет выявить особенности использования композитором элементов различных стилей. Однако наиболее рельефно процесс «моделирования» как проявление *динамизирующей* тенденции в стилевой системе Стравинского прослеживается на примере обращения композитора к музыкальной стилистике эпохи Барокко. Именно это обстоятельство способствовало широкому распространению мнения, что музыкальную основу неоклассицизма Стравинского составляет прежде всего обращение к музыке Барокко, что композитор возродил в новых исторических условиях принципы музыкального мышления доклассической эпохи, положив их в основу собственного творческого метода. Так, М.Друскин отмечает особый интерес Стравинского к принципам сонатности предклассической эпохи, к токкатности и концертированию, к мотивно-вариационной технике, характерной для барочной инструментальной музыки [44, с.111]. С.Савенко обращает внимание на использование композитором в ряде произведений 20-40-х годов XX века «устойчивых мотивных, фактурных и гармонических элементов, сформировавшихся в музыке Барокко и, отчасти, Классицизма» [99, с.191]. Исследователь относит к ним общие формы движения (гаммы, арпеджио разных видов, гармоническую фигурацию), различные формы индивидуализированного тематизма (темы с уменьшенной квартой или септимой, тему *Dies irae*), характерные приемы построения тем («ядро-развертывание»), специфические элементы барочной мелодики (трели, группетто).

Действительно, музыкальное искусство XVII – первой половины XVIII веков явилось для Стравинского одним из наиболее притягательных периодов в истории западноевропейской культуры. Напомним, что XVII век ознаменовал собою кризис ренессансного гуманизма. Великие географические открытия, выдвинутая Н.Коперником гелиоцентрическая концепция мира, обострившиеся экономические, политические и социальные противоречия подорва-

ли ренессансные представления о человеке как центре гармонического мироздания, привнесли во взаимоотношения личности и окружающего мира момент дисгармонии, дисбаланса.

Мироощущение художников XVII века формировалось под воздействием представлений о бренности человеческого существования, о слабости человека перед лицом могущественной природы, о гнетущей зависимости личности от несовершенств общественного устройства. Гуманизм барочной эпохи, окрашенный в трагические тона, нашел специфическое воплощение в различных видах художественного творчества. В музыке он способствовал становлению системы выразительных средств, далекой от эстетических канонов Ренессанса. Стремясь отразить конфликтность общественного бытия, смятенность человеческого сознания, композиторы эпохи Барокко широко использовали выразительные возможности гамфонно-гармонического стиля, мажоро-минорной функциональности. Обновление музыкальной образности протекало в единстве индивидуализирующей и типизирующей тенденций. Найденный кем-либо художественный прием со временем превращался в общее достояние. В свою очередь канонизированная система выразительных средств не препятствовала выявлению творческой индивидуальности.

Существование в музыке Барокко своеобразного фонда кочующих из одного авторского стиля в другой стилистических элементов послужило основой для формирования эпохального стиля, синтезировавшего творческие достижения таких глубоко самобытных, выходящих за рамки эпохи художников как И.С.Бах и Г.Ф.Гендель, А.Корелли и А.Вивальди, Ф.Куперен и Ж.Ф.Рамо. Эпохально-стилевые черты стали для Стравинского наиболее притягательным моментом в музыкальном искусстве XVII – первой половины XVIII веков. Не постулаты ведущих эстетических направлений, не особенности национальных композиторских школ, не признаки индивидуально-авторских стилей, а вечные «слова» музыки, универсальные элементы барочной стилистики легли в основу неоклассицизма русского мастера.

Влияние барочной стилистики на музыкальный язык Стравинского прослеживается на широком круге произведений, привлекаемых с обеих сторон. Не заостряя внимание на национально- и индивидуально-стилевых особенностях, мы выявляем общие элементы в языке ведущих представителей западноевропейской музыки XVII – первой половины XVIII веков. Основная цель сравнительного анализа – определение того, как материализованный в тексте произведений различных жанров барочный лексикон, иными словами *барочная «модель»* претворяется в сочинениях Стравинского.

Барокко предстает у русского мастера в виде «модели», репрезентирующей стиль эпохи разными способами. Все многообразие форм этого представительства сводится к нескольким основным типам:

1) обращение к характерным приемам мелодического развертывания, включающим разнообразные виды фигураций с элементами скрытой полифонии, скачки на различные интервалы с последующим гаммообразным заполнением, трехзвучные фигурационные мотивы в диапазоне септимы и ноны, последовательности параллельных ломаных интервалов (часто с элементами скрытого двухголосия), разложенные трезвучия, секст- и квартсекстаккорды;

2) использование отдельных приемов ритмического развития, представленных, преимущественно, пунктирным ритмом в основном и обращенном виде;

3) применение мелодических формул, интонационная характерность которых обусловлена генетической связью с приемами риторики: *exclamatio* – восклицание, *passus duriusculus* – жесткий ход, *saltus duriusculus* – жесткий скачок, *interrogatio* – вопрос, *circulatio* – круг, *suspiratio* – вздох.

4) включение специфических оборотов, воссоздающих многообразные речевые прообразы барочного тематизма (цепей хореических секундовых интонаций, хореической синкопы, ямбических мотивов с трехзвучным затактом, риторической синкопы, ритмоинтонационных формул спондеического типа, формулы «александрийского полустипа»).

Соотношение элементов барочной «модели» определяется постепенной кристаллизацией их интонационного рельефа, переходом от ОФЗ (компоненты 1, 2) к мелодическим и ритмическим формулам (компоненты 3, 4). Степень активности представительства того или иного элемента от стиля Барокко в музыке Стравинского находится в прямой зависимости от его большей или меньшей характерности для исходного стиля, частоты его появления и направленности изменений его структуры в рамках нового стиливого контекста. Множественная текстовая реализация элементов барочной «модели» раскрывает лежащий в основе неоклассицизма русского мастера механизм взаимодействия хронологически удаленных друг от друга стиливых систем.

Высокий уровень насыщенности текста элементами барочной стилистики отличает такие произведения Стравинского, как Октет для духовых инструментов, Концерт для фортепиано, духовых и контрабасов, Соната для фортепиано, Серенада in A для фортепиано, опера-оратория «Царь Эдип», балет «Аполлон Мусaget», Симфония псалмов, Концерт in D для скрипки с оркестром, мелодрама «Персефона», Концерт для двух фортепиано соло, балет «Игра в карты», Концерт in Es для камерного оркестра «Dumbarton oaks», балет «Орфей».

Ткань этих произведений изобилует вплетениями фигуративных оборотов, которые выглядят следующим образом:



Их скрытое двухголосие, образованное чередованием тонов в поступенном восходящем или нисходящем движении и повторяющегося (репетиционного) тона, обусловлено преемственной связью с техникой игры на струнных инструментах ¹². В композиторской практике позднего Барокко (середина XVII – середина XVIII веков) фигуративные обороты с элементами скрытой

¹² Э. Курт объясняет скрытое двухголосие в структуре этого фигуративного вида «воздействием органных пунктов и стоячих голосов» [66, с.198]

полифонии использовались как средство развития музыкальной ткани в произведениях моторного характера (Приложение, 1)¹³.

Рассматриваемый фигурационный вид принадлежит к стиливым признакам эпохального уровня. В многообразии форм текстовой реализации он играет роль инварианта. Его варианты отличаются друг от друга *интервальным строением* подвижной линии, *ритмическим оформлением*, *характером корреляции* линий, образующих скрытое двухголосие. Вариантность интервального строения подвижной линии проявляется в:

- восходящем или нисходящем движении одной из линий *поступенно*;

Пример №1

а) И.С.Бах. Соната для скрипки соло №1, g-moll, Фуга (Allegro), т.64.



б) Г.Ф.Гендель. Соната для скрипки и фортепиано №5, A-dur, Allegro, ц.7, т. 1-3, партия V-но.



- восходящем или нисходящем движении одной из линий по *полутонам*;

Пример №2

И.С.Бах. «Хорошо темперированный клавир», I том, Фуга e-moll, т.1-2.

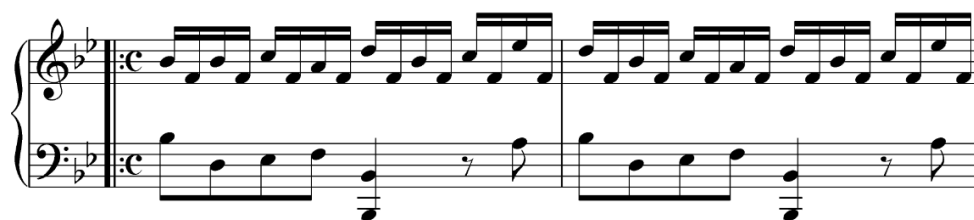


- восходящем или нисходящем движении одной из линий *скачкообразно*.

¹³ Здесь и далее нотные примеры, исключая приведенные в тексте, вынесены в соответствующий раздел Приложения.

Пример №3

Г.Ф.Гендель. Сюита для клавира В-dur, Ария с вариациями, вариация №5, т. 1-2.



Сама фактурная формула может быть:

- ритмически однородной, изложенной одинаковыми длительностями (см. примеры 1-3);
- ритмически неоднородной, изложенной неодинаковыми длительностями.

Пример №4

И.С.Бах. «Хорошо темперированный клавир», I том, Прелюдия Fis-dur, т.3.



По характеру корреляции линий, образующих скрытое двухголосие, можно выделить несколько разновидностей, в которых:

- тоны обеих линий чередуются по одному (см. примеры 1-4);
- репетиционный тон чередуется с двумя и более тонами подвижной линии;

Пример №5

а) И.С.Бах. Английская сюита №5, e-moll, Жига, т.1-4.



б) Г.Ф.Гендель. Соната для скрипки и фортепиано №1, A-dur, Allegro, ц.8, т.7, партия V-но.



в) Ж.Ф.Рамо. Сюита для клавира e-moll, Мюзетт-рондо, т.25-29.



г) А.Вивальди. Соната для виолончели и basso continuo №1, В-dur, Allegro, т. 49-51, партия V-с.



- подвижная линия изложена в виде последовательности репетиционных тонов;

Пример №6

а) И.С.Бах. «Хорошо темперированный клавир», I том, Прелюдия Cis-dur, т.1-5.



б) Г.Ф.Гендель. Сюита для клавира В-dur, Соната, т.1-2.



- линии образуют не скрытое, а явное двухголосие.

Пример №7

И.С.Бах. Английская сюита №6, d-moll, Прелюдия, т.113-114.



Иногда подвижная линия изложена параллельными терциями или секстами.

Пример №8

а) И.С.Бах. Партита для скрипки соло №1, h-moll, Tempo di Borea (Double), т. 23.



б) Ж.Ф.Рамо. Les Nias de Sologne, 2^{me} Doule, т.37.



Изредка встречается сочетание двух изоморфных разновидностей в терцовом соотношении.

Пример №9

И.С.Бах. «Хорошо темперированный клавир», I том, Прелюдия As-dur, т.39-40.



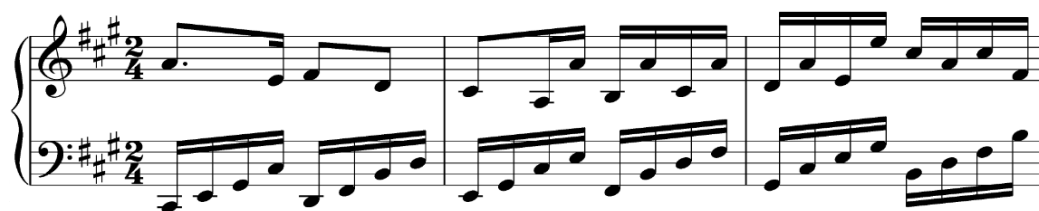
Стравинский включает рассматриваемый фигурационный вид в контекст, близкий барочному. Как правило, это произведения моторного характера. Наиболее распространенной у композитора является разновидность, в которой восходящее или нисходящее движение одной из линий осуществляется поступенно.

Пример №10

а) Октет для духовых инструментов, I часть, ц.6, т.1-5, партия Trombe (C).



б) Серенада in A для фортепиано, III часть, т.1-3 (см. также: Приложение, 2).



Столь же широко представлена и менее характерная для барочной музыки разновидность с восходящим или нисходящим движением одной из линий по полутонам.

Пример №11

Соната для фортепиано, I часть, т.79-80 (см. также: Приложение, 3).

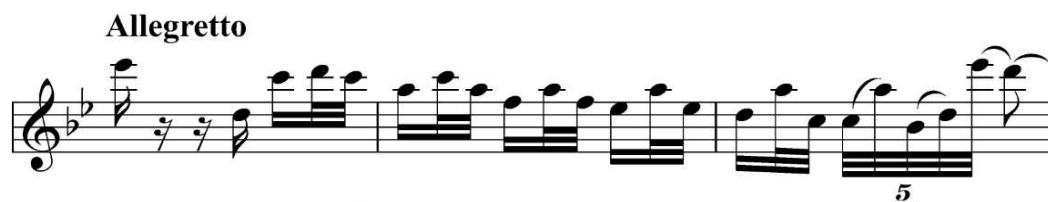


Изложение фигуры неодинаковыми длительностями – прием довольно редкий в творческой практике Барокко. Частое использование этого приема Стравинским подчеркивает новаторство ритмической техники композитора. Ритмическая неоднородность выступает у русского мастера в виде:

- строгого мотивного ostinato;

Пример №12

Концерт in Es для камерного оркестра «Dumbarton oaks», II часть, т.1-3, партия Fl. (см. также: Приложение, 4).



- свободного мотивного ostinato;

Пример №13

Мелодрама «Персефона», I действие, ц.130, т.2-4



- последовательности длительностей с элементами зеркальной симметрии;

Пример №14

Соната для фортепиано, I часть, т.107-108



- асимметричной ритмической конструкции.

Пример №15

Концерт для фортепиано, духовых и контрабасов, I часть, ц.24, т.5 - ц.25, т.3, партия Ob. (см. также: Приложение, 5).



Как и в барочной музыке, у Стравинского наиболее распространенной является разновидность, где тоны линий, образующих скрытое двухголосие, чередуются по одному (см. примеры 10-14, а также: Приложение, 6). Разновидность, в которой репетиционный тон чередуется с двумя и более тонами подвижной линии, встречается значительно реже.

Пример №16

а) Концерт для фортепиано, духовых и контрабасов, I часть, ц.13, т.1-4, партия Piano.



б) Концерт in D для скрипки с оркестром, IV часть, ц.105, т.4 - ц.106, т.3, партия V-no solo (см. также: Приложение, 7).



Изредка композитор превращает скрытое двухголосие в явное.

Пример №17

Концерт для фортепиано, духовых и контрабасов, II часть, ц.60, т.3-5, партия Piano (см. также: Приложение, 8)



Из барочной музыки русский мастер заимствовал сочетание двух разновидностей в терцово-секстовом соотношении и изложение подвижной линии ломаными параллельными терциями.

Пример №18

а) Соната для фортепиано, III часть, т.95-98 (см. также: Приложение, 9).



б) Концерт для фортепиано, духовых и контрабасов, III часть, ц.66, т.3-6, партия Piano (см. также: Приложение, 10).



К индивидуально-характерным, авторским находкам относятся такие формы текстовой реализации, в которых:

- оstinatным элементом выступает не репетиционный тон, а репетиционное дву- или трезвучие;

Пример №19

а) Концерт in D для скрипки с оркестром, I часть, ц.18, т.1-3, партия V-по solo.



б) Концерт для двух фортепиано соло, II часть, т.5, партия Piano II.



- обе линии изложены дву- или трезвучиями;

Пример №20

а) Серенада in A для фортепиано, III часть, т.49-51.



б) Мелодрама «Персефона», I действие, монолог Персефоны, ц.108, т.2 - ц.109, т.1.



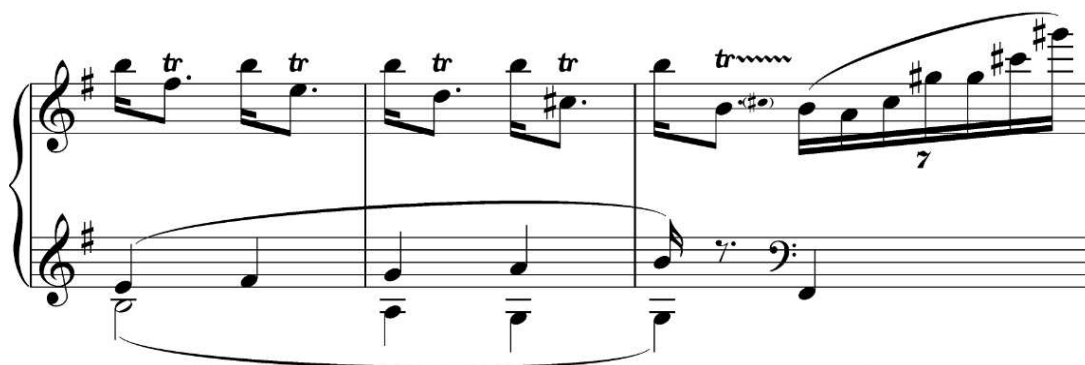
- существенным элементом фактурного воплощения является *мелизм*.

Пример №21

а) Соната для фортепиано, II часть, т.9.



б) Концерт для двух фортепиано соло, I часть, т.23-25, партия Piano II.



Рассматриваемый фигурационный вид, формы его реализации в тексте произведений Стравинского свидетельствуют, что композитор чужд пассивному заимствованию. Один из наиболее характерных приемов барочной фак-

туры русский мастер превращает в элемент своего собственного, авторского языка, собственной системы выразительных средств. Это превращение осуществляется посредством:

- перенесения структурного «архетипа» в современную интонационную среду;
- преобладающего использования менее распространенных разновидностей;
- частого применения в оформлении ритмической неоднородности;
- создания разновидностей, не имеющих аналогов в барочной музыке.

Чрезвычайная характерность фигурации этого вида для музыки Барокко, частота и формы ее использования в тексте произведений Стравинского превращают ее в один из наиболее репрезентативных элементов барочной «модели».

Столь же активным репрезентантом барочного стиля является фигурационный вид, в котором остинатным элементом выступает не репетиционный тон (репетиционное созвучие), а неоднократно повторенная последовательность тонов. Чаще всего роль внутрискруктурного мотивного *ostinato* играет мелодическая секунда.

Пример №22

а) И.С.Бах. Концерт для скрипки с оркестром №1, a-moll, Allegro, ц.6, т.4-6, партия V-no.



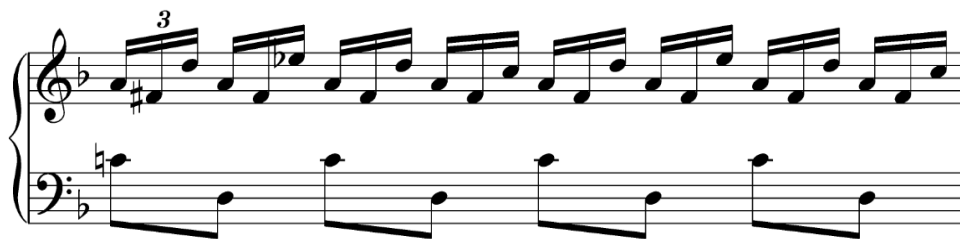
б) Г.Ф.Гендель. Соната для скрипки и фортепиано №3, F-dur, Allegro, ц.7, т. 5-6, партия V-no (см. также: Приложение, 11).



Нередки случаи использования в этом качестве терции.

Пример №23

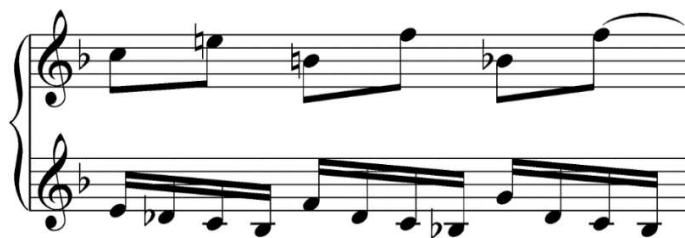
И.С.Бах. «Хорошо темперированный клавир», I том, Прелюдия d-moll, т.17
(см. также: Приложение, 12).



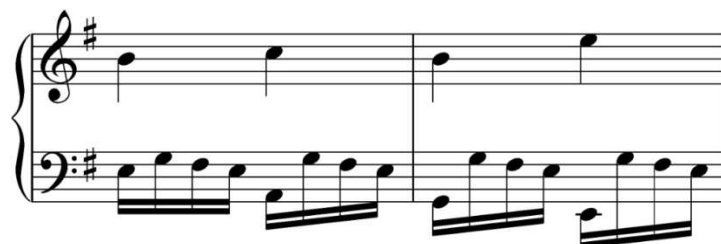
Иногда оstinатным элементом оказывается мотив, основанный на заполнении терции.

Пример №24

а) И.С.Бах. «Хорошо темперированный клавир», II том, Прелюдия d-moll, т. 17.



б) Ж.Ф.Рамо. Сюита для клавира e-moll: La Villageoise, т.70-71.



Изредка подобное превращение претерпевает обороты мелизматического типа.

Пример №25

И.С.Бах. Соната для скрипки и клавесина №6, G-dur, Allegro, т.17-18, партия Cembalo.



Подвижная линия этого фигурационного вида основывается преимущественно на поступенном восходящем или нисходящем движении. В отдельных случаях секундовое движение сочетается с ходами на более широкие интервалы.

Пример №26

Г.Ф.Гендель. Соната для флейты и клавесина №1, e-moll, Allegro, т.4-5, партия Fl. (см. также: Приложение, 13).



В ритмическом оформлении преобладает движение одинаковыми длительностями. Примеры ритмической неоднородности крайне редки (см. Приложение, 14). Корреляция линий, образующих скрытое двухголосие, осуществляется чаще всего в форме чередования оstinатного мотива с одним тоном подвижной линии (см. Приложение, 15). Иногда мотив чередуется с двумя и более тонами (см. Приложение, 16). В отдельных случаях скрытое двухголосие превращается в явное.

Пример №27

а) И.С.Бах. Партита для клавира №4, D-dur, Увертюра, т.29.



б) И.С.Бах. Соната для скрипки и клавесина №6, G-dur, Allegro, т.15-16, партия Cembalo.



Претворение фигуры этого вида в музыке Стравинского отмечено преобладанием разновидностей, в которых оstinatным элементом выступает либо мелодическая секунда, либо мелодическая терция.

Пример №28

а) Соната для фортепиано, I часть, т.89-92 (см. также: Приложение, 17).



б) Концерт in D для скрипки с оркестром, IV часть, ц.66, т.4-5, партия V-no solo (см. также: Приложение, 18).



Гаммообразное движение и мелизматические обороты в качестве оstinatного элемента практически не используются. Иногда русский мастер обращает оstinatную мелодическую секунду в оstinatную мелодическую септиму, превращает оstinatную мелодическую терцию в оstinatную мелодическую квинту.

Пример №29

а) Концерт in D для скрипки с оркестром, III часть, ц.62, т.1-2, партия V-no solo.



б) Октет для духовых инструментов, I часть, ц.15, т.4-7, партия Fl.

Allegro moderato



Иногда оstinatным элементом оказывается разложенный сектаккорд.

Пример №30

Концерт для двух фортепиано соло, I часть, т.11-14, партия Piano II.

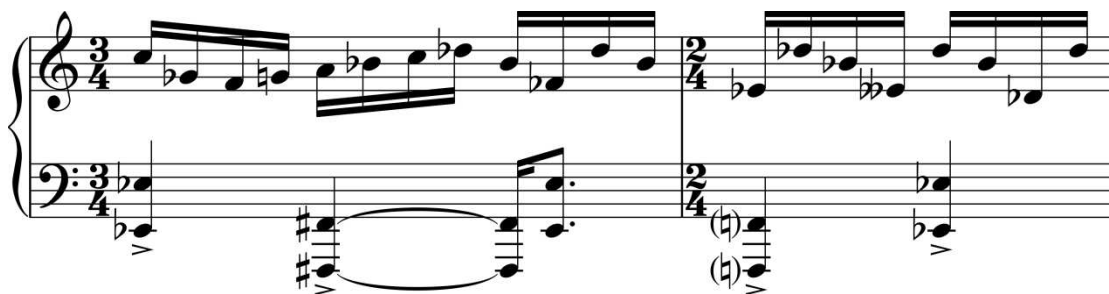
Con moto



Подвижная линия вида образуется последовательностью тонов, расстояние между которыми не превышает малой секунды, либо варьируется в пределах от малой секунды до уменьшенной квинты.

Пример №31

а) Концерт для фортепиано, духовых и контрабасов, I часть, ц.25, т.5-6, партия Piano (см. также: Приложение, 19).



б) Концерт для фортепиано, духовых и контрабасов, II часть, ц.53, т.9-11, партия Piano (см. также: Приложение, 20).



К ритмически неоднородному оформлению Стравинский прибегает значительно чаще, чем композиторы эпохи Барокко:

Пример №32

Концерт in D для скрипки с оркестром, II часть, ц.77, т.3-4, партия V-no solo



Корреляция линий, образующих скрытое двухголосие, осуществляется на основе чередования оstinатного мотива с одним или двумя тонами подвижной линии:

Пример №33

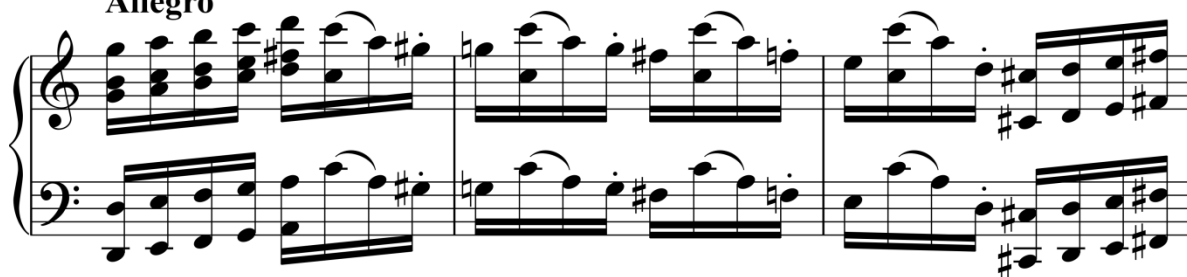
а) Октет для духовых инструментов, I часть, ц.15, т.4-7, партия Fag. (см. также: Приложение, 22)

Allegro moderato



б) Концерт для фортепиано, духовых и контрабасов, I часть, ц.9, т.1-3, партия Piano (см. также: Приложение, 23).

Allegro



Изредка фигурация расслаивается на две самостоятельные линии (см. пример №31 «б»), а также: Концерт для фортепиано, духовых и контрабасов, III часть, ц.75, т.8-11).

Разные виды фактурных формул с элементами скрытой полифонии являются одним из наиболее репрезентативных компонентов барочной «модели». Их частое использование в музыке композиторов второй половины XVII – первой половины XVIII веков и в творчестве Стравинского устанавливает между этими явлениями вполне конкретную, основанную на реальном сходстве звучания, стилистическую связь.

Представительствуют от стиля Барокко в музыке Стравинского и способы разворачивания мелодической горизонтали, основанные на *секвентном* проведении восходящих и нисходящих скачков с их последующим гаммообразным заполнением. В барочных инструментальных произведениях моторного характера мелодический скачок с заполнением выступает одним из факторов динамизации процесса формообразования. Каждое его появление связано с нарушением и последующим восстановлением равновесия в развитии мелодической линии [66, с.162].

Величина интервального шага в момент скачка колеблется в пределах от кварты до ундецимы:

Пример №34

а) А.Вивальди. Соната для скрипки и basso continuo №10, g-moll, Жига, т.50-53, партия V-но.



б) И.С.Бах. «Хорошо темперированный клавир», I том, Фуга c-moll, т.22-24.



Чаще всего используются секвентные последования, основанные на заполненных противоположным гаммообразным мелодическим движением квинтовых и септимовых скачках:

Пример №35

а) Г.Ф.Гендель. Соната для флейты, фортепиано и виолончели №2, e-moll, Allegro, т.20-22, партия Fl.



б) Ф.Куперен. Трио-соната d-moll, «Царственная», Legerement, т.69-71, линия V-no II.



Секстовые и октавные скачки встречаются реже:

Пример №36

а) И.С.Бах. «Хорошо темперированный клавир», II том, G-dur, т.33-34.



б) А.Вивальди. Соната для виолончели и basso continuo №1, B-dur, Largo, т.25-28, партия V-с.



Крайне редко начальный интервальный скачок превышает объем октавы (см. пример №34 «б»).

Исходное звено различных видов секвенции «скачок с заполнением», смещаясь вверх или вниз по диатоническому звукоряду, интервально меняется. Так, ход на чистую кварту нередко превращается в ход на уменьшенную квинту, ход на большую сексту – в ход на малую сексту, ход на большую септиму – в ход на малую, а иногда уменьшенную септиму. Интервал сдвига секвенционных звеньев не превышает кварты. В большинстве случаев звено перемещается по секундам. Менее характерны терцовый и квартовый шаги. Ритмическое оформление всех видов секвенции основано на изложении исходного и последующих звеньев одинаковыми длительностями. Иногда используется прием ритмического укрупнения тонов, образующих начальный интервальный скачок (см. пример №36 «а»).

В произведениях Стравинского, как и в барочной инструментальной музыке, наиболее распространен септимовый скачок с заполнением:

Пример №37

Соната для фортепиано, III часть, т.2-4 (см. также: Приложение, 24).



Примеры скачков на другие интервалы единичны (см. Приложение, 25). Подобно барочным образцам, секвенционное звено Стравинского либо ритмически однородно, либо изложено с укрупнением образующих начальный скачок тонов, перемещается по секундам, реже – по квартам. Исключением является фрагмент IV части Концерта in D для скрипки с оркестром (ц.92, т.1-3 – партия Violino solo), в котором использован нехарактерный для барочной практики прием повторения секвенционного звена на прежней высоте. Еще значительнее форма «скачка с заполнением» изменена во фрагменте II части Концерта (ц.67 - т.2, ц.68, партия Trombone solo). Структурное сжатие и расширение начального секвенционного звена, вызванное изменением в процессе развития величины начального интервального скачка (квинта – кварта – секста – септима), прогрессирующая ритмическая неоднородность, приводящая к неодинаковой длительности образующих скачок ритмически укрупненных тонов, придают звучанию фрагмента индивидуально-характерную стравинскую окраску.

Мелодической технике композиторов второй половины XVII – первой половины XVIII века свойственно частое использование последований, состоящих из параллельных ломаных интервалов. Ломаные терции, кварты, сексты и октавы в параллельно-поступенном движении излагаются либо одногласно, либо двухгласно. Двухголосное изложение выявляет их скрытую полифоническую природу:

Пример №38

а) Г.Ф.Гендель. Соната для флейты и клавесина, соч. 1, №7, C-dur, т.9, партия Fl.



б) А.Вивальди. Соната для скрипки и basso continuo №10, g-moll, Жига, т.38-41, партия V-но.



в) И.С.Бах. «Хорошо темперированный клавир», I том, Прелюдия g-moll, т.3.



г) Ж.Ф.Дандрие. Рондо «Вихри», т.1-4.



Последования параллельных ломаных интервалов, как правило, ритмически однородны. Неодинаковыми по длительности могут быть лишь звуки, образующие исходный интервал, ритмическое оформление которого в дальнейшем остается неизменным:

Пример №39

А.Вивальди. Соната для скрипки и basso continuo №7, G-dur, Жига, т.12-14, партия V-но.



Обращаясь к барочному образцу, Стравинский отдает предпочтение наиболее характерной его форме – последованиям параллельных ломаных секст. В произведениях композитора эти последования излагаются и одногласно и двухгласно:

Пример №40

а) Соната для фортепиано, I часть, т.100-103.



б) Соната для фортепиано, III часть, т.69-71 (см. также: Приложение, 26).



Их оформление отмечено индивидуально-характерными чертами, например, ритмическим ускорением, нарушающим симметрию:

Пример №41

Концерт для фортепиано, духовых и контрабасов, II часть, ц.55, т.9-11, партия Ob.



Иногда композитор прибегает к параллелизму не консонирующих, а диссонирующих ломаных интервалов (см., например: Концерт для фортепиано, духовых и контрабасов, т.1-3, ц.55).

Наряду с параллельными ломаными интервалами в произведениях композиторов Барокко широко используются последования разложенных трезвучий, секст- и квартсекстаккордов:

Пример №42

а) Г.Ф.Гендель. Сюита для клавира В-dur, Ария с вариациями (вариация №6, т.5-6).



б) И.С.Бах. Партита для скрипки соло №1, h-moll, Дубль (Presto), т.53.



в) Ф.Куперен. Трио-соната d-moll, «Царственная», Vivement, т.58-61, линия V-с.



У Стравинского данные последования воспринимаются как еще одна сознательная стилистическая отсылка к музыке эпохи Барокко.

Пример №43

Соната для фортепиано, I часть, т.119 (см. также: Приложение, 27).



Секвентное проведение трехзвучных фигурационных мотивов в диапазоне септимы принадлежит к числу малоупотребительных в барочной инстру-

ментальной музыке приемов развития мелодической горизонтали. Эти мотивы предстают обычно в виде скачков на септиму, заполненных секундовым или терцовым ходом, а также в виде секстово-секундовой или терцово-квинтовой интервальной последовательности:

Пример №44

а) И.С.Бах. Партита для клавира №2, с-moll, Рондо, т.99-102.



б) А.Вивальди. Соната для скрипки и basso continuo №10, g-moll, Жига, т.57-60, партия V-но.



Малохарактерный для стиля Барокко прием, по-видимому, привлек внимание Стравинского диссонантностью своей интервальной структуры. В произведениях композитора секвентно развиваемый трехзвучный мотив в диапазоне септимы предстает в виде терцово-квинтовой интервальной последовательности:

Пример №45

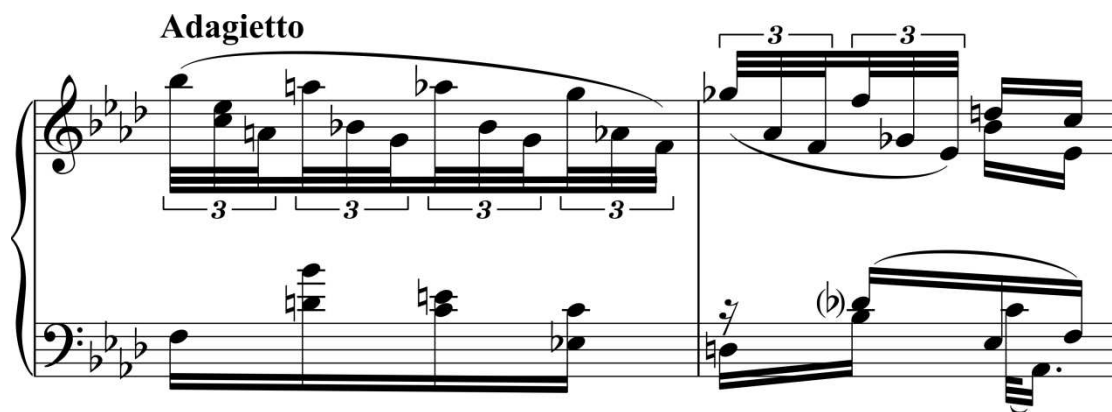
Концерт для фортепиано, духовых и контрабасов, II часть, ц.83, партия Piano (см. также: Приложение, 28).



Прибегнув к технике обращения интервалов, Стравинский преобразует септиму в нону и создает новый структурный вариант – трехзвучный фигурационный мотив в диапазоне ноны, оформленный в виде септимо-терцовой интервальной последовательности:

Пример №46

Соната для фортепиано, II часть, ц.83, т.4-5 (см. также: Приложение, 29).



Наряду с различными формами мелодического развертывания важнейшим компонентом барочной модели у Стравинского выступают отдельные приемы ритмического развития, наиболее характерным из которых является пунктирный ритм. Пунктирный ритм – один из наиболее распространенных приемов развития в музыке XVII – первой половины XVIII веков. Своим возникновением он обязан инструментальному жанру французской увертюры, сформировавшемуся в оперном творчестве Ж.-Б.Люлли. Как правило, пунктирный ритм использовался в произведениях торжественно-строгого, величаво-приподнятого характера (см.: Приложение, 30). Его появлению сопутствовал: а) сдержанный или медленный темп, способствовавший артикуляционному выделению, акцентному подчеркиванию сильной доли в ямбической ритмической ячейке; б) «зубчатый» интонационный рельеф мелодических голосов, обусловленный широким использованием скачкообразного движения, часто основанного на диссонантной интервалике.

В неоклассицистских произведениях Стравинского пунктирный ритм встречается достаточно часто (см.: Приложение, 31). Однако темповые и мелодико-интонационные условия его использования, характерные для барочно-

го «архетипа», воссозданы композитором лишь в Концерте для фортепиано, духовых и контрабасов, опере-оратории «Царь Эдип» (I действие, ц.14-18; II действие, ц.155-157), балете «Аполлон Мусагет» (ц.1-5, 15-19; т.4, ц.98 - ц.101), Симфонии псалмов, мелодраме «Персефона» (2 действие: т.4, ц.58 - т.2, ц.62; т.2, ц.67 - т.2, ц.70), балете «Игра в карты» (ц.80), балете «Орфей» (ц.122-124).

Обращаясь к одному из наиболее характерных элементов барочной стилистики, Стравинский стремится разными средствами подчеркнуть его индивидуально-авторскую трактовку. Так, в Концерте для фортепиано, духовых и контрабасов

гованных (см., например: I часть, ц.1, т.1-3). В опере-оратории «Царь Эдип» пунктирный мелодический голос в виде свободного мотивного *ostinato* (см., например: I действие, .16-17). В балете «Аполлон Мусагет» пунктирная ритмика проецируется на музыкальную ткань, отмеченную гармонической полифункциональностью (см., например: ц.4).

В произведениях западноевропейских композиторов XVII – первой половины XVIII веков пунктирный ритм зачастую используется не только в основном, но и в обращенном виде (см. Приложение, 32). Характеризуя ритмическую технику И.С.Баха, В.Широкова отмечает, что «ломбардский» ритм выступает у композитора в качестве средства, заостряющего выразительность интонации хореической секунды [133, с.23]. Стравинский обращается к «ломбардскому» ритму крайне редко (см. Приложение, 33). Использование композитором этого выразительного средства целиком ориентировано на барочный прообраз (см., например: Балет «Орфей», ц.146, т.3–линия Сог. II).

Пунктирный ритм в основном и обращенном виде совместно с фигуративными оборотами, включающими элементы скрытой полифонии, скачками на квинту и септиму с последующим гаммообразным заполнением, трехзвучными фигурационными мотивами в диапазоне септимы и ноны, ломаными квинтами и секстами (часто с элементами скрытого двухголосия), разложен-

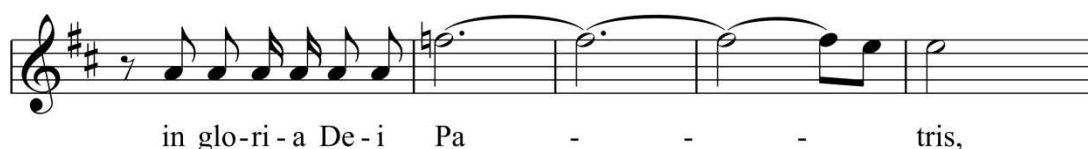
ными трезвучиями, секст- и квартсекстаккордами образуют первый структурный уровень барочной «модели» – уровень ОФЗ.

Второй структурный уровень образован интонационными формулами, которым присуща более высокая в сравнении с ОФЗ степень образно-смысловой конкретности. Ориентация на выразительные средства, связанные с различными музыкальными и внемузыкальными прообразами, обусловила обращение композитора к барочной музыкальной риторике¹⁴. Так, Ю.Кон в статье, посвященной двум фугам Стравинского, указал на использование в темах второй части Симфонии псалмов риторических фигур *passus duriusculus*, *saltus duriusculus*, *exclamatio*, на включение в тему IV части Концерта для двух фортепиано соло риторической фигуры *interrogatio* (65, с.132-135). О.Захарова обратила внимание на паузу тактовой протяженности в балете «Орфей» (ц.120, т.5), тождественную музыкально-риторической фигуре *aposiopesis* (57, с.36). Наиболее часто в неоклассицистских произведениях русского мастера используется риторическая фигура *exclamatio* (восклицание). Основываясь на восходящем движении мелодии, *exclamatio* предстает у западноевропейских композиторов эпохи Барокко в виде:

- восходящего мелодического хода на большую или малую сексту;

Пример №47

а) И.С.Бах. Месса h-moll, №11, т.112-116



б) Г.Ф.Гендель. Оратория «Самсон», №11, т.49-50.



¹⁴ Воздействию риторики на музыкальное искусство XVII – первой половины XVIII веков посвящены работы О.Захаровой [56, 57].

в) Л.Маршан. Гавот d-moll, т.2.



г) А.Корелли. Concerto grosso, op. 6: №3, I часть, т.80-81, партия V-по I (см. также: Приложение, 34).

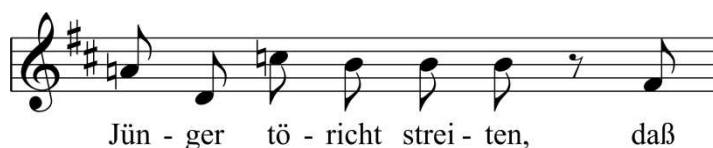
Allegro



- восходящего мелодического хода на малую септиму.

Пример №48

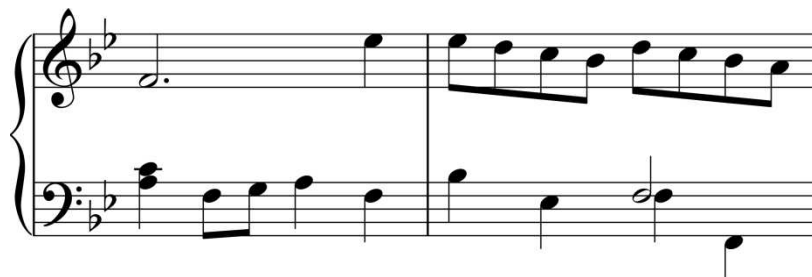
а) И.С.Бах. «Страсти по Матфею», №9, т.3.



б) Г.Ф.Гендель. Оратория «Самсон», №11, т.67-68.



в) Л.К.Дакен. Ригодон g-moll, т.24-25.



г) А.Корелли. Concerto grosso, op. 6: №10, Прелюдия, т.21, партия V-по I (см. также: Приложение, 35).

Andante largo



- октавного мелодического хода.

Пример №49

а) И.С.Бах. Месса h-moll, №10, т.77.



б) Г.Ф.Гендель. Оратория «Самсон», №24, т.23-24.



в) А.Корелли. Concerto grosso, op. 6: №2, часть III, т.7, партия V-но I (см. также: Приложение, 36).



Как правило, Стравинский использует exclamatio в формах, тождественных барочным. Восклицание предстает у композитора в виде:

- восходящего мелодического хода на большую или малую сексту;

Пример №50

Опера-оратория «Царь Эдип», II действие, ц.119, т.1-3 (см. также: Приложение, 37).



- восходящего мелодического хода на малую септиму;

Пример №51

Октет для духовых инструментов, I часть, ц.6, т.1-2, партия Fl. (см. также: Приложение, 38).



- октавного мелодического хода в восходящем направлении.

Пример №52

Опера-оратория «Царь Эдип», I действие, ц.86, т.1-2 (см. также: Приложение, 39).



Наряду с типичными для барочной музыки разновидностями *exclamatio*, Стравинский использует его индивидуально-характерный вариант – восходящий мелодический ход на большую септиму.

Пример №53

Мелодрама «Персефона»: II действие, ц.148, т.3 (см. также: Приложение, 40).



Диссонантная напряженность интервала большой септимы, обостряющая интонационную выразительность *exclamatio*, способствует органичному включению риторической фигуры в музыкальную ткань произведений Стравинского.

Одной из наиболее выразительных музыкально-риторических фигур в барочной музыке является *passus duriusculus* (жесткий ход). Основываясь на восходящем или нисходящем движении по полутонам в объеме кварты, *passus duriusculus* возник как отклонение от норм звуковысотной организации, свойственной «строгому» стилю. В произведениях композиторов XVII – первой половины XVIII веков за ним закрепилась функция выражения аффекта скорби, страдания. Хрестоматийным примером является хор «Crucifixus» из Мессы h-moll И.С.Баха. Не менее характерно появление фигуры *passus duriusculus* в начальных тактах хора «С тех пор к человеку пришла смерть» из «Мессии» Г.Ф.Генделя (см. также: Приложение, 41).

В инструментальных произведениях композиторов эпохи Барокко жесткий ход, сохраняя смысловое значение символа скорби, предстает как в виде

самостоятельного мелодического голоса, так и в качестве скрытого голоса, полифонизирующего мелодическую фигурацию.

Пример №54

а) И.С.Бах. «Хорошо темперированный клавир», II том, Прелюдия a-moll, т.1 (см. также: Приложение, 42).



б) Ж.Дюфли. Ванло, т.61-62 (см. также: Приложение, 43).



Использование жесткого хода Стравинским отчетливо ориентировано на барочную творческую практику. В музыкально-театральных произведениях 20-40-х годов композитор обращается к *passus duriusculus* в ситуациях, прямо или косвенно связанных с трагедийной линией в развитии сюжета. Так, во вступительном хоре оперы-оратории «Царь Эдип» *passus duriusculus* звучит как в партии оркестра, контрапунктирующей мольбе народа «...От чумы спаси нас, Эдип» (ц.3, т.3-4; ц.6), так и в соло басов «Фивы гибнут...» (т.4, ц.7 - т. 3, ц.8). Не менее красноречиво появление жесткого хода в дуэте Эдипа и Иокасты из II действия на словах Эдипа «Объят я ужасом, Иокаста» (ц.117, т.4-6). Для «геометрии трагедии» необычайно важны проведения *passus duriusculus* в арии Креонта (ц.38, т.1-4, на словах «За убийство царя отомстить его убийце»), в арии Иокасты (т.4, ц.100-т.5, ц.102, на словах «А предсказаниям не доверяйте, ибо ложны они всегда!»), в дуэте Иокасты и Эдипа (ц.121, т.1-4, на словах «Пророчества обманчивы»; ц.122, т.4-5, на словах «Бойся ложных предска-

ний»; ц.129, т.1-3 на словах «...Хочу увидеть»), в заключительном хоре оперы-оратории (ц.189, т.2-4 на словах «Эдип стал кричать»).

Столь же значительна роль жесткого хода и в драматургии «Персефоны». Каждое его появление совпадает с переломными моментами действия. Так, в первом акте мелодрамы момент искушения Персефоны запахом нарцисса подчеркнут длительным звучанием *passus duriusculus* в партии оркестра (т.2, ц.35-т.2, ц.38). Оркестровое проведение жесткого хода во втором акте мелодрамы выступает смысловой антитезой упоминанию Эвмолпа о плоде граната, вкусив который, Персефона сможет освободиться от чар Плутона (т.4, ц.140-т.1, ц.141; т.2, ц.142 т.1, ц.143; т.3, ц.147-т.1, ц.148). В третьем акте появление *passus duriusculus* у оркестра служит последним напоминанием о царстве теней, из которого вырвалась Персефона (т.4, ц.233-т.2, ц.234). Помимо драматической, проведения жесткого хода могут играть и сугубо иллюстративную роль, как, например, в ариозо Эвмолпа из II действия на словах «...не скорбите – ведь зима не вечна» (т.4, ц.164-т.1, ц.165).

Формы текстовой реализации *passus duriusculus* в театральных и камерно-инструментальных произведениях Стравинского 20-40-х годов различны. Наиболее часто жесткий ход используется как самостоятельный мелодический голос.

Пример №55

Балет «Игра в карты», ц.196, т.5-7, линии Cor., Tr-ni (см. также: Приложение, 44).



В ряде случаев он выступает в качестве элемента, контрапунктически дополняющего музыкальную ткань.

Пример №56

Балет «Игра в карты», ц.77, т.5-6, линии Fl., V-no solo (см. также: Приложение, 45).



Нередко *passus duriusculus* предстает у Стравинского в виде скрытого голоса, полифонизирующего мелодическую фигурацию.

Пример №57

Октет для духовых инструментов, II часть, вариация D, ц.38, т.1-5, партия Fag. (см. также: Приложение, 46).



Расширяя традиционную для барочной музыки сферу применения жесткого хода, композитор превращает его в один из видов гаммообразного мелодического кадансирования (см.: Приложение, 47).

Для выражения эмоциональных

saltus duriusculus – восходящий

или нисходящий мелодический скачок на уменьшенный интервал. *Saltus duriusculus* (жесткий скачок) обязан своим появлением как выходу за рамки ренессансной ладовой диатоники, так и нарушению свойственного «строгому» стилю плавного мелодического голосоведения. У композиторов эпохи Барокко *saltus duriusculus* предстает в виде:

- восходящего или нисходящего мелодического скачка на уменьшенную кварту;

Пример №58

Г.Ф.Гендель. Оратория «Самсон», №9, т.9-11 (см. также: Приложение, 48).



- восходящего или нисходящего мелодического скачка на уменьшенную квинту;

Пример №59

И.С.Бах. «Страсти по Матфею», №61, т.47-48 (см. также: Приложение, 49).



- восходящего или нисходящего мелодического скачка на уменьшенную септиму.

Пример №60

А.Корелли. Concerto grosso, op. 6, №3, I часть, т.17-18, партия V-по I (см. также: Приложение, 50).



В диссонантном контексте неоклассицистских произведений Стравинского интонационная заостренность *saltus duriusculus*, обусловленная опорой на уменьшенную интервалику, несколько сглаживается. Тем не менее, композитор широко использует жесткий скачок как один из наиболее характерных элементов барочной музыкальной лексики, сохраняя изначально присущее ему выразительное значение. У Стравинского *saltus duriusculus* предстает в виде:

- восходящего или нисходящего мелодического скачка на уменьшенную кварту;

Пример №61

Балет «Аполлон Мусагет», ц.40, т.1-2, линия V-пi I (см. также: Приложение, 51).



- восходящего или нисходящего мелодического скачка на уменьшенную квинту;

Пример №62

Опера-оратория «Царь Эдип», ц.66, т.3-4 (см. также: Приложение, 52).





В совокупности музыкально-риторических фигур, используемых Стравинским, *exclamation*, *passus duriusculus* и *saltus duriusculus* выступают наиболее активными репрезентантами барочной стилистики. Их частые появления в тексте неоклассицистских произведений оказывают решающее воздействие на формирование «ретроспективного» слоя в стилевой системе композитора. В качестве дополнения к восклицанию, жесткому ходу и жесткому скачку могут быть рассмотрены риторические фигуры *interrogatio* (вопрос), *suspiratio* (вздых), *circulatio* (круг). Их использование усиливает барочную окраску произведений Стравинского, созданных в 20-40-е годы.

Риторическая фигура *interrogatio* явилась музыкальным эквивалентом речевой вопросительной интонации. Представляя собою секундовый ход в восходящем направлении, риторический вопрос широко использовался как в вокальной, так и в инструментальной музыке XVII – первой половины XVIII веков.

Пример №65

а) Г.Ф.Гендель. Оратория «Мессия», №50, т.104-107.



б) И.С.Бах. «Хорошо темперированный клавир», I том, Фуга E-dur, т.1 (см. также: Приложение, 56).



У Стравинского восходящий секундовый ход фигурирует и как риторический вопрос и как элемент столь свойственного композитору гаммообразного мелодического кадансирования.

Пример №66

а) Концерт in Es для камерного оркестр «Dumbarton oaks», ц.55, т.3-4, линия Fag. (см. также: Приложение, 57).

Con moto



б) Балет «Аполлон Мусагет», ц.52, т.5-6, линии V-ni, II, V-le (см. также: Приложение, 58).



Отличительная черта риторической фигуры *circulato* – кругообразное мелодическое движение. В произведениях барочных композиторов движение подобного рода осуществлялось в диапазоне, не превышающем кварты.

Пример №67

И.С.Бах. Месса h-moll, №18, т.13-17 (см. также: Приложение, 59).



Circulato Стравинского в большинстве случаев также не превышает объема кварты.

Пример №68

Опера-оратория «Царь Эдип», ц.90, т.4-8 (см. также: Приложение, 60).

Tenors.

Basses.

Lau - di - bus Lau - di - bus re - gi - na Jo -

Иногда композитор прибегает к кругообразному движению мелодии в объеме квинты (см., например, Октет для духовых инструментов: ц.10, т.4-5; Концерт in D для скрипки с оркестром: ц.14-15; мелодрама «Персефона»: т.2, ц.10-т. 2, ц.11, т.4, ц.12-т.2, ц.14). Уникальным примером индивидуально-авторской трактовки *circulatio* является кругообразное мелодическое движение в диапазоне децимы из Октеда для духовых инструментов (т.7, ц.57-т.4, ц.60; т.5, ц.62 - т.9, ц.64).

В музыкальной практике Барокко риторическая фигура *suspiratio* отождествлялась с мелодической линией, развитие которой неоднократно прерывалось вторжением пауз.

Пример №69

Г. Ф. Гендель. Оратория «Мессия», №68, т.1-4 (см. также: Приложение, 61).

Andante Alto

O Tod, o Tod, wo, wo ist dein sta-chel, Tod, wo ist dein

В использовании *suspiratio* Стравинский целиком ориентируется на барочные образцы.

Пример №70

Опера-оратория «Царь Эдип», ц.45, т.3-7 (см. также: Приложение, 62).

non, non, non re - pe - ri - as

Обращение Стравинского к барочной музыкальной риторике наглядно свидетельствует об *избирательном подходе* композитора к инородной стилистике. Стравинский воссоздает не всю исторически сложившуюся систему вы-

разительных средств, а лишь те ее компоненты, которые сохраняют актуальность для современной творческой практики. Так, широко использовав *мелодические фигуры* барочной музыкальной риторики, композитор оказался чужд риторическим фигурам, затрагивающим сферу гармонической логики и формообразования. Как нам представляется, подобный выбор был обусловлен несколькими причинами.

Напомним, что одним из лозунгов западноевропейского неоклассицизма оказался призыв к «новой конкретности», способной расширить коммуникативные возможности современного музыкального искусства. В достижении «новой конкретности» Стравинский использовал художественные возможности барочной музыкальной риторики – явления, основанного на специфических формах взаимоотношений слова и звука. Наиболее рельефно художественные возможности музыкальной риторики проявились в сфере мелодического мышления. Именно в мелодических риторических фигурах связь слова и звука осуществлялась наиболее непосредственно, словесный и музыкальный образы наиболее полно дополняли друг друга. Неустойчивый, подвижный характер барочной гармонии, эволюционная природа принципов формообразования в музыке XVII – первой половины XVIII веков обусловили исторически преходящее значение гармонического и формообразующего разделов музыкальной риторики.

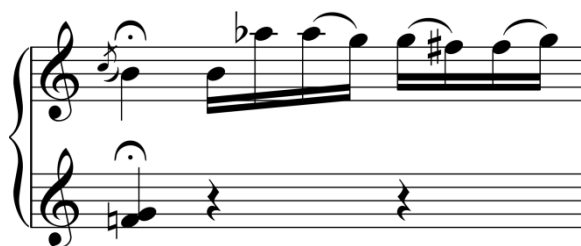
В произведениях неоклассицистского периода творчества Стравинский обратился к мелодическим фигурам как наиболее актуальному разделу музыкальной риторики, как одной из наиболее репрезентативных сфер барочной стилистики. Закономерен вопрос, осознанно или неосознанно композитор сделал свой выбор, расчет или интуиция руководили им в процессе художественного отбора? Хотя в многочисленных печатных высказываниях русского мастера мы не встретим даже упоминания слова «риторика», тем не менее, можно утверждать, что в вокально-симфонических произведениях 20-40-х годов (например, в опере-оратории «Царь Эдип», мелодраме «Персефона»)

мелодические риторические фигуры используются в точном соответствии с барочной музыкальной практикой.

Наряду с музыкально-риторическими фигурами второй структурный уровень барочной модели Стравинского образуют специфические обороты, в снятом виде запечатлевшие национально-характерные особенности итальянского, немецкого и французского речевого произношения. Так, одним из наиболее характерных элементов барочной музыкальной лексики оказалась ниспадающая хореическая секунда. Своим происхождением хореическая секундовая интонация обязана системе ударений в итальянском языке, способствующей акцентному выделению в слове предпоследнего слога. Возникающая при этом речевая интонация нисхождения обрела свой музыкальный аналог в цепочках хореических секунд. Последования хореических секундовых интонаций являлись в языке музыкального искусства XVII – первой половины XVIII веков одним из средств создания скорбно-лирических образов. Наиболее часто они излагались мелкими длительностями, подчеркивающими взволнованно-говорящий характер всего оборота.

Пример №71

а) И.С.Бах. «Страсти по Матфею», №58, т.33.



б) Г.Ф.Гендель. Большая сюита для клавира №5, E-dur: Ария с вариациями, Ария (т.4).



Использование пунктирного ритма обогащало скорбно-лирическую образную сферу чертами приподнятой патетики.

Пример №72

Г.Ф.Гендель. Оратория «Самсон» №43, т.12-14.



Иногда хореическая секундовая цепочка либо разрывалась паузами, либо удаивалась в терцию или сексту.

Пример №73

а) И.С.Бах. «Страсти по Матфею», №26, т.67-68.



б) И.С.Бах. «Хорошо темперированный клавир», I том, Фуга fis-moll, т.19.



Некоторое снижение уровня образно-смысловой конкретности наблюдалось лишь в тех случаях, когда рассматриваемый оборот излагался крупными длительностями. Гармонизация каждого из звуков хореической секундовой цепочки снижала ее линейную выразительность.

Пример №74

А.Корелли. Concerto grosso, op. 6: №4, часть I, т.24-29, партия Cembalo.



Стравинский отдает предпочтение наиболее характерной разновидности барочного оборота. Излагая хореические секунды мелкими длительностями, композитор стремится сохранить их образно-смысловое наполнение.

Пример №75

Опера-оратория «Царь Эдип», ц.154, т.10-11 (см. также: Приложение, 63).



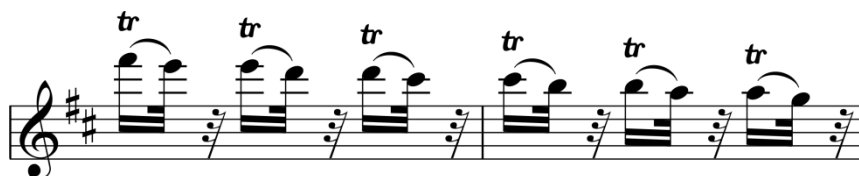
В соответствии с барочными образцами композитор стремится усилить образно-эмоциональную выразительность оборота пунктирным ритмом, вторгающимися паузами, терцово-секстовыми фактурными удвоениями.

Пример №76

а) Симфония псалмов, II часть, ц.8, т.3-4, линия Ob. (см. также: Приложение, 64).



б) Концерт in D для скрипки с оркестром, II часть, ц.119, т.1-2, линия V-no solo (см. также: Приложение, 65).



в) Опера-оратория «Царь Эдип», ц.145, т.1, 2.



Иногда композитор предпочитает ослабить интонационную характерность оборота его подчеркнутой вертикально-гармонической трактовкой (см., например: Концерт для фортепиано, духовых и контрабасов – ц.12, т.4-5; ц.30, т.1-2; ц.34, т.4,-5; опера-оратория «Царь Эдип» – ц.15, т. 1-4).

Индивидуально-авторский подход наиболее отчетливо прослеживается в тех случаях, когда Стравинский сочетает повтор секундовых мотивных ячеек с их октавными перестановкам, нарушающими линейную целостность мелодической линии.

Пример №77

Балет «Аполлон Мусагет», т.3, ц.47, линия V-ni I.



Создает композитор и собственную, триольную разновидность хореической секундовой цепочки.

Пример №78

Октет для духовых инструментов, ц.46, т.6-8, линия Fl. (см. также: Приложение, 66).



Особенности итальянского речевого произношения воплотились и в трехзвучном мотиве, включающем затакт, опору и хореическое завершение. В.Широкова определяет этот мотив как «ритмический вариант интонации "вздоха", интонации хореической секунды» [133, с.22].

Пример №79

И.С.Бах. «Хорошо темперированный клавир», I том, Прелюдия f-moll, т.1-4.



Стравинский обращается к трехзвучному хореическому мотиву в «Игре в карты», насыщая музыкальную ткань балета «говорящими» интонациями (см.: ц.103, т.2-5; ц.104, т.1-2, 4-6; ц.153, т.2-3; ц.155, т.1-3; ц.157, т.2-4; ц.158; ц.163; ц.164, т.2-6; ц.165, т.4-6; ц.166 - т.2, ц.167; ц.172, т.1, 2-5; ц.178, т.1-2; ц.182, т.4-5; ц.183, т.1-2, 4-5; ц.193, т.1-2, 4-5).

Наряду с оборотами, включающими хореическую секунду, в число барочных музыкальных итальянизмов входит и хореическая синкопа – нисходящий скачок от сильной доли к синкопированному тону.

Пример №80

И.С.Бах. «Страсти по Матфею», №51, т.1 (см. также: Приложение, 67).



Ряд фрагментов произведений Стравинского 20-40-х годов свидетельствует, что хореическая синкопа органично вписывается в инородный стили-вой контекст.

Пример №81

Концерт для фортепиано, духовых и контрабасов, ц.68, т.11-12, партия Piano (см. также: Приложение, 68).



В арсенале барочных выразительных средств важное место принадлежит ритмоформулам, запечатлевшим в звуках особенности структурной организации немецкого языка. Как отмечает В.Широкова, речевой ритм немецкого языка, его ямбическая основа, его своеобразная затактовость нашли адекватное музыкальное выражение в мотиве с трехзвучным затактом [133, с.12]. Будучи ритмической основой для тематизма «крупного штриха», мотив с трехзвучным затактом характеризуется достаточно высоким уровнем интонационной динамики. Рост линейного напряжения в его структуре обусловлен переходом от гаммообразного поступенного движения, охватывающего весь мотив, через гаммообразное движение в затакте, завершающееся скачком на опорный тон, к мелодической линии, целиком основанной на интервальных скачках.

Пример №82

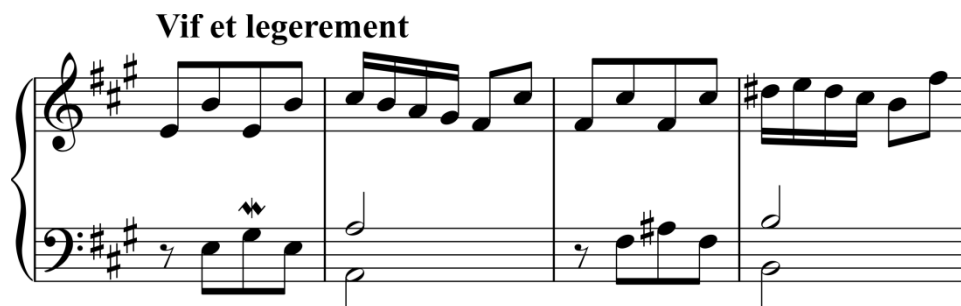
а) Ф. Дандрие. «Вихри», т.17-19.



б) Г.Ф.Гендель. Большая сюита для клавира №4, e-moll, Allegro, т.20-21.



в) Ф.Дандрие. «Дудочки», т.41-44.



Обращаясь к мотиву с трехзвучным затактом, Стравинский предпочитает его линейно выровненную разновидность, основанную на поступенном гаммообразном движении.

Пример №83

Концерт для фортепиано, духовых и контрабасов, ц.81, т.2-7, линия Tr-be I (см. также: Приложение, 69).



Интервальные скачки в мелодической структуре мотива используются композитором крайне редко (см., например: балет «Игра в карты»: ц.55, т.1-2; Концерт in Es для камерного оркестра «Dumbarton oaks»: ц.84, т.3-5). Аккордовый параллелизм обогащает барочное выразительное средство стравинскими чертами.

Пример №84

Концерт in Es для камерного оркестра «Dumbarton oaks», ц.55, т.1-3, линия V-ni (см. также: Приложение, 70).



Типизированные речевые структуры немецкого языка, интонационная динамика немецкой ораторской речи нашли отражение не только в мотиве с трехзвучным затактом, но и в риторической синкопе, ритмоинтонационных оборотах спондеического типа. Так, риторическая синкопа обязана своим происхождением столь частому в немецкой ораторской речи стыку ударных слов в соседних словах. В произведениях барочных композиторов XVII –

первой половины XVIII веков риторическая синкопа предстает в виде восходящего интервального скачка, нарушающего метрическую структуру такта.

Пример №85

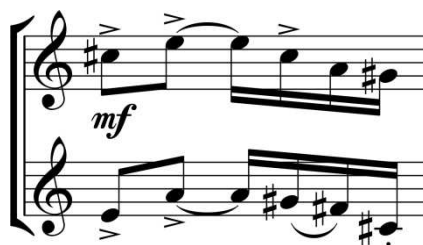
И.С.Бах. «Страсти по Матфею», №41, т.34-35 (см. также: Приложение, 71).



В использовании риторической синкопы Стравинский целиком ориентируется на барочные образцы.

Пример №86

Концерт in Es для камерного оркестра «Dumbarton oaks», ц.7, т.3, линия Cor. (см. также: Приложение, 72).



В ритмику немецкой ораторской речи уходят корнями и спондеические ритмоформулы. В структуре ритмоинтонационных оборотов спондеического типа В.Широкова обращает особое внимание на смысловую равнозначность обоих завершающих тонов, подчеркнутую нисходящим октавным тоном в конце мотива [133, с.17].

Пример №87

Г.Ф.Гендель. Оратория «Самсон» №51, т.53-55 (см. также: Приложение, 73).



Диссонантная звуковая среда произведений Стравинского, воздействуя на спондеические ритмоформулы, трансформирует завершающий октавный ход в септимовый.

Пример №88

Концерт для фортепиано, духовых и контрабасов, ц.61, т.4-6, партия Piano (см. также: Приложение, 74).

Allegro



Иногда композитор прибегает к терцовому «утолщению» мелодической линии, а также использует в фактурном оформлении мотивов аккордовый параллелизм (см., например: Серенада in A для фортепиано, Рондолетто – т.32-34, 49-51; Концерт для фортепиано, духовых и контрабасов – ц.68, т.5-8; ц.73, т. 2-3).

К речевым прообразам барочного тематизма необходимо отнести французскую театральную декламацию, специфические особенности которой запечатлелись в ритмоформуле «александрійского полустишья» – мотиве с пятизвучным затактом (♩ ♪ ♪ ♪ | ♩), пришедшим в язык музыкального искусства XVII – первой половины XVIII века из оперного творчества Ж.-Б.Люлли [133, с.18]. Ритмоформула «александрійского полустишья» использована Стравинским в главной теме I части Концерта для двух фортепиано соло. Дословное воспроизведение столь специфического стилистического компонента свидетельствует о поистине энциклопедических познаниях Стравинского в сфере барочного музыкального языка.

Барочная «модель» во всей совокупности образующих ее компонентов выступила одним из основных факторов, динамизировавших стиль Стравинского. Воздействие стилистики Барокко обусловило весьма специфическую стилевую окраску многих произведений Стравинского, созданных в 20-40-е годы, ознаменовало собою наступление нового неоклассицистского (точнее, необарочного) этапа его творческой эволюции.

Стилевое взаимодействие, языковой диалог, характерные для многих неоклассицистских произведений композитора, оказались возможными благодаря вариантности – одному из характерных свойств барочной стилистики. Стравинский по достоинству оценил и в полной мере использовал художественные возможности барочной вариантности, основанной на множественном текстовом воплощении какого-либо языкового инварианта. Обращаясь к тому или иному элементу стилистики Барокко, Стравинский либо отдает предпочтение менее характерным, реже встречающимся его разновидностям, либо находит принципиально новые, не имеющие аналогов в прошлом формы его текстовой реализации. Близость к барочным формам текстового воплощения интенсифицирует «ретроспективную» окраску произведений композитора. По мере удаления от барочного прототипа стиль Стравинского заявляет о себе все более явственно. Индивидуально-характерные формы текстовой реализации – конечный пункт на пути освоения композитором языковых формул западноевропейской музыки XVII – первой половины XVIII веков.

Обновление элементов барочной стилистики осуществляется Стравинским в опоре на авторскую систему выразительных средств, причем такие ее составляющие, как строгая и свободная оstinatность, нерегулярно-акцентная ритмика, выступают решающими факторами в расширении вариантности текстового воплощения. Благодаря строгой и свободной оstinatности, присущих стилю Стравинского, возникают индивидуально-характерные разновидности фигурации с элементами скрытого двухголосия, секвенции «скачок с заполнением». Нерегулярно-акцентная ритмика, представленная прогрессирующей ритмической неоднородностью, последовательностями длительностей с элементами зеркальной симметрии, асимметричными ритмическими конструкциями, приемом ритмического ускорения, смещениями основного ритмического акцента, способствует обновлению фигурации с элементами скрытого двухголосия, секвенции «скачок с заполнением», а также последований параллельных ломаных интервалов, зон сплошного мотивного развития, основанных на пунктирном ритме.

Авторские разновидности фигурации с элементами скрытого двухголосия, трехзвучных фигурационных мотивов в диапазоне септимы, риторической фигуры *saltus duriusculus* обусловлены широким использованием Стравинским обращения интервалов. Преимущество, отдаваемое композитором диссонантной интервалике, способствовало обновлению последований параллельных ломаных интервалов, риторической фигуры *exclamatio*, ритмоинтонационных оборотов спондеического типа.

Риторические фигуры *passus duriusculus* и *interrogatio* функционально переосмысливаются Стравинским, превращаясь из семантически значимых элементов фактуры в своеобразные формы гаммообразного мелодического кадансирования. Структурные сжатия и расширения способствуют созданию оригинальных разновидностей секвенции «скачок с заполнением», риторической фигуры *circulatio*. Действенным фактором обновления фигурации с элементами скрытого двухголосия, мотивов с трехзвучным затактом служат разнообразные формы фактурного усложнения, среди которых Стравинский наиболее часто использует терцово-секстовую втору и аккордовый параллелизм.

В заключение отметим, что барочная «модель» в музыке Стравинского подтверждает творческую связь композитора с музыкальным искусством XVII – первой половины XVIII века в конкретно-звуковом, а, стало быть, и в общеэстетическом плане. Обнаружение реальных текстовых соответствий в произведениях композиторов Барокко и Стравинского способствует более глубокому проникновению в сущность неоклассицизма русского мастера, по-новому освещает единство его стиля.

ГЛАВА 3

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ БАРОЧНОЙ «МОДЕЛИ» В ТЕКСТЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СТРАВИНСКОГО

Рассматривая барочную «модель» как совокупность характерных для музыкального искусства XVII – первой половины XVIII веков фактурных формул, мелодических и ритмических оборотов, мы постоянно заостряли внимание на том, что неоклассицизм Стравинского – явление преимущественно стилистическое, что постулат о творческих связях композитора с музыкой эпохи Барокко может и должен быть рассмотрен на текстовом уровне, в плане реальных звуковых соответствий.

Обнаружение подобного рода соответствий, их систематизация осуществлены во второй главе настоящей работы. Однако компоненты барочной «модели» выступают в произведениях Стравинского не только репрезентантами стиля ушедшей эпохи, но и являются вполне конкретными элементами авторской речи. Это обстоятельство открывает новые перспективы в оценке их художественных возможностей. Участие барочных стилистических средств в реализации того или иного замысла варьируется в широких пределах. От воздействия на фонический облик материала до влияния на концепцию произведений – таков диапазон их использования Стравинским. Компоненты барочной «модели» могут быть дифференцированы по их роли в форме целого. Наиболее активные из них принимают непосредственное участие в темообразовании и тематическом развитии, играют важную формообразующую роль, определяют образное содержание произведения.

Барочный раздел музыкального «лексикона» Стравинского представлен в неоклассицистских произведениях композитора с разной степенью полноты. Единичное представительство способствует восприятию элементов музыкальной стилистики XVII – первой половины XVIII веков как ярких, запоминающихся деталей текста. Множественное же представительство интенсифицирует барочную окраску музыкальной ткани, превращает элементы инородной

стилистики в органическую составную часть авторского текста, самой концепции произведения.

Одним из первых сочинений Стравинского, в котором барочная «модель» представлена большинством своих компонентов, явился Октет для духовых инструментов. Значение этого произведения в художественном наследии композитора необычайно велико. Именно с Окте́та, по мнению многих исследователей, начинается второй, неоклассицистский этап творчества Стравинского [см., например: 44, с.112-113]. Рубежное положение произведения подчеркнуто специальной статьей композитора, в которой он дал общую характеристику музыкальному языку Окте́та, особо подчеркнув новаторство в выборе инструментального состава, в сфере тембрового воплощения. Высказав свою точку зрения на проблемы формообразования, динамической организации, Стравинский практически обошел молчанием область стилистики, в которой неоклассицистская (в данном случае – неobarочная) ориентация произведения прослеживается наиболее отчетливо.

Барочная «модель» представлена в музыкальном языке Окте́та подавляющим большинством компонентов первого структурного уровня, а также рядом компонентов второго структурного уровня. Среди фактурных формул, свойственных музыкальному искусству XVII – первой половины XVIII веков, Стравинский отдает предпочтение фигуративным оборотам с элементами скрытого двухголосия. Этот фигурационный вид представлен в 28 из 74 цифр – фрагментов Окте́та семью структурными разновидностями. Наиболее часто композитор обращается к разновидности, в которой репетиционный тон чередуется с тонами диатонической гаммообразной линии, а также к разновидности, основанной на чередовании репетиционного тона и тонов хроматической гаммы.

Обе разновидности играют важную роль в структуре целого, степень их функциональной активности достаточно высока. Так, фигурация, где репетиционный тон чередуется с тонами диатонической гаммообразной линии, осуществляет развертывание мотивного «ядра» во всех проведениях главной те-

мы I части, интонируется солирующей трубой в «астральной» коде финала (т.11-14, ц.74). Фигурация, основанная на чередовании репетиционного тона и тонов хроматической гаммы, индивидуализирует линию флейты в предрепризном разделе I части, образует контрапунктическое сопровождение темы II части в вариации D.

Из пяти других разновидностей наиболее широкое распространение в Октете получила фигурация, в которой оstinатная мелодическая терция чередуется с одним или двумя тонами хроматической гаммы. Фактурные линии, основанные на подобном чередовании, характеризуются высокой степенью мелодической самостоятельности (т.6, ц.2-т.5, ц.3; т.10-12, ц.65; т.5-8, ц.67).

Особо подчеркнем стремление Стравинского к сочетанию фигурации скрытополифонического типа с приемами русского народного многоголосия. Так, в дуэте флейты и кларнета из вариации C II части композитор использовал прием полифонического расслоения унисона (т.5-7, ц.34). Терцовые удвоения, ения, свойственные одному из проведений рассматриваемой фигуры в разработочном разделе I части, преемственно связаны с народной подголосочной второй (т.4-7, ц.15).

Музыкальная ткань Октета вобрала ряд других компонентов первого структурного уровня барочной «модели». Так, секвенция «скачок с заполнением» легла в основу гаммообразного восхождения, завершающего репризу Финала (ц.72–линии Fl., Cl.). В разработочном разделе III части Стравинский обратился к октавному скачку с последующим гаммообразным заполнением (т.6-10, ц.59; т.6-10, ц.64–линия Cl.). Последовательности параллельных ломаных секст и септим использованы композитором как фоновые контрапункты в вариации C II части (т.15, ц.34 - т.5, ц.35–линия Fag.), а также в среднем разделе Финала (т.2-4, ц.62–линия Fag.). Второе проведение главной темы Финала завершается трехзвучным фигурационным мотивом в диапазоне ноты (т.4-7, ц.58–линия Fag.). Наконец, пунктирный ритм обострил интонационную выразительность ведущих мелодических голосов вариации B II части.

Второй структурный уровень барочной «модели» представлен в тексте Октета риторическими фигурами *exclamatio* (восклицание), *passus duriusculus* (жесткий ход), *saltus duriusculus* (жесткий скачок), *circulatio* (круг), *suspiratio* (вздых), риторической синкопой, а также «цепями» хореических секундовых интонаций, запечатлевшими особенности итальянского речевого происхождения. Восклицание предстает у Стравинского в различном интервальном оформлении. Восходящий ход на малую септиму используется композитором для индивидуализации мелодического «ядра» главной темы I части в ее экспозиционном и репризном проведениях. Восходящая малая септима оказывается наиболее выразительной интонационной деталью в теме солирующей трубы из среднего раздела Финала (т.5-6, ц.61). Второму проведению этой темы контрапунктирует экспрессивная линия тромбонов, основанная на чередовании основного и обращенного вариантов *exclamatio* (т.14-16, ц.61). В разработочных проведениях главной темы I части роль мелодического «ядра» играет восходящая октава. Октавное *exclamatio* определяет мелодический рельеф флейтового соло из среднего раздела Финала (т.5-8, ц.66). Индивидуально-характерная разновидность *exclamation* – восходящий ход на большую септиму использована Стравинским в эпизодической теме среднего раздела I части (т.5-6, ц.10; т.5, ц.12-т.1, ц.13; т.5-6, ц.18). Терцовое удвоение этой разновидности в дуэте флейты и кларнета из вариации D II части (т.1-2, ц.42) обнаруживает стремление композитора к сближению барочной риторики и русского народного многоголосия.

Семантика *passus duriusculus* не оказала заметного влияния на образный строй Октета. В тексте произведения жесткий ход играет большей частью роль контрапунктически дополняющего голоса (т.5, ц.11–линия Fag.; т.3-5, 11, ц.18 –линии Cl., Fag.; т.15, ц.34-т.2, ц.35–линия Fag.; ц.72–линия Tr-be). Одновременное проведение его в четырех голосах придает музыкальной ткани сонорно-кластерный характер (т.6, ц.10). Иногда *passus duriusculus* оказывается составным элементом каденционного построения. Подобного рода кадансами

Стравинский завершает средний раздел I части (т.1-5, ц.20—линии Cl., Tr-be), а также осуществляет переход от II к III части (т.4-6, ц.57 – линия Fag.).

Кругообразное движение мелодии, свойственное риторической фигуре *circulatio*, представлено в Октете тремя структурными разновидностями. Квартовый *circulatio* предназначен композитором для тематически значимых голосов (т.4-5, ц.30—линия Tr-be; т.5-7, ц.35—линия Cl.; т.6-8, ц.6—линия Cl.). Квинтовый *circulatio* используется Стравинским в качестве фонового контрапункта (т.4-5, ц.10 – линия Fag.). Что же касается *circulatio* в объеме децимы, то он сыграл роль оstinатного баса в экспозиционном разделе III части.

Восклицание, жесткий ход и круг наиболее активно репрезентируют второй структурный уровень барочной «модели» в тексте Октета. Представительство других компонентов ограничивается одним-двумя примерами. Так, жесткий скачок на уменьшенную септиму включен Стравинским в главную тему Финала. Заключительное проведение главной темы II части в вариации D перетекает в фигурацию скрыто-полифонического типа, обогащенную риторической фигурой *suspiratio* (т.6, ц.47-т.4, ц.48—линия Tr-be). Риторическая синкопа использована композитором в среднем разделе I части, а также в разворачивании главной темы Финала (т.2-5, ц.16—линия Cl., Fag.; т.5, ц.59-т.5, ц.64—линия Fag.). Цепочки хореических секундовых интонаций усиливают мелодическую выразительность линии солирующей флейты из вариации C II части (т.6-9, ц.33; т.3-5, ц.34). Линия солирующей флейты из вариации D II части индивидуализирована Стравинским при помощи триольной разновидности этого ритмоинтонационного оборота (т.6-8, ц.46).

Компоненты обоих структурных уровней барочной «модели» используются композитором, главным образом, для придания музыкальной ткани Октета специфической барочной окраски. Их воздействие на концепцию произведения сказывается косвенно, посредством формирования специфического стилизового контекста, в котором развиваются основные тематические идеи произведения.

Созданный вслед за Октетом Концерт для фортепиано, духовых и контрабасов явился качественно новым этапом в использовании Стравинским элементов музыкальной стилистики XVII – первой половины XVIII веков. Пожалуй, ни в одном из произведений композитора 20-40-х годов барочная стилистика не оказала столь существенного воздействия на звуковой облик текста. Она наложила отпечаток на основные темы Концерта, способы их развития, определила функциональную направленность многих разделов формы, конкретизировала основную идею произведения.

Композиция первой части Концерта объединяет признаки нескольких форм-схем: варьированной двухчастной, сонатной и концентрической. В пользу варьированной двухчастной формы свидетельствует система повторов, использованная Стравинским. Сопоставление экспозиционного раздела (ц.5-26) и раздела, охватывающего ц.27-44, выявляет точный повтор материала ц.5-12 в ц.27-34, т.4, ц.14-т.5, ц.16 в ц.36-т.6, ц.37, а также измененный повтор материала т.3, ц.13-ц.14 в ц.35. Благодаря этим повторам основной раздел I части Концерта (ц.5-44) может быть представлен как варьированная двухчастная форма а-а¹. Приметы сонатной формы проявляются в двухтемном строении экспозиции (главная тема – ц.5, 6; побочная тема – ц.10), ее тональном плане. Так, побочной теме, изложенной Стравинским в параллельной мажорной тональности (C-dur), предшествует связующее построение на органном пункте *d*, очерчивающее сферу альтерированной субдоминанты C-dur'a. Окончания разделов главной и побочной партий (т.4-6, ц.8 и т.6-8, ц.12 соответственно), идентичные по звуковому составу, отстоят друг от друга на квинту. Черты концентричности в структуре I части проявляются в интонационно-смысловой арке, образованной повторением музыки вступления (т.6 до ц.1-ц.4) в конце формы (ц.45, 46).

Вступление Концерта основано на пунктирном ритме. Стравинский использует его в качестве главного репрезентанта барочной стилистики. Именно во Вступлении композитор наиболее полно воссоздает контекст, сопутствующий пунктирному ритму в барочных образцах. Вступительное Lento, конт-

растирующее с экспозиционным Allegro, воспроизводит соотношение темпов, характерное для так называемой французской увертюры. Неторопливое развертывание способствует восприятию ямбического ритмического мотива как главного конструктивного элемента музыкальной ткани. Мотивное строение текста подчеркнуто «зубчатым» рельефом мелодических линий.

В произведениях композиторов XVII – первой половины XVIII веков, основанных на пунктирном ритме, широко использовалась диссонантная интервалика (см., например: И.С.Бах «Хорошо темперированный клавир» II том, Прелюдия g-moll). Диссонантная насыщенность музыкальной ткани во вступительном разделе Концерта для фортепиано, духовых и контрабасов обусловлена не только обращением Стравинского к барочной риторической фигуре saltus duri usculus (т.4-6, ц.3–линии Ob., C.Ingl., Tr-ba I; т.4, ц.4–линия C.Ingl.), но и перечнем контрапунктирующих мелодических линий, образованным звуковысотными вариантами 3 и 7 ступеней лада (т.6-4 до ц.1; т.3-4, ц.2; т.5-7, ц.4). Данная особенность ладовой организации отличает также и главную тему Концерта.

Наряду с перечнем, приметой стиля Стравинского во Вступлении оказывается одновременное сочетание основного и обращенного вариантов ямбической ритмической ячейки, основанное на внутри- и междутактовых синкопах (т.2-4, ц.1; т.6, ц.2–т.1, ц.3; т.5, ц.3; т.1-4, ц.4). Несовпадения акцентов в мелодических голосах – результат нерегулярно-акцентной ритмики русского мастера.

Во вступлении Концерта композитор избрал принцип вариантного строения формы, в соответствии с которым второе (т.3 ц.2–т.4 ц.4) и третье (т.5-8, ц.4) построения соотносятся с начальным (т.6 до ц.1–т.2, ц.2) как интональный, развивающий и репризный, сокращенный варианты. Соотношение тональных устоев первого и второго построений (*a – c*) предвосхищает тональное соотношение главной и побочной тем в экспозиции.

Отличительной чертой главной темы I части (ц.5-6– партия Piano) является трехфазность строения, в соответствии с которой в теме могут быть выде-

лены экспозиционная (ц.5), развивающая (т.1-3, ц.6) и завершающая (т.4-5, ц.6) фазы. Эмбрион главной темы – ее начальный трехтакт – характеризуется линейной напряженностью мелодического движения, неуклонной поступательностью ритмического развития, полиладовой природой музыкальной ткани. Каждое из отмеченных свойств парадоксальным образом сочетает в себе черты старого и нового. Так, секундовое мелодическое движение баса в партии Piano, воссоздающее линейную напряженность медленных полифонических тем И.С.Баха (например, темы Фуги *fis-moll* из I тома «Хорошо темперированного клавира»), сочетается у Стравинского с темпом *Allegro*. Комплементарное выравнивание совокупного ритмического рисунка в последовательность однородных длительностей (в главной теме Концерта – восьмых), отличающее многоголосную полифоническую ткань произведений композиторов XVII – первой половины XVIII веков, предстает у Стравинского в монументальном аккордовом изложении. Ладовая альтерация, обострявшая интонационную характерность полифонических тем И.С.Баха, Г.Ф.Генделя и их современников, перерастает у Стравинского в ладовое противоречие фактурных слоев, основанное на звуковысотной вариантности 3, 7 (в дальнейшем и 6) ступеней *a-moll*.

Танцевальная природа побочной темы I части (ц.10–линии Tr-ba I, Fl., Fl. picc) обнаруживает себя не в конкретных приметах той или иной разновидности жанра, а в ориентации на обобщенную танцевальность баховских полифонических тем (возможная ассоциация – тема Фуги *c-moll* из I тома «Хорошо темперированного клавира»), обусловленную специфической упругостью мелодического рисунка. Тема Стравинского оформлена в виде структуры «ядро – развертывание». В фазе «развертывания» (т.2-4, ц.10) композитор использует барочную секвенцию «скачок с заполнением». Секстовый скачок с последующим гаммообразным заполнением сочетается с одним из характерных приемов нерегулярно-акцентной ритмики Стравинского – акцентным варьированием секвенционных звеньев.

Средний, разработочный раздел I части (ц.13-26) характеризуется обилием новых тем. Структурно он может быть уподоблен свободно трактованному рондо, в котором роль рефрена играет песенная тема, интонируемая вначале флейтами в D-dur (т.1-4, ц.13), а затем кларнетами и фаготами в H-dur (т.4-6, ц.13). Второе проведение темы рефрена (т.5, ц.21-т.1, ц.22—линия Ob.) в E-dur наиболее рельефно выявляет ее песенную природу. Стравинский прибегает здесь к приему подголосочной вторы, в которой народный терцово-секстовый параллелизм уступает место движению параллельными септимами. Использование этого приема как в русских, так и в неоклассицистских произведениях служит наглядным подтверждением единства стиля композитора.

Два начальных проведения темы-рефрена обрамляют первый эпизод разработки (ц.14-т.4, ц.21), включающий ряд новых мелодико-интонационных образований. В энергичной реплике солирующей трубы (т.1-3, ц.15) Стравинский использовал барочную риторическую фигуру *passus duriusculus*. Интервальные ходы на уменьшенную квинту и малую сексту, определяющие мелодический рельеф соло английского рожка (т.5, ц.15-т.2, ц.16), преемственно связаны с барочными риторическими фигурами *saltus duriusculus* и *exclamatio*. Демоническая танцевальность темы у флейты пикколо и солирующей трубы (т.6, ц.17-т.4, ц.18) подчеркнута фонизмом большой септимы. Важную роль в первом эпизоде разработки играет материал фортепианной интерлюдии, завершающей экспозицию. Его появление в развивающем разделе формы (т.3, ц.19-т.6, ц.20) способствует тематическому единству всей композиции. Фраза фаготов в конце первого эпизода своими восходящими секстовыми ходами напоминает барочную риторическую фигуру *exclamatio* (ц.21, т.1-2).

Второй эпизод разработки основан на скерцозно-маршевой теме, индивидуальность которой определяется своеобразным ритмическим оформлением (см.: т.1-4, ц.23 — линии Ob., Cor. Ingl., Cl.). Наиболее рельефная деталь ритмического облика темы — синкопированные предикты — сохраняется во всех трех ее проведениях. Момент обновления во втором проведении выражен мо-

дуляцией из e-moll в g-moll, а также заменой нисходящих ноновых ходов барочной риторической фигурой *saltus duriusculus*. Третье проведение, обогащенное мелодической фигурацией с элементами скрытого двухголосия, контрапунктически сочетается с заключительным F-dur-ным проведением темы-рефрена (т.3, ц.25-т.1, ц.26).

Репризный раздел I части основан преимущественно на точном повторе материала экспозиции и части разработки. Существенным изменениям подверглись лишь первые девять тактов разработки. В их репризном семитактном варианте песенную тему-рефрен заменил выразительный диалог английского рожка и фагота на фоне малотерцового *ostinato* рояля (см.: ц.35).

Завершающий раздел формы включает модулирующую связку прелюдийно-импровизационного характера, основанную на аккордово-репетиционном типе фактуры (ц.37-39), тематически нейтральную коду (ц.40-44) и, наконец, возвращение музыки вступления в фактурно обновленном виде (ц.45-46). Момент фактурного обновления связан с обогащением музыкальной ткани различными видами фигуративных оборотов. Один из них (в партии Piano) охарактеризован С.Савенко как образец барочной фигурации «этюдного» типа [99, с.192-194]. Другой (в партии C-b.) является разновидностью широко распространенной в музыке XVII – первой половины XVIII веков фигурации с элементами скрытого двухголосия.

Функционирование барочной «модели» в тексте I части Концерта для фортепиано, духовых и контрабасов обнаруживает более тесную взаимосвязь компонентов первого структурного уровня со вступительными, связующими, разработочными, завершающими разделами формы, в то время как компоненты второго структурного уровня выступают на первый план в экспозиционном и репризном разделах, а также на других участках формы, отмеченных тематической рельефностью музыкальной ткани.

Наиболее выпукло формообразующая роль компонентов первого структурного уровня прослеживается на примере связки-перехода к побочной теме (т.6, ц.8-ц.9), а также предыкта к репризе (ц.26). В начальных тактах первого

из названных фрагментов фактурная вертикаль образована тремя слоями. Нижний слой – органнй пункт на тоне *d*. В среднего слое Стравинский использовал разновидность фигурации с элементами скрытого двухголосия, образованного чередованием мелодической терции *d–f* с двузвучными отрезками нисходящей хроматической гаммы от *c*. В верхнем фактурном слое эта разновидность изложена не восьмыми, а шестнадцатыми длительностями. Эффект полифонического расслоения музыкальной ткани достигнут благодаря функциональному противопоставлению басового органного пункта и нисходящей трехзвенной секвенции верхних голосов, а также структурному несовпадению ритмически разнородных секвенционных звеньев в среднем и верхнем фактурных слоях. В аспекте формы связка-переход к побочной теме характеризуется ладовой неустойчивостью, тематической нейтральностью. Наряду со столь типичными для Стравинского каденционными гаммообразным росчерком, отмеченные качества придают всему разделу подготавливающий характер.

Напротив, предыкт к репризе создает ощущение «ожидаемой неожиданности». Трехзвучные секвенционные мотивы в диапазоне септим, скачки на кварту и квинту с последующим гаммообразным заполнением, фигуративные обороты скрытополифонического типа усиливают фигурационную подвижность музыкальной ткани. Возникает своеобразный эффект предрепризного ускорения, завершающая фаза которого отмечена изменением тактового размера. Появление на грани разработки и репризы такта вдвое меньшей временной протяженности ($\frac{3}{8}$ вместо $\frac{3}{4}$), угасание громкостной динамики от *mf* до *pp* способствует решительному сдвигу в форме, обусловленному «вторжением» главной темы I части. В целом предыкт к репризе, объединивший элементы первого структурного уровня барочной «модели» с характерными приемами времяизмерительной метрики Стравинского, служит примером новаторства композитора в решении проблем формообразования.

Элементы первого структурного уровня барочной «модели» играют в I части Концерта не только формообразующую, но и фактуро-комплекующую,

колористически-дополняющую роль. В ряде случаев они выступают как фоновые контрапункты, оттеняющие мелодико-интонационную выразительность тематически значимых голосов. Так, начальному и заключительному проведением темы-рефрена из разработки контрапунктируют разновидности фигурации с элементами скрытого двухголосия (см.: т.1-5, ц.13– партия *Piano*; т.3-5, ц.25– партия *Piano*). Отметим, что этот фигурационный вид, наряду с пунктирным ритмом, наиболее активно представляет от стиля Барокко в I части Концерта.

В отличие от элементов первого структурного уровня элементы второго структурного уровня барочной «модели» наиболее часто используются Стравинским в экспозиционном и репризном разделах I части. Во вступительном, разработочном и завершающем разделах они выступают как средство индивидуализации претендующих на самостоятельную выразительную роль фактурных линий и пластов. Так, в развивающем разделе вступления (т.3, ц.2-т.4, ц.4) линия солирующей трубы индивидуализирована при помощи риторической фигуры *saltus duriusculus*. Риторические фигуры *passus duriusculus* и *exclamatio* обостряют интонационную выразительность сольных высказываний трубы и английского рожка в первом эпизоде разработки (см.: т.1-3, ц.15; а также т.5, ц.15-т.2, ц.16).

Расширяя сферу применения элементов второго структурного уровня, Стравинский иногда использует их в качестве своеобразных «наполнителей» фактуры. Показателен в этом плане фрагмент первого эпизода разработки, в котором интонируемый валторной *passus duriusculus* является составной частью фактурного слоя, основанного на восходящем гаммообразном движении (т.3-5, ц.16). Фоново-колористическую роль играет *passus duribsculus* и во втором проведении разработочной темы-рефрена (т.5, ц.21-т.3, ц.22–партия *Piano*). Приведенные примеры свидетельствуют, что Стравинскому чужда жесткая заданность в использовании средств барочной стилистики. Свободное оперирование компонентами барочной «модели» в еще большей степени свойственно II и III частям Концерта.

Концентрическая форма II части Концерта может быть представлена в виде схемы: $a\ b\ c\ b^1\ a^1$. Начальная тема части, как отмечает С.Савенко, развивается мотивно-вариантным способом [99, с.201-202]. Действительно, двадцатидвухтактное построение, в котором довольно явственно прослеживаются черты модулирующего периода повторной структуры с расширенным вторым предложением (9т + 13т), вырастает из двухтактного соло рояля. Наиболее рельефной деталью интонационного зерна всей композиции оказывается мотив с трехзвучным затактом – элемент второго структурного уровня барочной «модели», запечатлевший особенности немецкого речевого произношения. Его трехкратное вариантное проведение образует интонационный взлет, вершина которого (звук *a*) вопреки канонам классицистской мелодики находится не в третьей четверти, а в середине девятитактной мелодической волны.

Мелодическое развертывание в первом предложении экспозиционного периода оформлено в виде ритмически комплементарного полифонического диалога. Расслоение фортепианной партии на двухголосный мелодико-диалогический рельеф и аккордово-гармонический фон подчеркнуто неоднократным перечнем звуковысотных вариантов 4 и 5 ступеней C-dur. Отметим, что эта особенность начальной темы II части преемственно связана с гармоническими перечнями и полиладовыми моментами во вступительной и главной темах I части Концерта.

По типу фактурного контраста первое и второе предложения соотносятся подобно сольному и туттийному разделам в барочном инструментальном концерте. Мелодическая кривая второго предложения включает две фазы. Фазу девятитактного восхождения венчает своего рода прерванный каданс (см.: т.5, ц.49). Стремительное динамическое нарастание, сопровождающее окончательное достижение мелодической вершины *a*, мощное звучание хора медных духовых инструментов, усиленного фаготами, контрабасами и литаврами, уступает место камерному диалогу рояля и высоких деревянных духовых инструментов, протекающему на значительно более низком уровне гром-

костной динамики. Прерванный каданс знаменует начало фазы мелодического нисхождения, в завершении которой утверждается G-dur.

Следующий раздел – каденция-импровизация солирующего рояля. Характер музыкального становления в ней определяется широко понимаемой волнообразностью, чередованием декламационно-выразительных восходящих октавных ходов и ниспадающих пассажно-фигурационных линий. Заключительный девятитакт каденции-импровизации стилистически двойственен: фактурные особенности романтической фортепианной миниатюры парадоксальным образом сочетаются здесь с типическими чертами барочного полифонического многоголосия. Барочная «модель» представлена контрапунктом среднего голоса, основанного на риторической фигуре *passus duriusculus* и верхнего голоса, вобравшего трехзвучный мотив в диапазоне ноты, а также фигурацию с элементами скрытого двухголосия. Отметим, что индивидуализация подвижной линии этого фигурационного вида риторической фигурой *saltus duriusculus* способствует перерастанию скрытого двухголосия в явное.

Двойственная жанрово-стилистическая природа отличает и a-moll-ную тему солирующего гобоя, с которой начинается центральный раздел II части. Жанровые признаки колыбельной сочетаются в ней с элементами музыкальной стилистики XVII – первой половины XVIII веков, с чертами барочной структуры «ядро – развертывание». Развертывание свойственной жанру колыбельной малотерцовой попевки – «ядра» – осуществляется в опоре на последовательность параллельных ломаных октав – характерный элемент первого структурного уровня барочной «модели». Индивидуально-авторское начало в теме заявляет о себе полиостинатным сопровождением, объединяющим три строгоостинатных фактурных слоя.

Воздействие стиля Стравинского еще более явно прослеживается во втором, d-moll-ном проведении колыбельной темы дуэтом флейты и гобоя (см.: ц.55). Здесь последовательность параллельных ломаных секст как репрезентант барочной стилистики в фазе тематического развертывания, дана в ритмическом ускорении (см.: т.9-11, ц.55). Диссонантный контекст обусловил

использование в фортепианном сопровождении контрапункта параллельных ломаных септим и нон – приема, выходящего далеко за рамки музыкальной стилистики XVII – первой половины XVIII веков (см.: т.1-3, ц.55).

Вторая валторновая тема центрального раздела – образец пасторальной образности, хотя при желании в ней можно обнаружить и черты преемственной связи с барочной фигурацией скрытополифонического типа (см.: т.1-4, ц.56). Из примечательных деталей оформления этой темы отметим строгоостинатный характер фортепианного сопровождения, а также резюмирующую фразу английского рожка, основанную на барочной риторической фигуре *passus duriusculus*.

Повторные проведения обеих тем (ц.57) характеризуются обновлением их фактурного окружения. Так, *h-moll*-ному варианту колыбельной темы контрапунктирует распевная фраза флейт и кларнетов. Барочная «модель» представлена здесь скрытополифонической фигурацией английского рожка (см.: т.1-5, ц.57).

Система концентрических повторов обусловила завершение II части Концерта сокращенным проведением музыкального материала каденции-импровизации и начального раздела. Наибольшие изменения претерпел материал начального раздела. В соответствии с общим абрисом формы в нем стал преобладать не восходящий, а нисходящий тип мелодического развертывания, завершившегося кратким напоминанием основных интонационно-тематических идей части: мотива с трехзвучным затактом, фигурации с элементами скрытого двухголосия, «пасторальной» темы центрального раздела (см.: т.3-6, ц.60–партии *Piano*, *Cor.*).

Функционирование барочной «модели» в тексте 2 части Концерта выявляет особенности взаимодействия ее компонентов со сферой темообразования и тематического развития. Как правило, элементы второго структурного уровня «модели» используются Стравинским в качестве интонационных зерен, тематических «ядер», усиливают мелодическую характерность ведущих фактурных линий. Наиболее показательными в этом плане оказываются начальная

тема части, заключительный девятитакт второго раздела, а также завершающая фраза английского рожка в «пасторальной» теме центрального эпизода. Напротив, элементы первого структурного уровня более свойственны фазам интонационного прорастания, тематического развертывания, нередко играют в фактуре роль фоновых контрапунктов. Зоны тематического развертывания в начальных двух, а также контрапунктический фон в третьем проведении «колыбельной» темы среднего раздела II части служат наглядным тому подтверждением.

Финал Концерта отмечен почти сюжетной конкретностью музыкального развития. Закономерности вариационной и трехчастной формы поставлены в нем на службу основной идее произведения, обнаруживающей связь с замыслом «Истории солдата». Напомним, что музыкальное содержание «Истории солдата» определяется конфликтным столкновением образных сфер Солдата и Черта. Мир Солдата как воплощение исконно русского, патриархально-крестьянского начала вступает в непримиримое противоречие с миром Черта, символизирующим космополитизм, обезличивающий урбанизм современной цивилизации. Основная идея произведения находит адекватное музыкальное воплощение в «противопоставлении национального деревенского жанра космополитическим городским и постепенном растворении первого в последних» [8, с.134].

Нечто подобное мы обнаруживаем и в Финале Концерта для фортепиано, духовых и контрабасов. Образно-смысловое и музыкально-жанровое двоемирие «Истории солдата» перерастает здесь в стилистическую антитезу барочного и современного музыкальных языков. Главная тема Финала создана по образу и подобию барочных полифонических тем, оформленных в виде структуры «ядро – развертывание». Однако тематическое «ядро» Стравинского значительно превышает по объему барочные аналоги, охватывая большую половину восьмитактной темы. Приметой стиля композитора оказывается и многоголосие первоначального изложения, не характерное для полифонических тем XVII – первой половины XVIII веков. Индивидуализация тематичес-

кого «ядра» осуществляется Стравинским в опоре на хореический, амфибрахический и спондеический ритмоинтонационные обороты. Хорей и амфибрахий представлены диссонантно усложненными автентическими оборотами in C и in G соответственно. Отличительная черта спондеической ритмоформулы – нисходящий октавный ход, запечатлевший особенности немецкой ораторской речи, трансформирован композитором в нисходящую септиму. Последовательность из трех разнохарактерных стоп в «ядре» главной темы Финала выступает в последующих ее вариационных преобразованиях как ритмический инвариант. Подчеркнем, что спондеический ритмоинтонационный оборот как один из характерных элементов барочной стилистики представляет в тематическом «ядре» Стравинского от второго структурного уровня барочной «модели». Репрезентантом первого структурного уровня в фазе тематического развертывания оказывается разновидность фигурации с элементами скрытого двухголосия, в которой оstinatная мелодическая терция чередуется с двумя тонами нисходящей хроматической гаммы.

Изложение главной темы Финала осуществляется в форме так называемой «веерной» экспозиции. Кварто-квинтовое соотношение проведений темы в традиционной фуге уступает место их квинтовому сопряжению, в соответствии с которым тональный план экспозиционного раздела Финала обретает следующий вид: первое проведение – in C, второе проведение – in G (ц.62), третье проведение – in C (ц.63), четвертое проведение – in F (ц.64).

Музыкальная ткань экспозиционного раздела характеризуется обилием мелодически значимых контрапунктов. Так, второму проведению главной темы контрапунктирует линия контрабасов, основанная на риторической фигуре *passus duriusculus*, а также линия тромбонов, в которой спондеическая ритмоформула тематического «ядра» перерастает в фигуративный оборот скрытополифонического типа. Фанфарный вариант амфибрахического мотива, разновидности фигурации с элементами скрытого двухголосия образуют контрапунктический фон третьего проведения. Четвертому проведению, основан-

ному на обращенном варианте тематического «ядра», противостоит скрытое двухголосие фигурации рояля.

Экспозиционный раздел Финала является своеобразной энциклопедией использования Стравинским фигурации с элементами скрытого двухголосия. На протяжении 29 тактов композитор обращается к пяти ее разновидностям. В двух из них остигнатым элементом оказывается репетиционный тон, чередующийся либо с тонами диатонической гаммы, либо с мелодической терцией в параллельном движении. В трех остальных разновидностях остигнатым мелодическая терция чередуется либо с одним или двумя тонами хроматической гаммы, либо с тонами диатонической гаммы. Особого внимания заслуживает третье тематическое проведение, где сочетаются в одновременности три скрытодвухголосных структурных варианта (т.6-8 ц.62). Фигурации с элементами скрытого двухголосия наиболее активно репрезентируют барочный стиль в экспозиционном разделе Финала.

В среднем разделе Финала главная тема части подвергается коренному стилистическому обновлению. Ее первой образно-смысловой метаморфозе предшествует небольшой интермедийный раздел, основанный на контрапункте маршеобразной темы *Tr – be* и малотерцового остигнато рояля (ц.65-т.3, ц.68). «Осовременивание» главной темы протекает с минимальным участием барочной стилистики. Аккордовый параллелизм, однотерцовая трезвучная основа, остигнато организованный фон, танцевальная жанровость приходят на смену барочному линейному (т. 4, ц.68 -т.1, ц.69; ц.73).

Танцевальная основа наиболее явно прослеживается в предприимчивом проведении главной темы, приближенном по стилистике к эстрадным танцам начала XX века (кэк-уок, ту-степ). «Развенчание» темы осуществляется в опоре на полиритмическое сочетание остросинкопированных линий баса и мелодически ведущих голосов. Роль барочной стилистики здесь весьма ограничена. О первоначальном стилистическом облике темы свидетельствует лишь фоновая линия *Piano*, в музыкальную ткань которой вплетены риторическая фигура *passus duriusculus*, а также трехзвучный фигуративный мотив в

диапазоне септимы (ц.82-83). Подобный стилистический контрапункт в содержательном плане может быть истолкован как состояние предельной образно-смысловой раздвоенности, приводящей к окончательному размыванию первоначального облика главной темы в начале репризы (ц.84-85).

Неожиданное вторжение «аккордов оцепенения» (ц.86, т.1-5) и последующие события привносят в музыкальное развитие Финала черты сюжетной конкретности. Реминисценция музыки вступительного раздела I части, олицетворяющего в драматургии Концерта барочный стилистический пласт (ц.87-88), предваряет паузу тактовой протяженности, связываемую в музыкальной риторике XVII – первой половины XVIII веков с образами смерти, забвения (т.9, ц.88). Отметим, что момент смерти Эвридики в Балете «Орфей» также подчеркнут мгновениями тишины (т.5, ц.120).

Финальное *Stringendo* обнаруживает образно-смысловые параллели с завершением балета «Петрушка». Звучание барочной фигурации скрытополифонического типа в заключительном восьмитакте Концерта аналогично появлению тени Петрушки в последних тактах балета, которое убеждает зрителя в том, что главный герой не умер, дух его бессмертен.

Элементы барочной стилистики используются Стравинским как в экспозиционных, так и в интермедийных разделах Финала. Большинство построений, связывающих проведения главной темы части в единое целое, основываются на элементах первого и второго структурных уровней барочной «модели». Наиболее показательным в этом плане оказывается значительный по протяженности фрагмент среднего раздела Финала, непосредственно предшествующий предрепризному проведению главной темы (ц.75-81). К наиболее рельефным его эпизодам отнесем: а) аккордовые последования в партиях медных и деревянных духовых инструментов, обогащенные фигурацией с элементами скрытого, а впоследствии и явного двухголосия рояля; б) контрапункт «говорящей» мелодии флейт и восходящей последовательности параллельных ломаных секст в партии *Piano*; в) фугато, основанное на маршеобразной теме, включающей мотив с трехзвучным затактом. Фигурация скрытопо-

фонического типа как наиболее активный элемент барочной «модели» в экспозиционном разделе Финала представлена в среднем разделе еще бóльшим числом разновидностей.

Влияние стиля Стравинского приводит к созданию уникальных структурных вариантов, не имеющих аналогов ни в барочной музыке, ни в других произведениях композитора. Так, гипертрофируя принцип скрытого двухголосия, русский мастер создает фигурацию с элементами скрытого трехголосия (т.5-7, ц.77–партия Piano). Структурное «модулирование» осуществляется Стравинским в опоре на различные способы соотношения стабильной и мобильной внутрифигурационных линий (т.6-7, ц.79–партия Piano). Скрытополифоническое сочетание оstinатного разложенного трезвучия и постепенно убывающего по величине гармонического интервала свидетельствует о неисчерпаемых возможностях вариантного дара композитора (т.4-6, ц.71–партия Piano).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Влияние творчества Стравинского на музыкальное искусство XX века огромно. Высочайшее профессиональное мастерство, оригинальность и художественное совершенство произведений русского мастера обладают громадной притягательной силой для многих современных композиторов. Воздействие музыкального мира Стравинского проявляется многообразно. Прямо или косвенно влияют интеллектуальная и творческая исключительность его личности, грандиозность всего им созданного, особенности его стиля и творческого метода.

В историю музыки XX века Стравинский вошел как художник, творчество которого ознаменовало поворот во взглядах на проблему индивидуального стиля. Своеобразие избранного композитором пути определяется не столько поисками индивидуально-характерных форм музыкального высказывания, сколько стремлением к диалогу разнородных стилистических сфер. Стиль Стравинского узнаваем как благодаря совокупности инвариантных авторских звучаний, так и благодаря комплексу приемов, превращающих иностилевой материал в составную часть его музыкального языка.

Стилевая система Стравинского рассматривается нами как непрерывно развивающееся целое. Ее внутренняя подвижность обусловлена взаимодействием стабилизирующей и динамизирующей тенденций. Совокупность индивидуально-характерных звучаний, олицетворяя стабилизирующую тенденцию, преемственно связана с русским фольклором. Народно-песенная вариантность, преломленная в комбинационно-конструктивистском плане, подголосочная полифоничность, развитая в сонорно-колористическом направлении, выступают в качестве глубинных основ музыкального языка композитора, определяют своеобразие его полифонической, гармонической, мелодической, ритмической техник.

Художественные открытия Стравинского обрели со временем общезначимый характер. К середине XX века использование ограниченных по объему звукорядов, структурное и ритмическое варьирование мелодических элемен-

тов стали важнейшими компонентами современного музыкального языка. Из авторов, взявших на вооружение приемы комплементарно-сонорной полифонии Стравинского назовем имена О.Мессиана и Б.Тищенко. Совокупность композиционных приемов, возникших на основе претворения Стравинским народно-песенной традиции, явилась не только новаторским вкладом композитора в музыкальное искусство XX века, но и стало прочным фундаментом его неоклассицизма.

Неоклассицизм Стравинского олицетворяет динамизирующую тенденцию его стилевой системы. Ступив на путь диалога с прошлым, русский мастер избежал каких-либо национальных, временных, стилевых ограничений. Его слух, отмеченный поразительной избирательной способностью, нашел в музыкальном наследии то, что оказалось созвучным современной творческой практике. Одной из первых таких находок стала музыка эпохи Барокко. Обращение к стилистике музыкального искусства XVII – первой половины XVIII веков стало возможным благодаря диалогической природе творческого метода композитора. Отметим, что диалогичность Стравинского имеет глубокие национальные корни. В то же время она оказалась своеобразной реакцией на языковой плюрализм современной ему музыкальной культуры.

Стравинский явил собой тип художника XX века, владеющего всем достоянием западноевропейской музыки. Рассматривая музыкальное наследие как «вторую реальность», своеобразно запечатлевшую духовный опыт предшествующих поколений, композитор обращается к произведениям старых мастеров как к неисчерпаемому источнику художественных идей. Текст неоклассицистских сочинений Стравинского основан на взаимодействии авторской системы композиционных приемов и элементов музыкальной стилистики прошедших эпох. Неизбежным результатом этого взаимодействия оказалась стилистическая многослойность музыкальной ткани. Будучи отличительной чертой многих произведений Стравинского, стилистическая многослойность перерастает в свою противоположность и становится фактором единства стиля композитора. Утверждение стилевого единства в опоре на стилистичес-

кую многослойность художественного результата обнаруживает парадоксальность музыкального мышления Стравинского, его диалектическую природу.

Творческий метод Стравинского, основанный на диалоге разнородных стилистик, сама стилевая система композитора, познаваемая в диалектическом единстве стабилизирующей и динамизирующей тенденций, относятся к числу явлений эпохальной значимости. Современная творческая практика немислима как без языковых новаций Стравинского, так и без открытых им способов освоения иностилевого материала.

Неоклассицизм Стравинского, рассмотренный в аспекте стилистического взаимодействия, выступает непосредственным предшественником полистилистического направления в музыкальном искусстве второй половины XX столетия. Основываясь на творческом опыте Стравинского, представители этого направления нередко воссоздают характерные черты какого-либо стиля, вводят в музыкальную ткань своих произведений фрагменты музыки разных эпох. Очень часто контакт с той или иной музыкальной эпохой осуществляется при «посредничестве» Стравинского¹⁵.

Художественная практика последних десятилетий свидетельствует о все возрастающем влиянии русского мастера на современное композиторское творчество. Композиторы конца XX века ищут и находят в его художественном наследии ответы на наиболее актуальные вопросы развития современной музыки. Являясь неотъемлемой частью музыкальной культуры нынешнего столетия, творчество русского мастера открывает широкие перспективы для грядущих поколений художников-музыкантов.

¹⁵ О восприятии эпохи Барокко сквозь призму неоклассицизма Стравинского свидетельствует обращение Р.Щедрина к фигурации с элементами скрытой полифонии в теме a-moll-ной прелюдии из цикла 24 прелюдий и фуг, использование А.Шнитке риторической фигуры *circulatio* (круг) в хоровом прологе кантаты «Легенда о Докторе Фаустусе». Разумеется, перечень примеров может быть продолжен.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Маркс К., Энгельс Ф.* Об искусстве: в 2 т. /Вступ. ст. М.Лившица, коммент. Г.Фридлендера. – 4-е изд., доп. – М.: Искусство, 1983. – 2 т.
2. *Ленин В.И.* О литературе и искусстве / Сост. Н.И.Крутикова. – 5-е изд. – М.: Художественная литература, 1976. – 827 с.
3. *Александров А.* Жанровые и стилистические особенности «Байки» И.Ф. Стравинского // Из истории русской и советской музыки: Сб. ст. / Сост. А.Кандинский, ред. Ю.Розанова. – М.: Музыка, 1976. – Вып. 2 – С.200-242.
4. *Алфеевская Г.С.* О «Симфонии псалмов» Стравинского // И.Ф.Стравинский: Статьи и материалы / Сост. Л.С.Дьячкова, общ. ред. Б.М.Ярустовского. – М.: Советский композитор, 1973. – С.250-276.
5. *Алфеевская Г.С.* «Персефона» как образец неоклассического творчества Стравинского // Проблемы музыкальной науки, Сб. ст./ Ред. М.Е.Тараканов, Ю.Н.Тюлин, В.Н.Холопова, В.А.Цуккерман – М.: Советский композитор, 1975. – Вып. 3. – С.280-302.
6. *Алфеевская Г.С.* Вокально-симфонические произведения Стравинского неоклассического периода («Царь Эдип», «Симфония псалмов», «Персефона»): Автореф. дис. канд. искусствоведения / Моск. гос. консерватория имени П.И.Чайковского. – М., 1977. – 23 с.
7. *Алфеевская Г.С.* «Царь Эдип» Стравинского (к проблеме неоклассицизма) // Теоретические проблемы музыки XX века: Сб. ст. // Ред.-сост. Ю. Н.Тюлин. – М.: Музыка, 1978. – Вып. 2 – С.126-168.
8. *Алфеевская Г.С.* На повороте к неоклассицизму («История солдата») // И.Ф.Стравинский: Статьи. Воспоминания. / Ред.-сост. Г.С.Алфеевская, И.Я.Вершинина. – М.: Советский композитор, 1985. – С.128-153.
9. *Арановский М.Г.* Пятнадцатая симфония Д.Шостаковича и некоторые вопросы музыкальной семантики // Вопросы теории и эстетики музыки: Сб. ст. / Ред. М.Г.Арановский, А.И.Климовицкий, Л.Н.Раабен, А.Н.Со-хор. – Л.: Музыка, 1977. – Вып. 15. – С.55-94.

10. *Асафьев Б.В.* Игорь Стравинский и его балеты // Асафьев Б.В. Симфонические этюды / Общ. ред. и вступ. ст. Е.М.Орловой. – Л.: Музыка, 1970. – С.227-248.
11. *Асафьев Б.В.* Книга о Стравинском. – Л.: Музыка, 1977. – 279 с.
12. *Асафьев Б.В.* Процесс формообразования у Стравинского // Асафьев Б.В. О музыке XX века: Пояснения и приложения к программам симфонических и камерных концертов / Ред. А.Н.Дмитриев. – Л.: Музыка, 1982. – С.82-91.
13. *Баева А.А.* Опера «Похождения повесы» и некоторые вопросы оперной эстетики Стравинского // Из истории форм и жанров вокальной музыки: Сб. научн. тр. / Моск. Гос.консерватория имени П.И.Чайковского. – М., 1982. – С.103-113.
14. *Баева А.А.* Оперное творчество И.Ф.Стравинского: Автореф. дис. канд. искусствоведения / ВНИИ искусствознания Министерства культуры СССР. – М., 1983. – 15 с.
15. *Баева А.А.* Тенденция к живописно-картинной организации материала в опере «Соловей» // И.Ф.Стравинский: Статьи. Воспоминания. / Ред.-сост. Г.С.Алфеевская, И.Я.Вершинина. – М.: Советский композитор, 1985. – С.176-195.
16. *Баева А.А.* Принципы моделирования жанра и музыкальной драматургии в опере Стравинского «Похождения повесы» // Музыкальный современник, Сб. ст. / Ред. В.В.Задерацкий, В.И.Зак, сост. С.С.Зив. – М.: Советский композитор, 1987. – Вып. 6. – С.127-147.
17. *Березовчук Л.Н.* Стилиевые взаимодействия в творчестве Д.Шостаковича как способ воплощения конфликта // Вопросы теории и эстетики музыки / Ред. М.Г.Арановский, А.И.Климовицкий, Л.Н.Раабен, А.Н.Сохор. – Л.: Музыка, 1977. – Вып. 15. – С.95-119.
18. *Березовчук Л.Н.* «Страсти по Луке» Кш. Пендерецкого и традиции жанра пассионов (к вопросу о стилиевых взаимодействиях) // Вопросы музы-

- кального стиля: Сб. ст. / Ленингр. Гос.ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л., 1978. – С.112-139.
19. *Березовчук Л.Н.* О типологии межкультурных взаимодействий в музыке // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960-1970-х годов: Сб. науч. Трудов / Ленингр. Гос.ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л., 1978. – С.39-57.
20. *Березовчук Л.Н.* Ассимиляция элементов музыкального наследия в творчестве композиторов XX века (на материале сочинений Д.Шостаковича и И.Стравинского): Автореф. дис. канд. искусствоведения / Ленингр. Гос.ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л., 1979. – 22 с.
21. *Березовчук Л.Н.* О восприятии элементов стиля прошлого в современном произведении // Традиции музыкального искусства и музыкальная практика современности: Сб. науч. Трудов / Ленингр. Гос.ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л., 1981. – С.60-80.
22. *Бершадская Т.С.* К вопросу об устойчивости и неустойчивости в ладах русской народной песни // Проблемы лада: Сб. ст. / Сост. К.Южак. – М., Музыка, 1972. – С.181-190.
23. *Бершадская Т.С.* Лекции по гармонии. – 2-е изд., доп. – Л., Музыка, 1985. – 238 с.
24. *Биркан Р.И.* О поэтическом тексте «Свадебки» Стравинского // Русская музыка на рубеже XX века: Статьи, сообщения, публикации / Под общ. ред. М.К.Михайлова, Е.М.Орловой. – М.: Музыка, 1966. – С.240-251.
25. *Биркан Р.И.* О тематизме «Свадебки» Стравинского // Из истории музыки XX века: Сб. ст. / Ред. С.Л. Гинзбург, М.С.Друскин, Г.Г.Тигранов. – М.: Музыка, 1971. – С.169-188.
26. *Биркан Р.И.* Фольклорные источники и стилиевые черты музыкально-сценических произведений И. Ф. Стравинского конца 10-х – начала 20-х годов: Автореф. дис. канд. искусствоведения/ Ленингр. Гос.консерватория им. Н.А.Римского-Корсакова. – Л., 1971. – 16 с.

27. *Варуниц В.П.* Исторический аспект проблемы неоклассицизма: Автореф. дис. канд. искусствоведения / Моск. Гос.консерватория им. П.И.Чайковского. – М., 1984. – 24 с.
28. *Варуниц В.П.* Музыкальный неоклассицизм: Исторические очерки. – М., Музыка, 1988. – 80 с. (Вопросы истории, теории, методики).
29. *Вершинина И.Я.* Ранние балеты Стравинского: «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная». – М.: Наука, 1967. – 223 с.
30. *Вульфсон А.В.* Символизм балета Стравинского «Весна священная» // Страницы истории русской музыки: Статьи молодых музыковедов / Общ. ред. и сост. Е.М.Орловой, Е.А.Ручьевской. – Л: Музыка, 1973. – С.123-157.
31. *Вульфсон А.В.* Неоклассические балеты И.Ф.Стравинского // Музыка и хореография современного балета: Сб. ст. – Л.: Музыка, 1974. – С.140-156.
32. *Вульфсон А.В.* Принципы симфонического развития и формообразования в балетах И.Ф.Стравинского: Автореф. дис. канд. искусствоведения/ Ленингр. Гос.консерватория им. Н.А.Римского-Корсакова. – Л., 1974. – 23 с.
33. *Гаккель Л. Е.* Фортепианная музыка XX века: Очерки. – Л-М.: Советский композитор, 1976. – 295 с.
34. *Головинский Г.Л.* Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX-XX веков. Очерки. – М.: Музыка, 1981. – 279 с.
35. *Головинский Г.Л.* Стравинский и фольклор. Наблюдения и заметки // И. Ф. Стравинский: Статьи. Воспоминания. / Ред.-сост. Г.С.Алфеевская, И. Я. Вершинина. – М.: Советский композитор, 1985. – С.68-94.
36. *Григорьева Г.В.* Русский фольклор в сочинениях Стравинского // Музыка и современность: Сб. ст./ Ред.-сост. А.Лебедева. – М.: Музыка, 1969. – Вып. 6 – С.54-76.

37. *Григорьева Г.В.* Стилиевые направления в русской современной музыке 50-70-х годов: Автореф. дис. д-ра искусствоведения/ Моск. Гос. консерватория им. П.И. Чайковского. – М., 1985. – 44 с.
38. *Данько Л.Г.* Комическая опера в XX веке: Очерки. – Л. М.: Советский композитор, 1976. – 199 с.
39. *Данько Л.Г.* «Мавра» И.Стравинского и «Нос» Д. Шостаковича // Музыкальный современник: Сб. ст. / Ред. Л.В.Данилевич, В.И.Зак, сост. С.С.Зив. – М.: Советский композитор, 1977. – Вып. 2 – С.73-84.
40. *Денисов Э.В.* Ударные инструменты в современном оркестре. – М.: Советский композитор, 1982. – 256 с.
41. *Друскин М.С.* О музыке Стравинского и его взглядах // Друскин М.С. О западноевропейской музыке XX века. – М.: Советский композитор, 1973. – С.223-259.
42. *Друскин М.С.* Вопросы музыкальной историографии (на зарубежном материале) // Современные вопросы музыкознания: Сб. ст. / Отв. ред. Е. М. Орлова. – М.: Музыка, 1976. – С.87-113.
43. *Друскин М.С.* О периодизации истории зарубежной музыки XX века // Друскин М.С. Исследования. Воспоминания. – Л. М.: Советский композитор, 1977. – С.10-51.
44. *Друскин М.С.* Игорь Стравинский: Личность. Творчество. Взгляды. – 2-е изд., испр. и доп. – Л.: Советский композитор, 1979. – 230 с.
45. *Друскин М.С.* Русский гений // И.Ф.Стравинский: Статьи. Воспоминания/ Ред.-сост. Г.С.Алфеевская, И.Я.Вершинина. – М.: Советский композитор, 1985. – С.8-21.
46. *Дьячкова Л.С.* Политональность в творчестве Стравинского // Вопросы теории музыки / Ред. и сост. Ю.Н.Тюлин. – М.: Музыка, 1970. – Вып. 2. – С.246-289.
47. *Дьячкова Л.С.* К проблеме тональности // Советская музыка, 1970. - №7. – С.121-124.

48. *Дьячкова Л.С.* Основные черты ладогармонической системы Стравинского: Автореф. дис. канд. искусствоведения/ Моск. Гос.консерватория им. П.И.Чайковского. – М., 1972. – 25 с.
49. *Дьячкова Л.С.* О главном принципе тонально-гармонической системы Стравинского (система полюсов) // И.Ф.Стравинский: Статьи и материалы / Сост. Л.С.Дьячкова, общ. ред. Б.М.Ярустовского. – М: Советский композитор, 1973. – С.301-322.
50. *Дьячкова Л.С.* Додекафония и вопросы гармонического анализа // Современная музыка в теоретических курсах ВУЗа: Сб. трудов / Гос.муз.-пед. Институт им. Гнесиных. – М., 1981. – Вып. 51. – С.68-89.
51. *Дьячкова Л.С.* К проблеме формы Стравинского. Принцип «подобия» // И.Ф.Стравинский: Статьи. Воспоминания / Ред.-сост. Г.С.Алфеевская, И.Я. Вершинина. – М.: Советский композитор, 1985. С.153-175.
52. *Задерацкий В.В.* Полифония позднего Стравинского: вопросы интервальной и ритмической плотности, стиливого синтеза // Музыка и современность: Сб. ст. / Сост. и общ. ред. Д.В.Фришмана. – М. : Музыка, 1975. – Вып. 9. – С.161-225.
53. *Задерацкий В.В.* Полифоническое мышление И.Стравинского: Исследование. – М.: Музыка, 1980. – 287 с.
54. *Задерацкий В.В.* Современный симфонический тематизм: вопросы мелодических структур и полифонических предпосылок // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке/ Сост. А.М.Гольцман, общ. ред. М.Е.Тараканова. – М.: Советский композитор, 1982. – С.108-157.
55. *Задерацкий В.В.* И.Стравинский. Преломление русской художественной традиции и вклад в музыку XX века // И.Ф.Стравинский: Статьи. Воспоминания / Ред.-сост. Г.С.Алфеевская, И.Я.Вершинина. – М.: Советский композитор, 1985. – С.21-39.
56. *Захарова О.И.* Музыкальная риторика XVII – первой половины XVIII в. // Проблемы музыкальной науки: Сб. ст. / Ред. М.Е.Тараканов, Ю.Н.

- Тюлин, В.Н.Холопова, В.А.Цуккерман. – М.: Советский композитор, 1975. – Вып. 3. – С.345-378.
57. *Захарова О.И.* Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. – М., Музыка, 1983. – 77 с. (Вопросы истории, теории, методики).
58. *Иванова Л.С.* Стравинский и традиция // Советская музыка, 1970. – №5. – С.85-89.
59. *Катунян М.И.* К изучению новых тональных систем в современной музыке // Проблемы музыкальной науки: Сб. ст. / Ред. О.В.Соколов, М. Е.Тараканов, В.Н.Холопова, В.А.Цуккерман. – М.: Советский композитор, 1983. – Вып. 5. – С.4-44.
60. *Катунян М.И.* Эволюция понятия тональности и новые гармонические явления в советской музыке: Автореф. дис. канд. искусствоведения / Моск. Гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1984. – 22 с.
61. *Ковшарь И.* Игорь Стравинский: Раннее творчество. – Баку: Элм, 1969. – 102 с.
62. *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века / Пер. с чеш. К.Н. Иванова, общ. ред. и коммент. Ю.Н.Рагса и Ю.Н.Холопова. – М.: Музыка, 1976. – 367 с.
63. *Кон Ю.Г.* Заметки о ритме в «Великой священной пляске» из «Весны священной» Стравинского // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров: Сб. ст. / Сост. Л.Г.Раппопорт, общ. ред. А.Н.Сохора, Ю.Н.Холопова. – М.: Музыка, 1971. – С.222-248.
64. *Кон Ю.Г.* К вопросу о вариантности ладов // Кон Ю.Г. Вопросы анализа современной музыки. – Л.: Советский композитор, 1982. – С.83-98.
65. *Кон Ю.Г.* О двух фугах И.Стравинского // Кон Ю.Г. Вопросы анализа современной музыки. – Л.: Советский композитор, 1982. – С.127-149.
66. *Курт Э.* Основы линейного контрапункта: Мелодическая полифония Баха / Под ред. Б.В.Асафьева, пер. с нем. З.Эвальд. – М.: Музгиз, 1931. – 304 с.

67. *Лебедева В.* О двухчастной сонатной композиции в музыке И.Стравинского // Черты сонатного формообразования: Сб. трудов (меж-вуз). / Гос.муз.-пед. Ин-т им. Гнесиных. – М., 1978. – Вып. XXXVI – С.177-197.
68. *Мазель Л.А., Цуккерман В.А.* Анализ музыкальных произведений. – М.: Музыка, 1967. – 752 с.
69. *Мейен Е.* Детский фольклор в творчестве И. Стравинского (опыт использования народных текстов) // Проблемы истории русской и советской музыки: Сб. трудов (межвуз) / Гос.муз.-пед. Ин-т им. Гнесиных. – М., 1977. – Вып. 34. – С.66-80.
70. *Мейен Е.* «Прибаутки» И. Стравинского // Из истории русской и советской музыки: Сб. ст. / Сост. М.С.Пекелис, И.А.Гивенталь. – М.: Музыка, 1978. – С.195-209.
71. *Михайлов М.К.* Музыкальный стиль в аспекте взаимоотношения содержания и формы // Критика и музыкознание: Сб. ст. / Сост. В.С.Фомин. – Л.: Музыка, 1975. – С.51-76.
72. *Михайлов М.К.* К проблеме стилистического анализа // Современные вопросы музыкознания: Сб. ст. / Отв. ред. Е.М.Орлова. – М.: Музыка, 1976. – С.115-145.
73. *Михайлов М.К.* Стиль в музыке: Исследование. – Л.: Музыка, 1981. – 261 с.
74. *Михайлов М.К.* Эстетический феномен «Поцелуя феи» // Советская музыка, 1982. - №8. – С.95-102.
75. *Мокреева Г.Ю.* Об эволюции гармонии раннего Стравинского // Теоретические проблемы музыки XX века: Сб. ст. / Ред.-сост. Ю.Н.Тюлин. – М.: Музыка, 1967. – Вып. 1 – С.238-279.
76. *Мокреева Г.Ю.* О мелодике Стравинского // Вопросы теории музыки: Сб. ст. / Ред. и сост. Ю.Н.Тюлин. – М.: Музыка, 1970. – Вып. 2. – С.290-324.

77. *Мошонкина Т.* Гротеск в «Истории солдата» Стравинского // О музыке: Статьи молодых музыковедов / Ред.-сост. Э.П.Федосова. – М.: Советский композитор. – С.40-64.
78. *Паисов Ю.Н.* О ладовом своеобразии «Свадебки» Стравинского // И.Ф. Стравинский: Статьи и материалы / Сост. Л.С.Дьячкова, общ. ред. Б. М. Ярустовского. – М.: Советский композитор, 1973. – С.214-249.
79. *Паисов Ю.Н.* Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. – М.: Советский композитор, 1977. – 329 с.
80. *Паисов Ю.Н.* Русский фольклор в вокально-хоровом творчестве Стравинского // И. Ф. Стравинский: Статьи. Воспоминания. / Ред.-сост. Г.С.Алфеевская, И.Я.Вершинина. – М.: Советский композитор, 1985. – С.94-128.
81. *Порфирьева А.Л.* «Неоклассицизм» Стравинского // Эволюционные процессы музыкального мышления: Сб. науч. Тр. / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н.К.Черкасова. – Л., 1986. – С.101-118.
82. *Пославская Н.П.* Жанрово-стилевые истоки скрипичного концерта in D Стравинского // Вопросы музыкального стиля: Сб. ст. / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л., 1978. – С.58-67.
83. *Пригожин Л.А.* Некоторые черты инструментально-хорового творчества И.Ф.Стравинского // Музыкальный современник: Сб. ст. / Ред. В.В.Задецкий, В.И.Зак, сост. С.С.Зив. – М.: Советский композитор, 1984. – Вып. 5. – С.180-190.
84. *Притыкина О.И.* Категория времени в эстетике И. Стравинского // Вопросы музыкального стиля: Сб. ст. / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л., 1978. – С.39-57.
85. *Раабен Л.Н.* Музыка Барокко // Вопросы музыкального стиля: Сб. ст. / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л., 1978. – С.4-10.

86. *Раабен Л.Н.* Еще раз о неоклассицизме // История и современность: сб. ст. / Ред.-сост. А.И.Климовицкий, Л.Г.Ковнацкая, М.Д.Сабинаина. – Л.: Советский композитор, 1981. – С.196-214.
87. *Раабен Л.Н.* Камерно-инструментальная музыка первой половины XX века: Исследование. – Л.: Советский композитор, 1986. – 200 с.
88. *Редя В.Я.* Интонационно-жанровые истоки «Мавры» И. Стравинского // Украинское музыкознание: Научно-методический межведомственный ежегодник / Гл. ред. Н.А.Горюхина – Киев, Музычна Україна, 1979. – Вып. 14. – С.72-82 (на украинском языке).
89. *Редя В.Я.* «Соловей» И.Стравинского в контексте традиций и художественных тенденций начала XX столетия // Украинское музыкознание: Республ. межведомственный научно-методический сборник / Гл. ред. Н.А.Горюхина – Киев: Музычна Україна, 1982. – Вып. 17. – С.91-100 (на украинском языке).
90. *Редя В.Я.* Оперные искания И.Стравинского 1910-1920-х годов (русская традиция и художественные тенденции времени): Автореф. дис. канд. искусствоведения / Киевская гос.консерватория им. П.И.Чайковского. – Киев, 1987. – 17 с.
91. *Румянцев С.* Единство стиля как категория содержания // Советская музыка, 1982. – 37. – С.86-92.
92. *Румянцев С.* Интеграция стилового множества и драматургия инструментальных произведений И.Ф.Стравинского (на примере Скрипичного концерта) // И.Ф.Стравинский: Статьи. Воспоминания / Ред.-сост. Г.С.Алфеевская, И.Я.Вершинина. – М.: Советский композитор, 1985. – С.196-226.
93. *Ручьевская Е.А.* Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века // Современные вопросы музыкознания: Сб. ст./ Отв. ред. Е.М. Орлова. – М.: Музыка, 1976. – С.146-206.
94. *Ручьевская Е.А.* Функции музыкальной темы. – Л. Музыка, 1977. – 160 с.

95. *Ручьевская Е.А.* Формообразующий принцип как историческая категория // История и современность: Сб. ст. / Ред.-сост. А.И.Климовицкий, Л.Г.Ковнацкая, М.Е.Сабинаина. – Л.: Советский композитор, 1981. – С.130-138.
96. *Ручьевская Е.А.* Стиль как система отношений // Советская музыка, 1984. - №4. – С.95-98.
97. *Савенко С.И.* К вопросу о единстве стиля Стравинского // И.Ф.Стравинский: Статьи и материалы / Сост. Л.С.Дьячкова, общ ред. Б.М.Ярустовского. – М.: Советский композитор, 1973. – С.276-301.
98. *Савенко С.И.* Позднее творчество И.Ф.Стравинского. К проблеме единства стиля // Из истории русской и советской музыки: Сб. ст. / Сост. А.Кандинский, ред. Ю.Розанова. – М.: Музыка, 1976. – Вып. 2. – С.243-257.
99. *Савенко С.И.* О неоклассицизме Стравинского // Проблемы музыки XX века / Ред. В.М.Цендровский, Б.С.Гецелев, Г.Л.Данилейко, О.В.Соколов. – Горький, Волго-Вятское книжное изд-во, 1977. – С.179-210.
100. *Сергеев Л.* О мелодике Стравинского в произведениях русского периода творчества // Вопросы теории музыки: Сб. ст. / Ред.-сост. Т.Мюллер. – М.: Музыка, 1975. – Вып. 3. – С.320-334.
101. *Скребков С.С.* Художественные принципы музыкальных стилей / Под ред. В.В.Протопопова. – М.: Музыка, 1973. – 448 с.
102. *Скребкова-Филатова М.С.* Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции. – М.: Музыка, 1985. – 286 с.
103. *Смирнов В.В.* О предпосылках эволюции Стравинского к неоклассицизму // Вопросы теории и эстетики музыки: Сб. ст. / Ред. Ю.А.Кремлев, Л.Н.Раабен, Ф.А.Рубцов. – М.: Музыка, 1967. – Вып. 5. – С.142-169.
104. *Смирнов В.В.* Эстетика и стиль «Жар-птицы» Стравинского // Вопросы теории и эстетики музыки: Сб. ст. / Ред. Ю.Кремлев, Л.Раабен, Ф.Рубцов. – Л.: Музыка, 1968. – Вып. 8. – С.44-84.

105. *Смирнов В. В.* У истоков композиторского пути И. Стравинского // Вопросы теории и эстетики музыки: Сб. ст. / Ред. Ю.Кремлев, Л.Раабен, Ф.Рубцов. – Л.: Музыка, 1968. – Вып. 8. – С.85-98.
106. *Смирнов В.В.* Творческое формирование И.Ф.Стравинского / Общ. ред. Л.Н.Раабена. – Л.: Музыка, 1970. – 152 с.
107. *Смирнов В.В.* Возникновение неоклассицизма и неоклассицизм И.Стравинского // Кризис буржуазной культуры и музыка: Сб. ст. / Сост. и отв. ред. Л.Н.Раабен. – М.: Музыка, 1973. – Вып. 2 – С.139-168.
108. *Сокол А.В.* О принципе подобия в творческом методе И. Стравинского // Украинское музыкознание: Научно-методический межведомственный ежегодник / Гл. ред. И.Ф.Лященко. – Киев: Музычна Украина, 1974. – Вып. 9. – С.160-177 (на украинском языке).
109. *Сокол А.В.* Типология простой, сложной и синтетической фактуры в произведениях И.Стравинского: Автореф. дис. канд. искусствоведения / Киевская гос. консерватория им. П.И.Чайковского. – Киев, 1974. – 24 с.
110. *Старостина Т.А.* Принципы гармонии Стравинского: Автореф. дис. канд. искусствоведения / Гос. консерватория Литовской ССР. – Вильнюс, 1988. – 24 с.
111. *Сорокина Т.С.* «Царь Эдип» как образец неоклассического стиля Стравинского // Научно-методические записки Новосибирской консерватории. – Новосибирск, 1970. – С.216-243.
112. *Сорокина Т.С.* Типы стилизации в оперных сочинениях Стравинского // Вопросы теории музыки: Сб. тр. / Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. – М., 1977. – Вып. XXX. – С.31-45.
113. *Сорокина Т.С.* Принципы стилизации в оперных сочинениях И.Стравинского: Автореф. дис. канд. искусствоведения / Гос. консерватория Литовской ССР. – Вильнюс, 1986. – 18 с.
114. *Стравинский И.Ф.* Хроника моей жизни / Пер. с франц. Л.В.Яковлевой-Шапориной, статья и общ. ред. В.М.Богданова-Березовского. – Л., Музгиз, 1963. – 275 с.

115. *Стравинский И.Ф.* Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / Пер. с англ. В.А.Линник, ред. пер. Г.А.Орлова, общ. ред. и послеслов. М.С.Друскина. – Л.: Музыка, 1971. – 414 с.
116. *Стравинский И.Ф.* Мысли из «Музыкальной поэтики» // И.Ф.Стравинский: Статьи и материалы / Сост. Л.С.Дьячкова, общ. ред. Б.М.Ярустовского. – М.: Советский композитор, 1973. – С.23-47.
117. *И.Ф.Стравинский. Статьи и материалы* / Сост. Л.С.Дьячкова, общ. ред. Б.М. Ярустовского. – М.: Советский композитор, 1973. – 522 с.
118. *И.Ф.Стравинский. Статьи. Воспоминания* / Ред.-сост. Г.С.Алфеевская, И.Я.Вершинина. – М.: Советский композитор, 1985. – 376 с.
119. *И.Стравинский – публицист и собеседник* / Сост., текст. ред., коммент., заключит. ст. и указ. В.П.Варунца. – М.: Сов. Композитор, 1988. – 504 с.
120. *Титова Е.В.* Фактура как элемент стилевой системы: Автореф. дис. канд. искусствоведения / Ленингр. гос.консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Л., 1985. – 24 с.
121. *Титова Е.В.* О системах организации звуковой ткани (к проблеме репрезентации музыкального мышления) // Музыкальное мышление: сущность, категория, аспекты исследования / Отдел информации ГРБ им. КПСС.– Киев, 1988. – С.15-23.
122. *Тюлин Ю.Н.* Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации: В 2 кн. – М.: Музыка, 1976 –1977. – 2 кн.
123. *Харлап М.Г.* Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма: Сб. ст. / Сост. В.Н.Холопова. – М.: Музыка, 1978. – С.48-104.
124. *Харлап М.Г.* Ритм и метр в музыке устной традиции. – М.: Музыка, 1986. – 104 с. (Вопросы истории, теории, методики).
125. *Холопов Ю.Н.* Зарубежная литература о гармонии // Советская музыка, 1966. – №10. – С.137-143.
126. *Холопов Ю.Н.* Очерки современной гармонии: Исследование. – М.: Музыка, 1974. – 287 с.

127. *Холопова В.Н.* Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. – М.: Музыка, 1971. – 304 с.
128. *Холопова В.Н.* О системе мелодических приемов завершения формы у Стравинского // И.Ф.Стравинский: Статьи и материалы / Сост. Л.С. Дьячкова, общ. ред. Б.М.Ярустовского. – М.: Советский композитор, 1973. – С.322-346.
129. *Холопова В.Н.* Фактура: Очерк. – М.: Музыка, 1979. – 88 с. (Вопросы истории, теории, методики).
130. *Холопова В.Н.* Музыкальный ритм: Очерк. – М.: Музыка, 1980. – 71 с. (Вопросы истории, теории, методики).
131. *Холопова В.Н.* «Классицистский комплекс» творчества И.Ф.Стравинского в контексте русской музыки // И.Ф.Стравинский: Статьи. Воспоминания / Ред.-сост. Г.С.Алфеевская, И.ЯВершинина. – М.: Советский композитор, 1985. – С.40-68.
132. *Шахназарова М.Г.* Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шенберга, Хиндемита. – М.: Советский композитор, 1975. – 238 с.
133. *Широкова В.* О семантике декламационных интонаций в инструментальном тематизме И.С.Баха // Теоретические проблемы классической и современной зарубежной музыки: Сб. трудов (межвуз). / Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. – М., 1977. – С.8-36.
134. *Шнитке А.Г.* Особенности оркестрового голосоведения ранних произведений Стравинского // Музыка и современность: Сб. ст. / Ред.-сост. А. Лебедева. – М.: Музыка, 1967. – Вып. 5. – С.209-261.
135. *Шнитке А.Г.* Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // И. Ф. Стравинский: Статьи и материалы / Сост. Л.С.Дьячкова, общ. ред. Б.М.Ярустовского. – М.: Советский композитор, 1973. – С.383-434.
136. *Шнитке А.Г.* Полистилистические тенденции современной музыки // Музыкальные культуры народов: Традиции и современность / Материа-

- лы VII Конгресса Международного музыкального совета. – М.: Советский композитор, 1973. – С.289-291.
137. *Шнитке А.Г.* На пути к воплощению новой идеи // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке / Сост. А.М.Гольцман, общ. ред. М.Е.Тараканова. – М.: Советский композитор, 1982. – С.104-107.
138. *Ярустовский Б.М.* И.Стравинский. Эскизная тетрадь (1911-1913 г.г.). Некоторые наблюдения и размышления // И.Ф.Стравинский: Статьи и материалы / Сост. Л.С.Дьячкова, общ. ред. Б.М.Ярустовского. – М.: Советский композитор, 1973. – С.162-206.
139. *Ярустовский Б. М.* Игорь Стравинский: 3-е изд., доп. – Л.: Музыка, 1982. – 264 с.
140. *Burde W.* Stravinsky. Monographie. – Mainz ect.: Schott, 1982. – 444 s.
141. *Casella A.* Stravinsky. – Nuova ed., con un capitolo di aggiornamento di G. Barblan. – Brescias La Scuola, 1951. – 247 p.
142. *Cone E.T.* The uses of conventions: Stravinsky and his models // Musical Quarterly. New York, 1962. – Vol. 48, №3. – P. 287-299/
143. *Craft R.* Histoire du Soldat: The musical revision, the sketches, the evolution of the libretto // Musical Quarterly. – New York, 1980. – Vol. 66, N 3. – P. 321-338.
144. *Hansen N.* Igor Strawinsky's "Oedipus Rex" // Musik und Gesselchaft. – Berlin, 1978. – Nr. 6. – P. 329-334.
145. *Helman Z.* Rola modelu stylistycznego w neoklasycyicznych utworach Igora Strawinskiego // Studio musicologia. – Krakow, 1979. P. 233-238.
146. *Heyman B.* Stravinsky and regtime // Musical Quarterly. – New York, 1982. – Vol. 68, N 4. – P. 543-562.
147. *Just N.* Tonordnung und Thematik in Strawinsky "Feu d'artifice", op. 4 // Archiv für Musikwissenschaft. – Wiesbaden, 1983. – Nr. 1. – P. 61-72.
148. *Kirchmeyer N.* Igor Strawinsky: Zeitgeschichte im Persönlichkeitobild, Grundlagen und Voraussetzungen sur modernen Konstruktionstechnik. – Regensburg: G. Bosse, 1958. – XVI, 792 S.

149. *Lessem A.* Schoenberg, Stravinsky and Neo-Classicism: The issues reexamined // *Musical Quarterly*. – New York, 1982. – Vol. 68, N 4. – P. 527-542/
150. *Märty Ch.* Zur Kompositionstechnik von Igor Stravinsky // *Archiv für Musikwissenschaft*. – Wiesbaden, 1981. – Nr. 2 – S. 93-109.
151. *Mellers W.* Stravinsky's Oedipus as 20th-century Hero // *Musical Quarterly*. – New York, 1962. – Vol. 48, N 3. – P. 300-312.
152. *Monnikendam M.* Stravinsky. – Haarlem: J. H. Gottmer, 1958. – 222 p.
153. *Morton L.* Stravinsky and Tchaikovsky: Le Baiser de la fée // *Musical Quarterly*. – New York, 1962. – Vol. 48, N 3. – P. 313-326.
154. *Nelson R.U.* Stravinsky's concept of Variations // *Musical Quarterly*. – New York, 1962. – Vol. 48, N 3. – P. 327-339.
155. *Pasler J.* Stravinsky and his craft: Trends in Stravinsky's criticism and research // *Musical Times*. – London, 1983. – Vol.124. – P. 605-609.
156. *Routh F.* Stravinsky. – London ect. - Dent, 1978. – IX, 202 p. – (The Master musicians ser.)
157. *Sichan R.* Stravinsky. – Bourges: Editions du Seuil, 1959. – 187 p.
158. *Straus J.* Stravinsky's tonalaxis // *Journal of Music Theory*. – New Haven, 1982. – Vol. 26, N 2. – P. 261-290.
159. *Strobel N.* Stravinsky: Classic Humanist / Trans. by Hans Rosenwald. – New York: Merlin Press, 1955. – 184 p.
160. *Tansman A.* Igor Stravinsky: The Man and His Music / Trans. by T. and Ch. Bleefield. – New York Putnam, 1949. – XV, 295 p.
161. *Toorn P.C. van den.* The Music of Igor Stravinsky. – New Haven: London: Yale Univ. Press, 1983. – XXI, 514 p. – Composer of twentieth cent.
162. *Vinay G.* L'apothéose de Stravinsky: "Apollon Musagete" // *Nuova rivista musicale italiana*. – Roma, 1984. – N 1. – P. 63-75/
163. *Vlad. R.* Stravinsky / Trans. from the ital. by F.Fuller. – 3-d ed. – London ect.: Oxford Univ. Press, 1978. – VIII – 288 p.
164. *White E. W.* Stravinsky: The composer and his work. – 2-d ed. – Bercley: Los Angeles: Univ. of California Press, 1979. – 656 p.

165. *Williams B.M.* Time and the Structure of Stravinsky's Symphony in C // Musical Quarterly. – New York, 1973. – Vol. 59, N 3. – P. 355-369/
166. *Zur M.* Tonal Ambiguities as a Constructive Force in the Language of Stravinsky // Musical Quarterly. – New York, 1982. – Vol. 68, N 4. – P. 516-526.

ПРИЛОЖЕНИЕ

I. И.С.Бах «Хорошо темперированный клавир», I том: Прелюдии Cis-dur, Fis-dur, As-dur, a-moll; Фуги Cis-dur, e-moll, Fis-dur; II том: Прелюдии d-moll, f-moll, G-dur, g-moll, gis-moll; Фуги C-dur, h-moll. Английская сюита №2, a-moll: Прелюдия, Бурре 1. Английская сюита №3, g-moll: Прелюдия. Английская сюита №4, F-dur: Прелюдия, Менуэт 2. Английская сюита №5, e-moll. Английская сюита №6, d-moll: Прелюдия, Гавот 2. Французская сюита №3, h-moll: Менуэт, Жига. Французская сюита №5, G-dur: Аллеманда, Куранта. Французская сюита №6, E-dur: Аллеманда, Полонез, Бурре. Итальянский концерт, I часть. Г.Ф.Гендель. Сюита для клавира, B-dur: Соната, Ария с вариациями (вариации №2, №5). Сюита для клавира, d-moll: Allegro. Менуэт с вариациями (вариации №2). Сюита для клавира, e-moll: Жига. Ж.Ф.Дандрие. Клавирные пьесы: «Вихри», «Веселая», «Водопады». Ж.Ф.Рамо. Сюита для клавира, e-moll: Мюзетт-рондо, Les Nias de Sologne.

2. Октет для духовых инструментов: I часть – ц.7 (т.4, 7, 8), ц.17 (т.2), ц.21 (т.4, 5), ц.23 (т.4, 5, 7, 8); III часть – ц.74 (т.8-14). Концерт для фортепиано, духовых и контрабасов: I часть – ц.13 (т.1, 2), ц.14, ц.23 (т.2, 4-8), ц.24 (т.2, 4-6), ц.25 (т.1-3), т. 6 ц.45 – т. 5 ц.46; II часть – ц.57 (т.1-4), ц.60 (т. 4); III часть – ц.62 (т.5-8), ц.63 (т.2-5), ц.64 (т.3-6), ц.69 (т.1-4). Соната для фортепиано: II часть – т. 9; III часть – т.9, 10, 78, 79, 95-98. Серенада in A для фортепиано: III часть – т.7, 13, 15, 16, 19-24, 28, 29, 31-40, 67, 68, 70-79, 81-83, 89, 92, 104-116. Концерт in D для скрипки с оркестром: I часть – ц.18 (т.1-3). Мелодрама «Персефона»: II действие – ц.93 (т.2-4), ц.94-99, ц.130 (т.2-4), ц.131 (т.1-3), ц.132 (т.1-3). Концерт для двух фортепиано соло: I часть – т.23-25; II часть – т. 5. Концерт для камерного оркестра in Es «Dumbarton oaks»: I часть – т.1, 3 до ц.1, ц.1 (т.1, 3, 5, 6), ц.2 (т.1, 2), ц.7 (т.5, 6), ц.18 (т.3-5), ц.22 (т.1, 3, 4); II часть – ц.41 (т.1-3). Балет «Орфей»: Интерлюдия – ц.44 (т.3-6), ц.45 (т. 1).

3. Октет для духовых инструментов: I часть – ц.11 (т.1-4), ц.15 (т.3-7), ц.20 (т.3, 4); II часть – ц.38-40, ц.41 (т.1-4), ц.42 (т.4-7), ц.43 (т.4-8), ц.45 (т.1-

4), ц.47-48. Концерт для фортепиано, духовых и контрабасов: I часть – ц.13 (т.2-4), ц.24 (т.5-7), ц.25 (т.1-3, 5, 6), ц.26 (т. 1); III часть – ц.89 (т.1-3). Соната для фортепиано: I часть – т.72-75, 107, 108, 110. Серенада in A для фортепиано: III часть – т.49-51. Опера-оратория «Царь Эдип»: I действие, ария Креонта, ц.36 (т.1, 2), ц.38 (т.1-4). Концерт in D для скрипки с оркестром: IV часть – ц.105 (т. 4), ц.106 (т.1-3), ц.118 (т.2-4). Мелодрама «Персефона»: II действие – ц.108 (т.3, 4), ц.109 (т. 1). Концерт для двух фортепиано соло: I часть – т.134-136); IV часть - т.8, 9, 18, 19, 24, 25. Концерт для камерного оркестра in Es «Dumbarton oaks»: II часть – ц.29 (т.1-4), ц.33 (т.1-5), ц.35, ц.36 (т.1, 2), ц.37 (т.4-6), ц.38 (т.1,2), ц.44 (т.4, 5), ц.47 (т.1-4), ц.49 (т.2-6).

4. Октет для духовых инструментов: II часть – ц.34 (т.5-7). Соната для фортепиано: I часть – т.123, 124. Концерт in D для скрипки с оркестром: IV часть – ц.118 (т.2-4). Мелодрама «Персефона»: II действие – ц.93 (т.2-4), ц.94-99. Концерт для двух фортепиано соло: I часть – т.134-136; Фуга – т.8, 9, 18, 19, 24, 25.

5. Мелодрама «Персефона», II действие – ц.130 (т.2-4), ц.131 (т.1-3), ц.132 (т.1, 2).

6. Октет для духовых инструментов: I часть – ц.7 (т.4, 7, 8), ц.11 (т.3, 4), ц.15 (т.3-6), ц.17 (т. 2), ц.20 (т.3, 4), ц.21 (т.4, 5), ц.23 (т.4, 5, 7, 8); II часть – ц.38-40, ц.41 (т.1-4), ц.42 (т.4-7), ц.43 (т.4-8), ц.45, ц.46 (т.1-4), ц.47-48; III часть – ц.74 (т.8-14). Концерт для фортепиано, духовых и контрабасов: I часть – ц.14, ц.23 (т.2, 4-8), ц.25 (т.1-3, 5, 6), ц.26 (т.1, 3-6), ц.35 (т.6, 7), ц.36 (т.1-3); II часть – ц.57 (т.1-3), III часть – ц.62 (т.5-8), ц.63 (т.2-5), ц.64 (т.3-6), ц.69 (т.1-4). Соната для фортепиано: I часть – т.72-75, 79, 80; III часть – т.9, 10, 78, 79, 95-98. Серенада in A для фортепиано: III часть – т.7, 8, 13, 15-24, 28, 29, 31-40, 49-51, 67, 68, 70-79, 81-83, 89-92, 104-116. Опера-оратория «Царь Эдип», I действие: ария Креонта – ц.36 (т.1, 2). Концерт in D для скрипки с оркестром: IV часть – ц.118 (т.2-4). Концерт для камерного оркестра in Es «Dumbarton oaks»: I часть – т.1, 3 до ц.1, ц.1 (т.1, 3, 5, 6), ц.2 (т.1, 2), ц.7 (т.5, 6), ц.18 (т.3-5), ц.22 (т. 1); II часть – ц.29 (т.1-4), ц.31 (т.4-6), ц.33 (т.1, 5), ц.35 (т.1-5), ц.36

(т.1, 2), ц.37 (т.4-6), ц.44 (т.4, 5), ц.47 (т.1-4), ц.49 (т.3-6). Балет «Орфей»: Интерлюдия – ц.44 (т.3-6), ц.45 (т. 1).

7. Октет для духовых инструментов: II часть – ц.34 (т.5-7), Концерт для фортепиано, духовых и контрабасов: I часть – ц.35 (т.1-4), II часть – ц.57 (т.3-7), III часть – ц.63 (т.7-8), ц.64 (т.1). Соната для фортепиано, I часть – т.122-124. Опера-оратория «Царь Эдип», I действие: ария Креонта – ц.38 (т.1-4). Концерт для двух фортепиано соло: Фуга – т.8, 9,18,19,24,25. Концерт для камерного оркестра in Es «Dumbarton oaks»: II часть – ц.38 (т.1-2), ц.41 (т.2-3).

8. Концерт для фортепиано, духовых и контрабасов: I часть – ц.24 (т.5-7). Мелодрама «Персефона»: II действие – ц.93 (т.2-4); ц.94-99.

9. Концерт для фортепиано, духовых и контрабасов: III часть – ц.89. Концерт для камерного оркестра in Es «Dumbarton oaks»: I часть – ц.22 (т.3-4).

10. Соната для фортепиано: II часть – т. 9.

11. И.С.Бах «Хорошо темперированный клавир», I том: Прелюдия A-dur (т.13-14); II том: Прелюдия c-moll (т.13,15); Прелюдия f-moll (т.60-62); Прелюдия B-dur (т.33-34). Партита для клавира №2 c-moll: Рондо (т.18-20). Партита для клавира №3 a-moll: Куранта (т.14-16), Бурлеска (т.33-37), Скерцо (т.7-8). Партита для клавира №4, D-dur: Увертюра (т.32), Аллеманда (т.33). Партита для клавира №6, e-moll Куранта (т.25-28,108). Г.Ф.Гендель. Сюита для клавира B-dur: Соната (т.13-15, 23-27), Ария с вариациями (вариация №2, т.7). Чакона G-dur (с 21 вариацией): вариация №11 (т.5-7), вариация №14 (т.6-7). Ж.Ф. Рамо. Les Nias de Sologne : 2^{me} Double des Nias (т.15, 16). Ф.Даженкур. Пьеса в новом вкусе (т.50-53), Л.К.Дакен. Кукушка (т.1-3). Ж.Дюфли. Ванло (т.32-38).

12. И.С.Бах «Хорошо темперированный клавир», II том: Прелюдия dis-moll (т.6). Партита для клавира №2 c-moll: Аллеманда (т.13-14). Ж. Дюфли. Аллеманда (т.21-22).

13. И.С.Бах «Хорошо темперированный клавир», I том: Прелюдия d-moll (т.6-8), Прелюдия a-moll (т.17); II том: Прелюдия c-moll (т.13-15), Прелюдия f-moll (т.60-62). Партита для клавира №1, B-dur: Жига (т.5-6). Партита для

клавира №3 a-moll: Куранта (т.14-16). Партита для клавира, №5 G-dur: Преамбула (т.25-28). Ж.Ф.Рамо. Сюита для клавира, e-moll: La Villageoise (т.70-71). Ф.Даженкур. Пьеса в новом вкусе (т.51-53). Л.К.Дакен. Кукушка (т.1-3).

14. И.С.Бах. Партита для клавира №2, c-moll: Аллеманда (т.13-14), Рондо (т.18-20), Партита для клавира №4, D-dur: Увертюра (т.27-29).

15. И.С.Бах «Хорошо темперированный клавир», I том: Прелюдия d-moll (т.6-8), Прелюдия G-dur (т.4-5), Прелюдия A-dur (т.13-16); II том: Прелюдия c-moll (т.13,15), Прелюдия f-moll (т.60-62). Партита для клавира №1, B-dur: Жига (т.5-6). Партита для клавира №2, c-moll: Рондо (т.18-20). Партита для клавира №3, a-moll: Бурлеска (т.33-37), Скерцо (т.7-8). Партита для клавира №6, e-moll: Куранта (т.108). Tempo di Gavotto (т.3-5). Г.Ф.Гендель. Сюита для клавира B-dur: Соната (т.13-15, 23-28), Ария с вариациями (вариация №2, т.7). Чакона G-dur (с 21 вариацией): Вариация №11 (т.5-7), вариация №14 (т.2-4). Чакона G-dur (с 62 вариациями): вариация №34 (т.2-4). Ж.Ф.Рамо. Сюита для клавира, e-moll: La Villageoise (т.70-71). Les Nias de Sologne: 2^{me} Double Des Nias (т.15-16). Ф.Даженкур Пьеса в новом вкусе (т.51-53). Л.К.Дакен. Кукушка (т.1-3). Ж.Дюфли. Ванло (т.32-38).

16. И.С.Бах «Хорошо темперированный клавир», II том: Прелюдия B-dur (т.33, 34), Прелюдия H-dur (т.3-5). Партита для клавира №2, c-moll: Аллеманда (т.13-14). Партита для клавира №3, a-moll Фантазия (т.97-103), Куранта (т.14-16). Партита для клавира №5, G-dur: Преамбула (т.25-28).

17. Октет для духовых инструментов: III часть – ц.66. Концерт для фортепиано, духовых и контрабасов: II часть – ц.53 (т.9-11), III часть – ц.79 (т.6-7). Концерт in D для скрипки с оркестром: I часть – ц.9 (т.2-4); III часть – ц.77 (т.3-4); IV часть – ц.92 (т.2-4). Балет «Орфей»: Air de Danse – ц.17 (т.1-2).

18. Октет для духовых инструментов: I часть – ц.2 (т.6-8), ц.3 (т.1-5), ц.4 (т.1), ц.14 (т.3-5), ц.15 (т.4-7), ц.19 (т.4-5); III часть – ц.65 (т.10-12), ц.67 (т.5-8). Концерт для фортепиано, духовых и контрабасов: I часть – ц.8 (т.6-9), ц.9 (т.1-3), ц.16 (т.1-5), ц.25 (т.5-6), ц.26 (т.1); III часть – ц.61 (т.6-7), ц.62 (т.1-2), ц.75, ц.77 (т.12). Опера-оратория «Царь Эдип»: I действие – ц.50 (т.2-3); II

действие – ц.193 (т.7-8). Концерт in D для скрипки с оркестром: I часть – ц.26 (т.4-6), II часть – ц.62 (т.2-5), ц.70 (т.2), IV часть – ц.104 (т.4-6), ц.117 (т.7-8), ц.118 (т.1-2).

19. Октет для духовых инструментов: I часть – ц.2 (т.6-8), ц.3 (т.1-5), ц.4 (т.1), ц.15 (т.4-7), III часть – ц.65 (т.10-12), ц.66, ц.67 (т.5-8). Концерт для фортепиано, духовых и контрабасов: I часть – ц.8 (т.6-9), ц.9 (т.1-3), ц.25 (т.5-6), ц.26 (т.1); III часть – ц.61 (т.6-7), ц.75 (т.4-11), ц.77 (т.1-2), ц.79 (т.6-7). Опера-оратория «Царь Эдип»: I действие – ц.50 (т.2, 3); II действие – ц.193 (т.7, 8). Концерт in D для скрипки с оркестром: II часть – ц.62 (т.2-5), III часть – ц.82 (т.1-2).

20. Октет для духовых инструментов: I часть – ц.14 (т.3-5), ц.19 (т.4-5). Концерт для фортепиано, духовых и контрабасов: I часть – ц.16 (т.1-5); III часть – ц.61 (т.7), ц.62 (т.1-5,7,8), ц.63 (т.1-2), ц.75 (т.1-3). Соната для фортепиано: I часть – т.88-92. Концерт in D для скрипки с оркестром: I часть – ц.9 (т.2-4), ц.26 (т.4-6), II часть – ц.70 (т.2), III часть – ц.77 (т.3, 4), IV часть – ц.86 (т.4-6), ц.92 (т.2-4), ц.104 (т.4-6), ц.117 (т.7-8), ц.118 (т.1-2). Концерт для двух фортепиано соло: I часть – т.11-14. Балет «Орфей»: Air de Danse – ц.17 (т.1, 2).

21. Октет для духовых инструментов: I часть – ц.14 (т.3-5), ц.15 (т.4-8), III часть – ц.67 (т.5-8). Концерт in D для скрипки с оркестром: I часть – ц.9 (т.2-4), II часть – ц.62 (т.2-5), IV часть – ц.104 (т.4-6). Концерт для двух фортепиано соло: I часть – т.11-14.

22. Октет для духовых инструментов: I часть – ц.4 (т.1), ц.14 (т.3-5), ц.19 (т.4, 5); III часть – ц.65 (т.10-12), ц.66. Концерт для фортепиано, духовых и контрабасов: I часть – ц.25 (т.5-6), III часть – ц.77 (т.1-2). Соната для фортепиано: I часть – т.88-92. Опера-оратория «Царь Эдип»: II действие – ц.193 (т.7-8). Концерт in D для скрипки с оркестром: I часть – ц.9 (т.2-4); II часть – ц.70 (т.2); III часть – ц.77 (т.3-4), ц.82 (т.1-2); IV часть – ц.86 (т.4-6), ц.118 (т.1-2). Концерт для двух фортепиано соло: I часть – т.11-14. Балет «Орфей»: Air de Danse – ц.17 (т.1-2).

23. Октет для духовых инструментов: I часть – ц.67 (т.5-8). Концерт для фортепиано, духовых и контрабасов: I часть – ц.8 (т.6-9), ц.16 (т.1-5); III часть – ц.61 (т.7), ц.62, ц.63 (т.1-2), ц.79 (т.6-7). Опера-оратория «Царь Эдип»: I действие – ц.50 (т.2-3). Концерт in D для скрипки с оркестром: I часть – ц.26 (т.4-6); II часть – ц.62 (т.2-5), IV часть – ц.92 (т.2-4), ц.104 (т.4-6), ц.117 (т.7-8).

24. Октет для духовых инструментов: III часть – ц.72 (т.56). Опера-оратория «Царь Эдип»: I действие – ария Креонта – ц.31 (т.1-3); II действие – ария Вестника – ц.135.

25. Октет для духовых инструментов: III часть – ц.59 (т.6-10, линия Cl.); ц.64 (т.6-10, линия Cl.–октавный скачок с заполнением). Концерт для фортепиано, духовых и контрабасов: I часть – ц.10 (т.2-4, партия Tromba–секстовый скачок с заполнением), ц.26 (т.3-6, партия Piano–квинтовый скачок с заполнением), ц.26 (т.3-4, линия Fag. –квартовый скачок с заполнением).

26. Октет для духовых инструментов: II часть – ц.35 (т.1-5). Концерт для фортепиано, духовых и контрабасов: III часть – ц.78, ц.79 (т.1-2). Соната для фортепиано: I часть – т.111-114, III часть – т.124-126. Мелодрама «Персефона»: ариозо Эвмолпа – ц.140 (т.4), ц.141 (т.1). Концерт для камерного оркестра in Es «Dumbarton oaks»: I часть – ц.1 (т.1,3,4), ц.22 (т.1-2).

27. Серенада in A для фортепиано: III часть – т.68-72,76-82. Соната для фортепиано: I часть – т.85-87. Опера-оратория «Царь Эдип»: II действие – ариозо Эдипа, ц.153 (т.1-3).

28. Концерт для фортепиано, духовых и контрабасов: I часть – ц.26 (т.1-2); III часть – ц.83 (т.3-5), партия Piano. Опера-оратория «Царь Эдип»: I действие – ария Эдипа, ц.48 (т.3-4).

29. Октет для духовых инструментов: III часть – ц.58 (т.5-7). Концерт для фортепиано, духовых и контрабасов: II часть – ц.53 (т.6-7).

30. И.С.Бах «Страсти по Матфею» – №41, 60, 61, 66. «Хорошо темперированный клавир», I том: Фуга D-dur; II том: Прелюдия Fis-dur, Прелюдия g-moll. Партиты для клавира: №2 c-moll – Grave; №4 D-dur – Увертюра (раздел Andante maestoso). Г.Ф.Гендель. Оратория «Мессия»: Sinfony (раздел Grave),

№20, №21 (средний раздел). Оратория «Самсон»: Sinfony (раздел Andante romposo), №64. Большие сюиты для клавира: №6 fis-moll – Прелюдия (раздел Largo); №7 g-moll – Увертюра (раздел Largo). Ф.Дандрие. В духе Люлли (т.1-16). А.Корелли. Concerto grosso op.6 №3: I часть (раздел Largo); op. 6 №9: I часть (т.1-11).

31. Октет для духовых инструментов: II часть с Вариация В. Концерт для фортепиано, духовых и контрабасов: I часть (т.6 до ц.1-ц.4, ц.45-46), III часть (ц.87-88). Опера-оратория «Царь Эдип»: I действие (ц.14-18,29,30,37), II действие (ц.155-157). Балет «Аполлон Мусагет» (ц.1-5,7-12,15-19,21-22,52-57, ц.98 (т.4)-ц.101). Симфония псалмов: II часть (ц.13-т.1 ц.15), III часть (ц.20-21). Концерт in D для скрипки с оркестром: I часть (ц.19-20,47). Мелодрама «Персефона»: II действие (т.4 ц.58-т.2 ц.62, т.2 ц.67-т.2 ц.70, т.2 ц.130- ц.133). Концерт для двух фортепиано: I часть (т.1-3, 11-27,176-192), II часть (т.52,56). Балет «Игра в карты» (ц. 50,53,80, т.1-3 ц.85, ц.87-88,106,107). Балет «Орфей» (ц.122-124).

32. Г.Ф.Гендель. Оратория «Самсон»: №43 (т.1,3,9,11). Ж.Дюфли. Менуэт c-moll (т.1).

33. Концерт для двух фортепиано: I часть (т.23-25, 188-190); II часть (т.48). Балет «Орфей» (ц.146-147).

34. И.С.Бах. «Страсти по Матфею»: №2 (т.2), №6 (т.3-4), №9 (т.1,2,6), №10 (т.33,46,74,98,100), №13 (т.2), №42 (т.12-13), №47 (т.89). Месса h-moll: №5 (т.53-54), №8 (т.1-4), №18 (т.89-90), №20 (т.48-49). «Хорошо темперированный клавир», I том: Фуга Cis-dur (т.1), Фуга D-dur (т.1), Фуга d-moll (т.4); II том: Фуга C-dur (т.1-2), Фуга E-dur (т.50), Фуга C-dur (т.1-2). Партиты для клавира: №1 B-dur, Менуэт II (т.3); №2 c-moll, Sinfonie (т.75), Сарабанда (т.7), Куранта (т.1); №3 a-moll, Аллеманда (т.5); №4 D-dur, Ария (т.24-25); №6, e-moll Ария (т.4). Г.Ф.Гендель. Оратория «Самсон»: №9 (т.31-32,72-73), №10 (т.1,7-8), №17 (т.1-2), №34 (т.5-6), №41 (т.124-125), №45 (т.11-12), №47 (т.11-12). Оратория «Мессия»: №5 (т.30-31), №8 (т.103-105). Большие сюиты для клавира: №2 F-dur, Allegro (т. 26); №4 e-moll, Куранта (т.3), Сарабанда (т.44-

45); №8 f-moll, Allegro (т.35-36). Ж.Ф. де Шамбоньер. Куранта d-moll (т.14). Л.Куперен. Куранта C-dur (т.2). Ж.А.Данглебер. Гавот d-moll (т.14-15). Ф. Дандрие. «В духе Люлли» (т.3); Сюита D-dur, Рондо (т.2-3). Ф.Даженкур. Горлицы (рондо), т.7. Л.К.Дакен. Куранта (т.4). А.Корелли. Concerto grosso: op. 6, №2, II часть (т.53-54); №6, II часть (т.14).

35. И.С.Бах. «Страсти по Матфею»: №9 (т.3), №11 (т.8), №60 (т.1). Месса h-moll: №9 (т.46,47), №10 (т.3,4). «Хорошо темперированный клавир», I том: Прелюдия Es-dur (т.1), Фуга Es-dur (т.1-2). Партиты для клавира: №1, B-dur Прелюдия (т.17), Менуэт 1 (т.8,9), №2, c-moll, Sinfonie (т.3,4,12). Г.Ф. Гендель. Оратория «Самсон»: №29 (т.51,52), №34 (т.29,30), №43 (т.33), №74 (т.15-16). Оратория «Мессия»: №16 (т.63,64), №30 (т.6,7). Большие сюиты для клавира: №2, F-dur – Allegro (т. 6); №3, d-moll – Аллеманда (т.6); №7, g-moll – Allegro (т.23). Ф.Дандрие «В духе Люлли» (т.9,10). Ф.Даженкур «Горлицы» (рондо), т. 107. Ж.Дюфли. Ванло (т.39, 40).

36. И.С.Бах «Страсти по Матфею»: №9 (т.51), №57 (т.9). Месса h-moll: №17 (т.58). «Хорошо темперированный клавир», I том: Прелюдия cis-moll (т. 1). Г.Ф.Гендель. Оратория «Самсон»: №4 (т.73-74), №9 (т.33-34), №32 (т. 34), №41 (т.60-61), №53 (т.61-62). Оратория «Мессия»: №10 (т.21-22), №20 (т.4), №30 (т.8, 9), №51 (т. 27). Большие сюиты для клавира: №1, A-dur – Куранта (т. 18); №6, fis-moll – Largo (т.9). Ф.Рамо. L'Enhar-monique (т.13-14). А.Корелли Concerto grosso, op. 6: №1 – III часть (т.7); №2 – II часть (т.24); №6 – II часть (т. 9); №7 – II часть (т.3); №8 – I часть (т.7), I часть (т.3).

37. Концерт для фортепиано, духовых и контрабасов: ц.16 (т.2), ц.21 (т.1-2), ц.37 (т.3). Опера-оратория «Царь Эдип»: I действие – ц.75 (т.2), ц.80 (т.4-5); II действие – ц.116 (т.1-2), ц.126 (т.1-2), ц.128 (т.4-5), ц.147 (т.1-2), ц.153 (т.1-2). Симфония псалмов: II часть – ц.5 (т.3-4), ц.6 (т.2), ц.7 (т.4), ц.8 (т.4), ц.9 (т.3), ц.10 (т.3), ц.11 (т.1-3), ц.12 (т.4-5), ц.14 (т.3), ц.15 (т.3), ц.15 (т.2); III часть – ц.9 (т.1-4), ц.10 (т.6-7), ц.18 (т.8). Концерт in D для скрипки с оркестром: I часть – ц.12 (т.1-2), ц.13 (т.2), III часть – ц.80 (т.1-2). Мелодрама «Персефона»: I действие – ц.14 (т.4) – ц.15 (т.1), ц.18 (т.4)-ц.19 (т.1), ц.26 (т.4), ц.48 (т.1-2),

ц.54 (т.3), ц.54-ц.55 (т. 1), II действие – ц.121 (т.12), ц.121 (т.4)-ц.122 (т.1), ц.139 (т.4), ц.140 (т.2), ц.142 (т.2), ц.143 (т. 3), ц.144 (т.2), ц.148 (т.1,4), ц.149 (т.1,4), ц.170 (т.4)-ц.171 (т.1), ц.175 (т.1-2), ц.221 (т.4). Концерт для двух фортепиано соло: IV часть – т.3,4,8,11,13,14,18,19,23,34,37,42,43,53,54,57,58. Балет «Игра в карты»: ц.72 (т.3), ц.86 (т.4). Концерт для камерного оркестра in Es «Dumbarton oaks»: I часть – ц.13 (т.2,3,8,9), ц.15 (т.2,3,6,7), ц.18 (т.3-6), ц.19 (т.1-2, 4), ц.59 (т.1), ц.79 (т.1-2). Балет «Орфей»: ц.121 (т.2-3).

38. Октет для духовых инструментов: I часть – ц.7 (т.1-3), ц.21 (т.1-2, 4-5), ц.21 (т. 6) – ц.22 (т.1), ц.22 (т.3-4), ц.23 (т.1-3), ц.61 (т.67, 14-17). Опера-оратория «Царь Эдип»: I действие – ц.33 (т.1-2), ц.56 (т.1-2), ц.57 (т.1-2), ц.75 (т.3), ц.82 (т.1-6); II действие – ц.122 (т.5). Симфония псалмов: I часть – ц.11 (т.3-4). Концерт in D для скрипки с оркестром: I часть – ц.13 (т.3), II часть – ц.64 (т.2). Мелодрама «Персефона»: II действие – ц.140 (т.4)-ц.141 (т.1), ц.144 (т.4), ц.149 (т.2), III действие – ц.258 (т.1), ц.259 (т.4), ц.261 (т.4). Балет «Игра в карты»: ц.102 (т.5)-ц.103 (т.1). Концерт для камерного оркестра in Es «Dumbarton oaks»: I часть – ц.13 (т.4-5), ц.15 (т.2-3,8-9), ц.18 (т.5), ц.19 (т.2). Балет «Орфей»: ц.6 (т.3), ц.41 (т.1,2,5,6), ц.105 (т.3).

39. Октет для духовых инструментов: I часть – ц.8 (т.1,2,4,5), III часть – ц.61 (т.11), ц.66 (т.5-8). Опера-оратория «Царь Эдип»: I действие – ц.37 (т. 4), ц.78 (т.3,6), II действие – ц.99 (т.2,3), ц.148 (т.4) – ц.149 (т.1), ц.150 (т.1). Симфония псалмов: II часть – ц.11 (т.2). Мелодрама «Персефона»: II действие – ц.123 (т.2-3), ц.143 (т.1), ц.148 (т.1-2), ц.150 (т.1-2), III действие – ц.215 (т.3), ц.219 (т.1).

40. Октет для духовых инструментов: I часть – ц.10 (т.5-6), ц.12 (т.5) – ц.13 (т.1), ц.18 (т.5-6), II часть – ц.42 (т.1-2). Соната для фортепиано: III часть – т.29-30. Опера-оратория «Царь Эдип»: I действие – ц.80 (т.6), II действие – ц.125 (т.1,2), ц.131 (т.4,5). Мелодрама «Персефона»: I действие – ц.48 (т.4) – ц.49 (т.1), II действие – ц.147 (т.3-4), ц.148 (т.3). Концерт для двух фортепиано соло: II часть (т.29). Концерт для камерного оркестра in Es «Dumbarton oaks»: ц.57 (т.6), ц.59 (т.1,3).

41. И.С.Бах. «Страсти по Матфею»: №10 (т.13-20), №33 (т.5-6). Г.Ф. Гендель. Оратория «Самсон»: №64 (т.35-42), №76 (т.2-6), №78 (т.6-7). Оратория «Мессия»: Sinfony (т.39-42), №34 (т.21-23), №44 (т.3-6).

42. И.С.Бах. «Хорошо темперированный клавир», I том: Фуга cis-moll (т.70-74), Фуга dis-moll (т.10-11), Фуга f-moll (т.1-3), Прелюдия b-moll (т.43-44); II том: Прелюдия C-dur (т.18-20), Фуга gis-moll (т.61-63), Фуга As-dur (т.3-4), Прелюдия a-moll (т.17). Ж.Дюфли. Ланца (т.44-50). Ф.Рамо La Livri (рондо) (т.23-26). А.Корелли. Concerto grosso, op. 6: №4 – III часть (т.13-18); №6 – I часть (т.80-82); II часть (т.128-133); III часть (т.26-29, 55-58); №10 – Аллеманда (т.20); №12 – Жига (т.66-71).

43. И.С.Бах. «Хорошо темперированный клавир», I том: Фуга e-moll (т.1-2), II том: Прелюдия c-moll (т.17-18), Прелюдия d-moll (т.24-25). Партиты для клавира: №3, a-moll – Бурлеска (т.33-35); №6, fis-moll – Токката (т.98,99, 109-111).

44. Октет для духовых инструментов: ц.14 (т.1-6, линия Fag. II), ц.20 (т.1-5, линия Cl.(B)), ц.41 (т.2-4, линия Cl.(B)), ц.57 (т.4-6, линия Fag.I). Концерт для фортепиано, духовых и контрабасов: ц.15 (т.1, линия Tr-ba I), ц.36 (т.4, линия Tr-ba I), ц.56 (т.4-5, линия C.Ingl.), ц.75 (т.8-11, партия Piano). Соната для фортепиано: III часть, т.66-68. Балет «Аполлон Мусагет»: ц.57 (т.5-7, линия V-ni II). Симфония псалмов, II часть: т. 4 ц.14 – т. 3 ц.15 (линии Fag. I, II, V-c, C-b); III часть – ц.4 (т.5-9, линии Ob, Fag.), ц.5 (т.3-4, партия Piano, линии Fl.picc., Fl. I, II, Tr-be (C) I, II, V-c.); ц.16 (т.1-5, линии Ob., Fag.); ц.17 (т.3-4, партии Piano, линия Cor.I, II), ц.18 (т.5-8, партия Piano, линии Fl.picc., Fl., Tr-be I, II, V-c.). Концерт in D для скрипки с оркестром: ц.27-28, линия V-ni II; ц.31, линия Tr – ni; ц.32, линия V – no solo. Концерт для двух фортепиано соло: III часть, вариация 3 – т.1-3,6-7,10-17,21-26,29-30. Балет «Игра в карты»: ц.52 (т.2-5, линия C-ingl, I, ц.59, т.2, 3, линия V-ni I; ц.60, т. т 3, 4 линия Fl. I; ц.61, т.1, 2, линия V-ni I, т. 2 ц.65 – т. 2 ц.66, линия Fl, CI (A) I, II, Fag; т. 5 ц.68 – т. 1 ц.69, линия CI (A) I, II; ц.70, т.2, 3, линии Fl. picc, Fl; ц.70, т.3, 4, линия Fag; ц.71, т.1, 2, линии Fl. picc., Fl, CI (A) I; ц.72, т.1, 2, линии Fl. picc., Fl, CI (A) I;

ц.73, т.2-4, линии V – la solo, V-c solo; ц.74, т.1, 2, линии Fl. picc., Fl, CI (A) I; ц.80, т.5-9, линия Ob, ц.98, т.4, 5, линия Cor, ц.120, т.1-4, линии CI (B) I, V-ni, ц.126, т.1, 3, линия V-le, ц.127, т. 4, линия V-le, ц.128, т. 1, линия V-ni I; ц.134, т.1-3, линия Fag-solo I, ц.134, т.4, 5, линия Fag I, т. 1 ц.143 – т. 1 ц.144, линия V-ni I, ц.144, т.1, 2, линия Tr-be; ц.163-165, линия V-ni I, ц.166, т.2-5, линия Fl., Ob., ц.198, линии Ob, Fag, Cor, Tr-be, Tr-ni. Концерт in Es для камерного оркестра «Dumbarton oaks»: ц.39, т.2-7, линия CI (B), ц.40, т. 4, линия CI (B), ц.43, т.1-3, линия Fag, т. 5 ц.48 – т. 1 ц.49, линия Fl. Балет «Орфей»: т. 2 ц.17 – т. 3 ц.20, линия V-ni I, II.

45. Октет для духовых инструментов: т. 6 ц.10 – т. 1 ц.11, линии CI. (B), Fag I, II, Tr-ba (A), т. 5 ц.11 – т. 1 ц.12, линия Fag II, ц.14 (т.2, 3), линия CI. (B), ц.18 (т.3, 6, 11), CI (B), Fag I, Tr-ne I; ц.20 (т.2-6), линия Tr-ba (A), т. 15 ц.34 – т. 2 ц.35, линия Fag I, II, ц.38-40, линия CI (B), т. 8 ц.43 – т. 1 ц.44, линия Fl, ц.61, т.5-7, линия CI (A), Fag. I, II; ц.61 (т.11-13), линия CI (A), ц.72, линия Tromba (C). Концерт для фортепиано, духовых и контрабасов: ц.13 (т. 6), линия CI. (A), ц.15 – т. 1, партия Piano, ц.16 (т.3-5), линии Piano, Cor, т. 5 ц.21 – т. 3 ц.22, партия Piano, 24 (т.4, 5), линия Fag II, ц.36 (т. 4), партия Piano, ц.53 (т.5-9), партия Piano, ц.62 (т.3-8), линия C-b, ц.32 (т.1, 2), партия Piano. Симфония псалмов, часть 3: ц.9, т.1-4, линия Ob, C-ingl. I, т. 8 ц.9 – т. 2 ц.10, линия Ob, C-ingl; ц.10 (т.6, 7), линии C-ingl. Cor. III, IV, Tr-Ba picc. (Д) Tr-be (C); ц.11, линии C-ingl, Cor, Tr-ba picc, I. Концерт in D для скрипки с оркестром: ц.29, 30, линии V-ni I, II, V-le. Концерт для двух фортепиано соло: I часть – т.30, 31, 34, 36-38, II часть – т.59, 63, 66, III часть, вариация 4 – т.4, 6-9, 4 часть – т. 46. Балет «Игра в карты»: ц.62 (т.3, 4), линия Ob, т. 10 ц.63 – т. 1 ц.64, линия Ob., ц.69 (т.2, 3), линия Ob., ц.71 (т.1, 2), линии V-ni I, II, ц.72 (т.1, 2), линии V-ni I, II, ц.72 (т.4, 5), линии CI (A), ц.73, т. 2, линия V-le aure, ц.74 (т.1, 2), линии V-ni I, II, ц.98 (т. 2), линии Ob., C-ingl, ц.103 (т. 1), линии V-ni I altri, ц.129 (т.3, 4), линии V-ni I, II, ц.130 (т.1-3), линии Ob., ц.130 (т.4-5), линии Tr-be (C) I, II, ц.131 (т.2-5), линия V-le, ц.135 (т. 3), линия Fag. I; ц.136 (т.1, 4), линия Fag I, II, ц.137 (т.1, 4), линия Fag, ц.137 (т.3, 5), линия Fag I, ц.143 (т.1,

2, 4), линия V-c, ц.199 (т.3, 5, 6), линии V-le, V-c. Балет «Орфей»: ц.55 (т.4, 5), линия V-ni II, ц.56 (т.1-4), линия V-ni II, ц.57 (т.2-5), линия CI I.

46. Октет для духовых инструментов: ц.15 (т.4-8), линии Fl, Cl. (B), Fag I, ц.34 (т.5-7), линия Cl. (B), ц.38 – т. 4 ц.41, линия Fag I, ц.42 (т.4-7), линия Fag I, ц.43 (т.4 -8), линия Fag I, ц.45 (т.2-5), линия Fag I, т. 7 ц.45 – т. 4 ц.46, линия CI (B), ц.47 (т.1-5), линия CI (B), ц.48 (т.4-7), линия Fag I. Концерт для фортепиано и духовых инструментов: ц.8 (т.6-9), партия Piano , ц.9 (т.1-3), партия Piano, ц.13 (т.2-4), партия Piano, ц.24 (т.5-7), линии Fl, Ob., Cl., ц.25 (т.1-3), линия CI I, т. 5 ц.25 – т. 1 ц.27, партия Piano, ц.77 (т.1, 2), партия Piano, ц.89 (т.1-3), партия Piano. Соната для фортепиано, I часть: т.78-80, II часть – т.4, 5; III часть – т.39, 40. Серенада in A для фортепиано – III часть, т. 52. Симфония псалмов, часть 2: т.3-5 до ц.1, линия Ob. I, ц.1 (т.3-5), линия Fl I, ц.2 (т.3-5), линия Fl II, ц.3 (т.3-5), линия Ob. II, ц.5 (т.3, 4), линии V-c, C-b. Концерт in D для скрипки с оркестром: ц.62 (т.2-5), линия V – no solo, ц.82 (т.1-3), линия V – no solo, т. 4 ц.105 – т. 2 ц.106, линия V – no solo.

47. Октет для духовых инструментов: I часть – ц.20 (линия Cl. (B), Fag. I, II, Tr-ba (A)); III часть – ц.72 (линия Tr-ba (C)). Балет «Аполлон Мусагет»: ц.57 (т.5-7, линия V-ni II). Балет «Игра в карты»: ц.70 (т.3-4, линия Fag.), ц.98 (т.4-5, линия Cor.).

48. И.С.Бах. «Страсти по Матфею»: №12 (т.16-19), №54 (т.35). «Хорошо темперированный клавир»: I том – Фуга cis-moll (т. 2), II том – Прелюдия dis-moll (т.2). Партиты для клавира: №3, a-moll – Бурлеска (т.1-2); №4, D-dur – Аллеманда (т. 23). Г.Ф.Гендель. Оратория «Самсон»: №9 (т.1), №11 (т.66), №53 (т.8-10), №53 (т.69-70). Оратория «Мессия»: №5 (т.91). Большие сюиты для клавира: №1, A-dur – Куранта (т.28-29), №3, d-moll – Аллеманда (т.8). Л. Куперен. Пастораль d-moll (т.7-8). Н.А.Лебег. Гавот (т.1). Ж.-А.Данглебер. Сюита g-moll, Пассакалия (т.18-19). Ф.Дандрие. Лира Орфея (т.9). Ф.Дажен кур. Горлицы (т.74), Пьеса в новом вкусе (т.35). Л.-К.Дакен. Куранта (т.2). А.Корелли. Concerto grosso, op.6: №2, III часть (т.3); №3, II часть (т.1-2); №8, II часть (т.9).

49. И.С.Бах. «Страсти по Матфею»: №6 (т.6), №8 (т.6-7), №12 (т.18, 19), №28 (т.6), №54 (т.35), №61 (т.47-48). Месса h-moll: №1 (т.35), №2 (т.2-3), №9 (т.25-26), №10 (т.59-60), №22 (т.16-17). «Хорошо темперированный клавир»: I том – Прелюдия es-moll (т.20-21), Прелюдия E-dur (т.8); II том – Прелюдия e-moll (т.3), Фуга f-moll (т.1-2), Прелюдия a-moll (т.24), Фуга b-moll (т.2). Партиты для клавира: №3 a-moll, Бурлеска (т.1-2); №4 D-dur, Аллеманда (т.23). Г.Ф.Гендель. Оратория «Самсон»: №9 (т.2-3), №13 (т.25), №61 (т.2). Оратория «Мессия»: №2 (т.73), №10 (т.8). Большие сюиты для клавира: №1 A-dur, Куранта (т.22), Жига (т.22); №2 F-dur, Adagio (т.5-6); №4 e-moll, Куранта (т.14), Сарабанда (т.15-18), Allegro (т.16-17), №8 f-moll, Прелюдия (т.6). Н.А.Лебег. Сюита a-moll, Сарабанда (т.21). Ж.А.Данглебер. Сюита g-moll, Аллеманда (т.19). Ф.Дандрие. Водопады (т.59). Ф.Даженкур. Горлицы (т.112-113). Ф.Рамо. Сюита – e-moll: La Villageoise (т.46-49), La Poule (т.8,9). А.Корелли. Concerto Grosso, op.6: №2, I часть (т.46); №2, III часть (т.4); №5, III часть 3 (т.7-8); №8, II часть (т.10,11).

50. И.С.Бах. «Страсти по Матфею»: №8 (т.6), №12 (т.39), №21 (т.9), №25 (т.4), №39 (т.17), №54 (т.39), №61 (т.48-49). Месса h-moll: №6 (т.32-33), №18 (т.61-62). «Хорошо темперированный клавир»: II том – Прелюдия e-moll (т.95-96), Фуга e-moll (т.5), Фуга f-moll (т.7), Прелюдия a-moll (т.24), Фуга a-moll (т.1,2). Партиты для клавира: №3 a-moll, Куранта (т.3); №4 D-dur, Аллеманда (т.22); №6 e-moll, Жига (т.1-2). Г.Ф.Гендель. Оратория «Мессия»: №5 (т.121), №10 (т.9-10), №23 (т.2-3), №34 (т.2). Большие сюиты для клавира: №1 A-dur, Куранта (т.29); №2 F-dur, Adagio (т.10); №4 e-moll, Куранта (т.15); №8 f-moll, Прелюдия (т.2). Ф.Даженкур. Горлицы (т.45). Л.-К.Дакен. Куранта (т.8), Мелодичная (т.1). Ж.Дюфли. Ланца (т.160-161). Ф.Рамо La Livri (т.29). А. Корелли Concerto grosso op. 6: №3, часть 2 (т.6), №7, II часть (т.46); №8, I часть (т.18).

51. Концерт для фортепиано, духовых и контрабасов: ц.68 (т.11), ц.73 (т.6). Опера-оратория «Царь Эдип»: ц.77 (т.6-7), ц.88 (т.1-2). Балет «Аполлон Мусагет»: ц.52 (т.6)-ц.53 (т.1), ц.56 (т.3-4), ц.71 (т.3-5). Концерт in D для

скрипки с оркестром: ц.20 (т.2), ц.51 (т.3-4), ц.55 (т.1-2), ц.57 (т.2-3), ц.72 (т.2-3), ц.74 (т.6)-ц.75 (т.1). Мелодрама «Персефона»: т. 3 ц.20 – т. 3 ц.22, ц.233 (т.1, 2). Концерт in Es для камерного оркестра «Dumbarton oaks»: ц.13 (т.2,8), ц.14 (т. 9), ц.15 (т.6), ц.18 (т.3). Балет «Орфей»: ц.6 (т.12), ц.55 (т.1-4).

52. Концерт для фортепиано, духовых и контрабасов: ц.3 (т.4-5), ц.16 (т.1), ц.37 (т.2), ц.53 (т.10). Опера-оратория «Царь Эдип»: ц.77 (т.8), ц.103 (т. 4). Мелодрама «Персефона»: ц.27 (т.1-2), ц.52 (т.2)-ц.53 (т.3), ц.140 (т.1), ц.142 (т.2), ц.144 (т.1), ц.164 (т.3-4), ц.170 (т.1-2), ц.233 (т.1). Концерт для двух фортепиано соло: IV часть – т.17. Балет «Орфей»: ц.5 (т.3-4), ц.23 (т.2-4), ц.48 (т. 5).

53. Октет для духовых инструментов: ц.58 (т.1-2), ц.60 (т. 4), ц.63 (т.1-2,5). Соната для фортепиано: III часть – т.3-4,22-23,111-112,119-120. Серенада in A для фортепиано: II часть – т.28-29, 50, 71-72. Опера-оратория «Царь Эдип»: ц.67 (т.6-7), ц.97 (т.5), ц.99 (т.4), ц.111 (т.5), ц.114 (т.2), ц.122 (т.5), ц.128 (т.5), ц.137 (т.4). Мелодрама «Персефона»: ц.37 (т.4), ц.44 (т.1). Концерт для двух фортепиано соло: IV часть – т. 18. Балет «Игра в карты»: ц.21(т. 4)-ц.22 (т.2). Балет «Орфей»: ц.10 (т.1, 3), ц.34 (т.1), ц.48 (т.4-5), ц.106 (т.1).

54. Концерт для фортепиано, духовых и контрабасов: ц.3 (т.5-6), ц.4 (т.4). Опера-оратория «Царь Эдип»: ц.101 (т.5-6), ц.103 (т.5-4). Симфония псалмов, II часть: т.1-3 до ц.1, ц.1 (т.1-3), ц.2 (т.1-3), ц.3 (т.1-3), ц.5 (т.1-3), ц.6 (т.3), ц.8 (т.2), ц.9 (т.1-3), ц.12 (т.1-3), ц.13 (т.1), ц.14 (т.1-2). Мелодрама «Персефона»: ц.27 (т.1-2), ц.141 (т.3-4), ц.245 (т.4)-ц.246 (т.1).

55. Опера-оратория «Царь Эдип»: ц.102 (т.3-4). Симфония псалмов: II часть – ц.7 (т.1). Концерт in Es для камерного оркестра «Dumbarton oaks»: ц.14 (т.5-6), ц.61 (т.2), ц.62 (т.1).

56. И.С.Бах. «Страсти по Матфею»: №36 (т.53), №39 (т.15-16), №42 (т.19), №52 (т.26), №56 (т.2), №60 (т.6-7), №71 (т.10-12). «Хорошо темперированный клавир», II том: Фуга e-moll-т. 83. Г. Ф. Гендель. Оратория «Самсон»: №8 (т.2), №27 (т.4), №31 (т.17), №36 (т.1), №44 (т.24), №54 (т.5-6), №60 (т.5-6), №63 (т.11-12), №79 (т.1). Оратория «Мессия»: №5 (т.110-111).

57. Симфония псалмов, III часть: т. 1 до ц.1. Мелодрама «Персефона»: ц.58 (т. 4), ц.62 (т.3-4), ц.69 (т.34). Концерт для двух фортепиано соло: III часть – т.4,6,13,17-18; 4 часть – т.1-2,6-7,21-22,31-32,51-52,56. Концерт in Es для камерного оркестра «Dumbarton oaks»: ц.53 (т.1-2), ц.54 (т.2-3), ц.56 (т.3-4,6-7), ц.57 (т.2-3), ц.69 (т.1-2).

58. Октет для духовых инструментов: ц.5 (т.4-5). Концерт для фортепиано, духовых и контрабасов: ц.57 (т.11), ц.83 (т.5). Балет «Аполлон Мусaget»: ц.70 (т.4). Симфония псалмов: I часть – ц.5 (т.4). Мелодрама «Персефона»: ц.246 (т.4)-ц.247 (т.1). Балет «Игра в карты»: ц.70 (т.4-5), ц.191 (т.2). Концерт in Es для камерного оркестра «Dumbarton oaks»: ц.57 (т.7), ц.59 (т. 6).

59. И.С.Бах «Страсти по Матфею»: №18 (т.1-3), Месса h-moll: №6 (т.1-4). Г.Ф.Гендель. Оратория «Самсон»: №47 (т.6-11), №66 (т.19-20). Оратория «Мессия»: №12 (т.33-35), №16 (т.56-58). Ф.Д.Дандрие. Сюита D-dur: Жига (т.22-24). Дудочки (т.74-75). Ф.Рамо. Сюита e-moll: Ригодон I (т.8-10).

60. Октет для духовых инструментов: ц.30 (т.4-5), ц.35 (т.5-7), ц.36 (т.6-8). Опера-оратория «Царь Эдип»: ц.2 (т.2)-ц.3, ц.10 (т.2-4), ц.19 (т.3)- ц.20 (т.2), ц.60 (т.2, 3), ц.61 (т.2-4). Симфония псалмов: III часть – ц.22 (т.1-4), ц.23 (т.1-4). Мелодрама «Персефона»: ц.8 (т.2)-ц.10 (т.2), ц.16 (т.4)- ц.17 (т.2), ц.44 (т.3)-ц.45 (т.2).

61. И.С.Бах. «Страсти по Матфею»: №18 (т.5-7), №33 (т.70-72), №60 (т.3-4), №70 (т.17-18). Г.Ф.Гендель. Оратория «Самсон»: №13 (т.6-7), №20 (т.13-17), №34 (т.8-11), №37 (т.23-25), №47 (т.15-18). Оратория «Мессия»: №16 (т.9-11), №21 (т.60-61).

62. Октет для духовых инструментов: ц.47 (т.6)-ц.48 (т.4). Соната для фортепиано: III часть – т.109-112. Опера-оратория «Царь Эдип»: ц.52,53,55 (т.2-4), ц.61 (т.1-4), ц.144, ц.146, ц.166 (т.1)-ц.167 (т.1). Мелодрама «Персефона»: ц.23 (т.1)-ц.25 (т.2), ц.28 (т.3)-ц.32, ц.139 (т.4)-ц.144 (т.3), ц.149. Балет «Игра в карты»: ц.153 (т.2-3), ц.155 (т.1-3), ц.157 (т.2-4), ц.158, ц.163, ц.165 (т.

4)-ц.166. Концерт in Es для камерного оркестра «Dumbarton oaks»: ц.7 (т.1-5), ц.9 (т.1-3), ц.29-33, ц.35-ц.38 (т.2), ц.44 (т.2)-ц.45 (т.3), ц.46-49. Балет «Орфей»: ц.63-66, ц.68 (т.1-2), ц.69, 70.

63. Октет для духовых инструментов: ц.33 (т.6-9), ц.34 (т.3-5). Опера-оратория «Царь Эдип»: ц.50 (т.1-3), ц.51 (т.1), ц.83 (т.1), ц.87 (т.1,4), ц.89 (т. 2), ц.106 (т.2-5), ц.141 (т.5). Балет «Аполлон Мусагет»: ц.49 (т.1-4,8-10). Концерт in D для скрипки с оркестром: ц.18 (т.5), ц.93 (т.8-9). Мелодрама «Персефона»: ц.146 (т.2).

64. Концерт in D для скрипки с оркестром: ц.20 (т.3-4).

65. Соната для фортепиано: II часть, т.13-39. Концерт in D для скрипки с оркестром: ц.119 (т.4-6).

66. Опера-оратория «Царь Эдип»: ц.122 (т.1-2), ц.123 (т.3), ц.125 (т.1-2,4). Балет «Игра в карты»: ц.97 (т.3-6).

67. И.С.Бах. Месса h-moll: №2 (т. 53), №5 (т.19), №22 (т.1). Партиты для клавира: №2 c-moll, Sinfonie (т.46); №6 e-moll, Ария (т.20). Г.Ф.Гендель. Большая сюита для клавира: №4 e-moll, Аллеманда (т.15).

68. Концерт для фортепиано, духовых и контрабасов: ц.73 (т.6-7). Соната для фортепиано: III часть – т.34-37,72. Серенада in A для фортепиано: II часть – т.19, 47. Концерт in D для скрипки с оркестром: ц.77 (т.3), ц.64 (т.1-3). Балет «Игра в карты»: ц.7 (т.3), ц.34 (т.3,4), ц.35 (т.5).

69. Концерт для фортепиано, духовых и контрабасов: ц.16 (т.2-3), ц.37 (т.3-4), ц.46 (т.10)-ц.47 (т.1), ц.59 (т.3-5), ц.60 (т.34), ц.81 (линия Сог. I). Опера-оратория «Царь Эдип»: ц.13 (т.1-3), ц.27 (т.3-4), ц.28 (т.1,2). Симфония псалмов: II часть, ц.7 (т.2-4). Концерт in D для скрипки с оркестром: ц.12 (т.1-3). Балет «Игра в карты»: ц.21 (т.1-2), ц.31 (т.1-2). Концерт in Es для камерного оркестра «Dumbarton oaks»: ц.8 (т.3-6).

70. Концерт для двух фортепиано соло: II часть (т.3,30,31).

71. И.С.Бах. «Страсти по Матфею»: №41 (т.23). Месса h-moll: №1 (т.32-33), №19 (т.84). «Хорошо темперированный клавир»: I том – Фуга C-dur (т.1-2), II том – Фуга As-dur (т.18). Партиты для клавира: №2 c-moll, Сарабан-

да (т.1-2), Каприччио (т.1-2); №4 D-dur, Аллеманда (т.2). Г.Ф.Гендель. Оратория «Самсон»: №66 (т.3-5), №68 (т.18-20). Оратория «Мессия»: №15 (т.17-21). Большие сюиты для клавира: №2 F-dur, (т.4,7,12); №4 e-moll: Аллеманда (т.9), Сарабанда (т.18,19), Allegro (т.8,37), Куранта (т.3); №6 fis-moll, Allegro (т.27); №7 g-moll, Andante (т.7); №8 f-moll, Allegro (т.41-42). Ф.Дандрие. «В духе Люлли» (т.24-25).

72. Октет для духовых инструментов: I часть – ц.16 (т.2-6), III часть – ц.59 (т.5), ц.64 (т.5). Соната для фортепиано: II часть – т.30. Концерт in Es для камерного оркестра «Dumbarton oaks»: ц.9 (т.3).

73. И.С.Бах. «Страсти по Матфею»: №10 (т.29-32). «Хорошо темперированный клавир»: I том – Прелюдия G-dur (т.1-3). Партита для клавира №2 c-moll: Рондо (т.67-70). Г.Ф.Гендель. Оратория «Самсон»: №10 (т.10-11). Оратория «Мессия»: №41 (т.23-25). Большие сюиты для клавира: №7 g-moll, Сарабанда (т.1-4); №8 f-moll, Аллеманда (т.5-6). Ф.Дандрие. «Вихри» (т.54-56). «Птичий гомон» (т.4-9). А.Корелли. Concerto grosso op. 6: №1, I часть (т.2-5); №4, III часть (т.98-103); №6, I часть (т.37-46); №9, Аллеманда (т.2-4).

74. Концерт для фортепиано, духовых и контрабасов: ц.63 (т.4-5). Балет «Игра в карты»: ц.30 (т.1-7).