

Министерство культуры Оренбургской области

Государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Оренбургский государственный институт искусств
им. Л. и М. Ростроповичей»

Музыкальный факультет

Кафедра оркестровых струнных, духовых и ударных инструментов

Ударные инструменты в творчестве И.Ф. Стравинского

Дипломный реферат

Выполнила:

Савельева Анна Валерьевна
студентка IV курса

Направление подготовки:

«Музыкально-инструментальное искусство»,
профиль

«Оркестровые духовые и ударные инструменты»

Научный руководитель

Ваганов Дмитрий Александрович

Допущена к защите:

Заведующая кафедрой
Н.О. Погадаева

(подпись)

« ___ » _____ 2021 г.

Оренбург 2021

Аннотация

Игорь Стравинский (1882-1971) – композитор, пианист и дирижер, «Человек тысяча одного стиля», «Музыкальный Протей», «Композитор-хамелеон», «Законодатель музыкальных мод», «Изобретатель музыкальных блюд на мировой кухне...», является одним из крупнейших представителей мировой музыкальной культуры XX в. Игорь Федорович стал особо известен после премьеры его балетов на «Русских сезонах» Сергея Дягилева в Париже. Современники называли его «Великий Игорь» за смелые эксперименты в области музыкальной композиции, техническое мастерство и необычные сюжеты произведений. Вместе с ним работали выдающиеся художники, хореографы, модельеры: А. Бенуа, Н. Рерих, В. Нижинский, Дж. Баланчин, К. Шанель.

Творчество Стравинского претерпело сложную эволюцию – от импрессионизма к неоклассицизму. Оно отличается образно-стилистической множественностью, а сам композитор принадлежит к числу ведущих новаторов XX в., т.к. он оказал воздействие на развитие музыки этого столетия, существенно обогатил мировую культуру, внося много новшеств в метроритмическую организацию музыки, оркестровку и трактовку жанров.

Содержание

Введение	4
Глава I Феномен стиля И.Ф. Стравинского	
1.1 Музыкальный стиль.....	7
1.2 Ритм и музыкальное время.....	9
Глава II Ударные инструменты в произведениях И.Ф. Стравинского	
2.1 Три ранних балета.....	14
2.2 Нестандартное использование ударных инструментов.....	25
Заключение	31
Библиография	32
Приложение	37

Введение

История возникновения и развития ударных инструментов уходит в глубокую древность, т.к. они зародились раньше других музыкальных инструментов.

Изначально многие ударные инструменты использовались как сигнальные или культовые, последние из которых считались священными.

Развитие ударных инструментов протекало в тесной связи с развитием других инструментов и групп оркестра, а также основных выразительных средств музыки: мелодии, гармонии, ритма и т.п.

В оркестре ударные инструменты выполняли чаще всего ритмическую функцию, поддерживая четкость и остроту движения. Они придавали пышность и особый колорит оркестровому звучанию, обогащая его палитру.

В XX в. начался стремительный рост группы ударных инструментов. Н.А. Римский-Корсаков, в свое время, характеризуя эволюцию оркестрового мышления, отмечал: «Закричали об оркестровке с Берлиоза. Но начиная с него появляется музыка, назначение которой – передать оркестровые затеи сочинителя»¹. Во многих произведениях современной музыки «оркестровые затеи» композиторов в значительной мере связываются именно с ударными инструментами (Г. Малер, Р. Штраус, А. Шёнберг, С. Прокофьев и И. Стравинский).

Ударные инструменты (в том числе и с неопределенной высотой звучания) стали выступать как полноправные, имеющие самостоятельное значение носители музыкального склада.

Тема дипломного реферата – «Ударные инструменты в творчестве И.Ф. Стравинского» посвящена изучению особенностей музыкального стиля композитора и способам применения ударных инструментов на конкретных примерах из разных периодов творчества.

¹ Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. – М., 1955. С. 242.

Актуальность темы заключается в необходимости изучения самобытности творчества Стравинского, выраженной в появлении нового типа ритмики и самостоятельности группы ударных инструментов, которые напрямую связаны с профессиональной и исполнительской деятельностью.

Цель работы: изучение и рассмотрение особенностей использования группы и отдельных ударных инструментов в сочинениях Стравинского, выявление характерных приемов исполнительской интерпретации.

Основные задачи исследования:

- исследовать биографию и творчество И.Ф. Стравинского;
- определить значение ритма и музыкального времени для композитора;
- выявить художественные особенности (состав группы, роли и функции, а также средства музыкальной выразительности и звукоизвлечения) использования ударных инструментов.

Объект исследования: творчество И.Ф. Стравинского, связанное с применением ударных инструментов.

Предмет исследования: три ранних балета («Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная»), «русские хореографические сцены с музыкой и пением» «Свадебка», музыкально-сценическое произведение «Байка про лису, петуха, кота да барана», балет «Агон», кантата «Проповедь, притча и молитва» и другие.

Литература по данной проблеме довольно обширна, но фундаментальными трудами стали: Б.В. Асафьев «Книга о Стравинском», И.Я. Вершинина «Ранние балеты Стравинского», М.С. Друскин «Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды», С.И. Савенко «Мир Стравинского», С.С. Скребков «Художественные принципы музыкальных стилей», И.Ф. Стравинский «Диалоги», И.Ф. Стравинский, «Хроника моей жизни», Э. Денисов «Ударные инструменты в современном оркестре».

Дипломный реферат состоит из введения, двух глав, в каждой из которой по 2 параграфа, заключения, библиографии и приложений.

Во введении даны установки исследования, описывается структура и содержание реферата, раскрывается актуальность данной темы.

Первая глава повествует об основных этапах формирования музыкального стиля Стравинского, о факторах, повлиявших на его развитие, а также о появлении нового типа ритмики и музыкальном времени, которые являются основной его стиля.

Вторая глава посвящена анализу ударных инструментов в разные периоды творчества композитора с целью проследить эволюцию развития группы ударных.

В заключении подводятся итоги, отмечается отношение композитора к группе ударных инструментов и его роль как одного из пионеров «эмансипации ударных» в музыкальной культуре.

Приложение включает в себя таблицу и фрагменты нотных изданий.

Феномен стиля И.Ф. Стравинского

Музыкальный стиль

Искусство Стравинского начиналось на рубеже двух эпох общественно-политического и культурного развития России, поэтому феномен стиля Стравинского довольно давно стал предметом для изучения у музыковедов. Он был верным, прилежным и восторженным учеником «новой русской школы» и, в частности, Н.А. Римского-Корсакова, которому изначально подражал. Это обстоятельство сыграло существенную роль в формировании его творческой эстетики, определив основополагающие черты стиля. В композиторе видели «интересное и едва ли не наиболее яркое явление среди петербургской молодежи» (В. Держановский)², считая его «прямым наследником и преемником величайшего светила русской музыки» – Римского-Корсакова (Н. Мясковский)³.

Музыкальному языку Стравинского свойственны роскошная гармония, блестящий оркестр, который как бы заявлял о своем праве на самостоятельную и содержательную жизнь тембров, о своей способности живописать. Но, несмотря на это, существовали мнения, что его тематический материал и музыкальный язык односторонние, «заимствованные», что у него недостаточно собственных композиторских идей.

Музыка Стравинского оценивалась под углом зрения ее преемственности. Дистанция, с которой можно было бы оценить самобытность его творчества, была слишком мала, и не все могли разглядеть его характерные эстетические и стилистические компоненты.

Н. Кашкин, рассматривая балет «Петрушка», отмечал: «Стравинский – один из самых ярких модернистов, но вместе с тем он не утрачивает

² «Музыка», 1910, №9, стр. 211.

³ «Музыка», 1911, №45, стр. 972.

теснейшей связи с прошлым, что составляет одну из его особенностей среди русских композиторов новейшей формации»⁴.

Новое отношение к творчеству Стравинского появилось неспроста. В музыке XX столетия он стал законодателем ряда музыкально-эстетических и стилистических тенденций, и с развитием музыковедческой науки подобные мысли и отзывы о его творчестве постепенно исчезли. Исследователи начали говорить о новой концепции стиля, о радикальном изменении соотношения его отдельных элементов (мелодики, гармонии и т.д.), о создании нового типа музыкального высказывания. В.Г. Каратыгин, впоследствии, суммируя свои впечатления от музыки Стравинского, отмечал, что тот «напряженно ищет звуковой «содержательности» в заведомо внешних приемах письма»⁵.

Б. Асафьев, рассматривая ранние сочинения композитора, в качестве напутствия будущим исследователям утверждал: «Вероятно, со временем историки найдут в произведениях Стравинского первого периода его творчества гораздо больше характерных и самобытных черт, чем это кажется теперь»⁶.

Б. Ярустовский отмечал особую значимость раннего творчества композитора: «...особый интерес в творчестве Стравинского вызывает и тот факт, что автор «Петрушки» и «Весны священной» вырос как художник на русской национальной почве»⁷.

В 1890-1900-е гг. к влиянию Новой русской школы присоединилось влияние «Мира искусства». Сотрудничая с А. Бенуа, Л. Бакстом, А. Головиным, Н. Рерихом, композитор создал наиболее яркие произведения «русского периода». Но, надо сказать, это влияние было не абсолютным, т.к. оно совмещалось с уже укорененными традициями русской культуры, а также с усвоением иных эстетических впечатлений.

⁴ «Русское слово», 20 января 1915 г.

⁵ В. Каратыгин. Молодые русские композиторы. – «Аполлон», 1910, №12, стр. 37

⁶ Игорь Глебов, «Книга о Стравинском», стр. 20.

⁷ Б. Ярустовский. Игорь Стравинский, стр. 8.

Ритм и музыкальное время

Фундаментом музыки Стравинского и его стиля является ритм. Благодаря Стравинскому появился новый тип ритмики для Нового времени – нерегулярно-акцентный (термин В.Н. Холоповой), причем этот тип был подчеркнута акцентный и подчеркнута нерегулярный. Он стал своего рода пульсом живой материи, в частности, в знаменитом начале «Весенних гаданий» и всей «Великой священной пляски».

Применение нерегулярной ритмики было тесно связано с русской музыкой предшественников. Фонетика русского языка является, своего рода, ключом к специфике ритмического стиля: «...в каждом случае музыка диктовалась слогами и словами песен»; «...вначале было слово – для меня буквальная прямая истина».

По словам В. Лютославского, Стравинский «разрушил классические установления в области ритма». Ю. Кон утверждает, что данное высказывание говорит об использовании композитором большого количества различных метров, и переменность метра отличается тщательной проработкой (стремление к «ювелирной» отточенности всех деталей произведения). По Т. Адорно, индивидуальный композиционный прием Стравинского проявляется в отклонении от хода времени, от ритмической фигуры или мелодической линии. Все это и было названо исследователями В.Н. Холоповой, Ю.Н. Холоповым, С.И. Савенко, Г.В. Григорьевой нерегулярной акцентностью, которая стала «родовым признаком стиля Стравинского».

Б. Асафьев отмечал, что корнями «органическая неквадратность» уходит в языческую древность и фольклор.

Согласно В.Н. Холоповой, формы нерегулярности Стравинского возникают в результате нарушения равномерной пульсации. Противоречие регулярности и нерегулярности – отличительное качество ритмики Стравинского. Среди ритмических приемов нерегулярной ритмики В.Н.

Холопова выделяет: 1) акцентное варьирование мелодического мотива; 2) варьирование протяженности остинатных мотивов и фраз или неравенство мелодически сходных фраз по протяженности.

Нерегулярная акцентность, как родовой признак стиля Стравинского, присутствует в его музыке практически везде, в произведениях любого периода и жанра. Меняются лишь ее формы и интенсивность.

Стравинский свободно распоряжается непривычными ритмами и интонациями, и музыка захватывает своей новизной, пластикой, актуальными ритмами, утверждая свою правоту. Композитор придает ритму заклипательную функцию: «...Я желаю, – подчеркивает он, – чтобы все мое произведение позволило ощутить близость человека к земле, человеческой жизни и земли, и я искал выражения этого в лапидарных ритмах».

«...Ритм, как конструктивное начало, и организуемый им звучащий материал, – отмечает Асафьев, – поставлены лицом к лицу без посредствующих факторов: орнамент, тема, мелодическое образование, гармоническое голосоведение не могут иметь здесь самостоятельного значения. Выбран некий ряд комплексов звучаний. Этот ряд подчинен ритмическим принципам перестановок и перемещений, разворачиванию и сокращению (укорачиванию), динамическим принципам распухания, наполнения и сжатия комплексов, утолщения и утончения линий, наслоению и разрыхлению, накоплению и расточению материала, и, наконец, энергетике напряжения и разряда».

Ритм раскрывает именно разные грани состояния образа, подчеркивая неизменность его внутренней сути. «...Музыка не движется и даже не переливается, а только крутится, как колесо вокруг оси», – подчеркивает исследователь.

Ритм опрокидывает «барьер» тактовой черты, дышит в свободно чередующихся размерах, образует сложную полиметрическую связь. Он превращается в фактор первостепенный, определяющий во всех номерах

произведения, становится конструктивным и смысловым «ядром» концепции, берет на себя образно-тематические функции.

Время у Стравинского является эстетической основой стиля. Особая чуткость композитора к категории музыкального времени делает его нетерпимым к малейшим временным и темповым искажениям – прежде всего своей собственной музыки. В «Хронике моей жизни», «Музыкальной поэтике» и «Диалогах» проходит сквозная мысль о выразительной и конструктивной роли временных соотношений для адекватного воспроизведения авторского замысла. В «Хронике» он отмечает важность соблюдения «самого существенного, без чего невозможно составить себе верное представление о музыкальной пьесе... – темпов и их соотношений»⁸. В «Диалогах» эта позиция выражена более категорично: «Главное – темп. Моя музыка может пережить почти все, кроме неправильного или неопределенного темпа... Проблема стиля в исполнении моей музыки – это проблема артикуляции и ритмической дикции»⁹.

Музыкальный критик П.П. Сувчинский отмечал, что музыкальное произведение есть воплощение функции хроноса – музыкального времени. Существует два вида музыки в ее взаимосвязях со временем. Один вид разворачивается параллельно онтологическому времени, «возбуждая в мозгу слушателя чувство эйфории, так сказать, «динамического покоя»¹⁰. Другой вид музыки не параллелен («не синхронен») онтологическому времени – это музыка, где «доминирует стремление к выражению»¹¹.

Таким образом, в дифференциации типов музыки Сувчинский исходит не только из особенностей музыкального произведения, но и из его взаимодействия с психологическим временем. Отталкиваясь от этих мыслей, Стравинский обосновывает разные методы творчества. На базе общих понятий он «надстраивает» принципы музыкальной структуры. «Музыка,

⁸ И. Стравинский. Хроника моей жизни, с. 218.

⁹ Диалоги, с. 247.

¹⁰ Ibid., p. 32

¹¹ Ibid.

основанная на онтологическом времени, – пишет он, – подчиняется обычному принципу подобия. Та, что сопряжена с психологическим временем, предпочитает развиваться на контрастах. Этим двум принципам, управляющим творческим процессом, соответствуют важнейшие понятия «разнообразия и многообразия»¹². Композитор рассматривает два компонента в феномене музыки – время и звук: «Музыка не мыслится вне этих двух элементов»¹³.

Проблема музыкального времени, распределения во времени звучащего материала – одна из самых захватывающих для Стравинского-художника. Представление о времени для него неотрывно от порядка. В «Хронике» он формулирует свою мысль: «Феномен музыки дан нам единственно для того, чтобы внести порядок во все существующее, включая сюда прежде всего отношения между человеком и временем. Следовательно, для того, чтобы феномен этот мог реализоваться, он требует как непереносимое и единственное условие – определенного построения»¹⁴.

Проблема времени осмысливается Стравинским и в музыкально-структурном и в более широком – философско-эстетическом плане. Отправной точкой для его рассуждений стали идеи музыкального критика и философа П.П. Сувчинского. Музыка для Стравинского – «не предмет для приятных мечтаний», музыкальная поэтика – анализ «процесса выполнения в области музыки». Подобный подход является определяющим при объяснении музыкального феномена.

Т. Адорно сравнивает музыкальную технику Стравинского с киномонтажем Эйзенштейна, где смысл сюжета достигается путем расположения отдельных элементов: «Осколки воспоминаний выстраиваются в ряд один за другим, немusicalный материал как таковой развертывается при помощи собственной движущей силы. Композиция

¹² Ibid., p.33

¹³ Ibid.

¹⁴ И. Стравинский. Хроника моей жизни. Л., 1963, с. 99

осуществляется не посредством развития, а благодаря собственной изборожденности трещинами».

Т. Адорно, автор «Философии новой музыки», отмечает распад музыкально-временного континуума музыки Стравинского, который происходит из-за различных «ритмических трюков». По словам данного автора, «отсутствию времени» в музыке Стравинский учился у К. Дебюсси, а, как известно, опыт Дебюсси складывался на основе немецкой и австрийской музыки: «Нужно переучивать слух, чтобы воспринимать Дебюсси правильно – не как процесс застоя и его прорыва, а как рядоположения красок и плоскостей, словно на картине». По словам Адорно, Стравинский перенял от музыки Дебюсси пространственно-плоскостную концепцию и его технику работы: Стравинский и его последователи «положили конец музыкальному бергсонианству»: пространству-времени они противопоставили время как длительность.

Мессиан и Булез, авторы работ «Ритм у Игоря Стравинского» (1939); «Стравинский остается» (1964), «Стравинский: Стилль или идея? Хвала амнезии», совершенно иначе оценивают ритмическую технику Стравинского. Мессиан дает оценку методам работы с ритмом в аспекте своей музыкально-теоретической системы и категориального аппарата: необратимые и индийские ритмы, наложение времен, арсис и тезис, ритмические персонажи и темы и т.п.

Булез, под влиянием Адорно, отмечает, что в начале XX в. появились два подхода к творчеству: «преувеличение» и «упрощение». По его мнению, Стравинский относится к «великим упростиелям», хотя в некоторых моментах он пользуется и «преувеличением». Булез считал, что произведения Стравинского отражают два мира упрощения: неистовство и иронию (пародию). Композитор разрушал предшествующее наследие, давая новое значение «языку племени», «тривиальным словам», совершил «сокращение музыкального словаря». Однако он не тронул такое естественное явление как этнические связи.

Три ранних балета

В партитурах русского периода, несмотря на всю остроту ритма, ударные еще не занимают такого доминирующего положения, как например, в «Свадебке», и достаточно редко выступают в равноправной ансамблевости, которая характерна для «Истории солдата».

Все три партитуры декоративны по манере оркестрового письма, но, тем не менее, ритмически заостренные моменты и декоративность решены в них при сравнительно малом участии ударных.

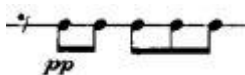
«Жар-птица»

Состав группы ударных: литавры, треугольник, тамбурин (бубен), тарелки, большой барабан, там-там, колокольчики, ксилофон.

В данном балете ударные инструменты делятся на три типа: темброво-фондовый, ритмический и сольный.

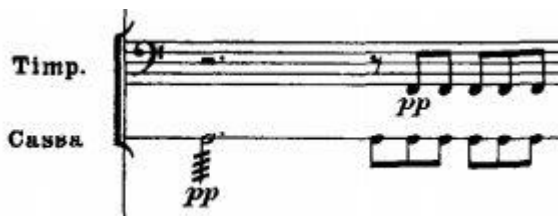
Темброво-фондовое применение ударных – наиболее часто встречающийся в партитуре прием. С первых номеров балета можно проследить принцип программно-тематического использования тембров группы ударных в соответствии с происходящим действием на сцене. Для этой цели Стравинский применяет различные типы тремоло на ударных и их комбинации.

Первая страница балета вводит в сумрачную атмосферу царства Кащея через триольное движение низких струнных на фоне тремоло *pp* большого барабана, которое повторно возникает в девятом и десятом тактах вступления при появлении лейтдвижения низких струнных. В первой картине, «Заколдованный сад Кащея», к большому барабану добавляются литавры, но без тремоло – оно превращается в повторяющиеся ноты триолями:



триолями: . Родство повторяющихся тремоло и мотива

триолей особенно заметно в восьмом такте ц. 2, где тремоло большого барабана переходит в свою производную ритмическую форму, отбирая триольный ритм начального лейтмотива струнных:



Эта темброво-тематическая заявка ударных – лейттемп тремоло большого барабана и его последующее соединение (пока, лишь намеком) с литаврами – не используется Стравинским до второй половины балета: выхода Кашея Бессмертного и его разговора с Иваном-царевичем (ц. 107). Здесь, впервые после долгого паузирования группы ударных, вводится тремоло: большой барабан + литавры (В), причем в момент введения группы ударных весь оркестр на четыре такта снимается, т.е. прием дается в обнаженном виде. Это же соединение тембров применено в ц. 116 и далее.

Вариантом этого тембра является основной ритмический фон «Поганого пляса Кашеева царства», где тембр большого барабана подменен контрабасами:



В новом ритмическом варианте эту пару тембров (большой барабан + литавры) можно услышать в ц. 157:



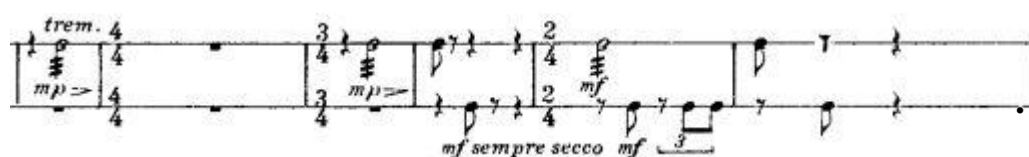
Обе ритмические разновидности этого тембрового комплекса наблюдаются в постоянном взаимодействии с ц. 170. Затем Стравинский на

большой промежуток времени выключает тембры обоих инструментов (щ. 176-179 и 182-190), чтобы ввести этот лейттембр в сцене пробуждения Кащея и его смерти.

Второй темброво-фоновой мотив, непрерывно проведенный в партитуре балета, – тремоло на звенящих и шипящих ударных и прежде всего – различные типы тремоло на тарелках и их соединения. Этот лейттембр связан с женскими персонажами, в частности, с самой Жар-птицей.

Впервые Стравинский применяет его в сцене «Появление Жар-птицы, преследуемой Иваном-царевичем» (ц. 4), и его тембровое варьирование заложено с первого же проведения. Соединение тремоло тарелок (p) мягкими палочками от литавр с тремоло металлическими палочками выявляет высокие и низкие спектры сложного тембра тарелки, создавая и объемность самого тембра, и его непривычность, и сказочную программность. Эта идея дает возможность композитору модулировать тембр, что можно наблюдать в этом же номере (переход комплексного тембра тремоло тарелок в тремоло треугольника в ц. 9). Другие тембры ударных, кроме тарелки и треугольника, в этом номере не используются.

Вновь этот прием возникает в сцене появления тринадцати зачарованных царевен перед переходом на «Игру царевен золотыми яблочками». В этом фрагменте (щ. 53-55) применены те же две манеры игры на тарелках, но они разделены ритмически; сохранено лишь тремоло металлическими палочками, вызывающее более высокие обертоны и сближающееся с тремоло на треугольнике; а удары литавровыми палочками имеют собственную ритмическую структуру:

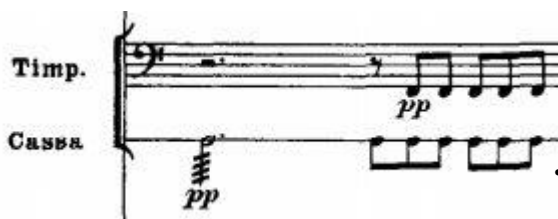


Следующий этап тембрового модулирования – «Волшебные перезвоны» (ц. 98). Здесь на тремоло арф и рояля наложена комбинация там-

там + колокольчики (тремоло), модулирующая в ц. 101 в там-там + треугольник (тремоло).

В следующих номерах различные приемы тремоло на тарелках выступают в изолированном виде: *tremolo colla bacch. di Timpani* в ц. 132 (подход к «Поганому плясу Кощеева царства»), *tremolo colla bacch. di Tamburo* (ц. 138), *tremolo colla bacch. di Timpani* (цц. 174, 178).

Ритмически ударные в «Жар-птице» использованы еще мало самостоятельно (в отношении свободы структур) по сравнению с более поздними сочинениями. Темброво-фонное значение ударных здесь превалирует над ритмическим (отсюда обилие всех видов тремоло в партитуре). Некоторое тематическое значение имеет ритмическая фигура литавры + большой барабан в первой картине:



В «Мольбах Жар-птицы» тарелки + большой барабан выступают со скромным, но важным синкопированным ритмом; относительную самостоятельность имеет ритм в эпизоде в ц. 54 – некоторая автономность ритма второй тарелки; в ц. 130 впервые с самостоятельной ритмической фигурой вступают литавры, включаясь в цепь переключек с трубой, фаготом и контрфаготом. Наиболее самостоятельный ритмический рисунок ударная группа приобретает в «Поганом плясе Кощеева царства»: до ц. 157, за исключением тематических фраз ксилофона, ударные играют подчиненную роль; аккомпанементный рисунок большого барабана и литавр в ц. 157 дает толчок к более сложному тембровому рисунку в ц. 165:



Происходит непрерывное ритмическое варьирование начальной тематической ячейки:

Musical score for percussion instruments: Timp., Tr-lo, T-ro basco, P-tti, and Cassa. The score shows a rhythmic pattern with dynamic markings like *mf* and *mp*.

Оно приводит ее к кульминационному «слому»:

Musical score for percussion instruments: Timp., Tr-lo, T-ro basco, P-tti, and Cassa. The score shows a rhythmic pattern with dynamic markings like *mf*.

Кульминационная зона звучания всей группы ударных в балете – ц. 179-180, несмотря на то, что этот эпизод ритмически предельно элементарен:

Musical score for percussion instruments: Timp., Tr-lo, T-ro basco, P-tti, and Cassa. The score shows a rhythmic pattern with dynamic markings like *fff*, *sf*, and *etouffez*.

Сольное (тематическое) применение ударных здесь еще весьма скупо. Примерами могут быть лишь самостоятельные фразы ксилофона в «Пляске Кашеевых слуг под чарами Жар-птицы» (ц. 127), упоминавшаяся уже фигура литавр в ц. 130, три сольных фразы ксилофона в «Поганом плясе» (ц. 146) и небольшое соло большого барабана в сцене смерти Кашея (ц. 193).

Распределение тембров группы ударных по номерам (Приложение №1) продумано и логично: первое появление Жар-птицы – сигнал для смены низких ударных на высокие (№3), после чего ударная группа снимается на два важных номера; скромное введение группы ударных в №6 подчеркнуто новым тембром ксилофона, впервые звучащим в партитуре; четыре следующих номера вновь полностью выключают группу, которая ярко вступает в большом номере «Волшебных перезвонов». Здесь впервые

вводится тембр колокольчиков. Кульминационный номер балета, «Поганый пляс Кашеева царства», добавляет еще один тембр – бубен. После колыбельной – момента «музыкальной тишины» перед финалом – происходит тембровая реприза в группе ударных начальных номеров балета.

«Петрушка»

Состав группы ударных: литавры, треугольник, тамбурин (бубен), провансальский барабан, малый барабан, тарелки, большой барабан, там-там, колокольчики, ксилофон.

В партитуре «Петрушки», как и в «Жар-птице», ударные применены еще весьма традиционно. Но их общий удельный вес и автономность – шаг вперед по отношению к «Жар-птице». Особенно явно тематическое и экспрессивное значение ударных возрастает к концу «Петрушки». В большой красочной сцене «Народных гуляний на масленой» ударные применены экономно, и их основная функция – подчеркивание выхода определенных персонажей на сцену. Стоит отметить, что в «Петрушке», как и в «Жар-птице», номера, имеющие наибольшую декоративность, решаются либо при полном отсутствии ударной группы («Пляс Жар-птицы»), либо с ее крайне скромным участием (обе сцены «Гуляний на масленой» или «Фокус»).

Весь начальный эпизод «Масленой» решен без ударной группы, но ярко звучит ее вступление (сопровождает слом ритма) в выходе подвыпивших гуляк (ц. 5); высоким басам тромбонов и струнных соответствует тембр *Piatti + Tam-tam colle bacchetti di Tamburo*. Удар литавр в ц. 7 переключает внимание на нового персонажа – балаганного деда (этому удару предшествовал еще один удар – в ц. 6, сменивший ритмическую и тембровую сферу в «гуляках»). Выход уличной танцовщицы (ц. 13) отмечен вступлением треугольника («Уличная танцовщица танцует, отбивая такт треугольником»). В ц. 15 возникает «Ящик с музыкой» – большое соло колокольчиков. В ц. 16 («Первая танцовщица снова бьет в треугольник»)

тема танцовщицы (двудольная) накладывается, с ритмом треугольника, на продолжающийся вальс музыкального ящика. Возвращение гуляк опять вводит их ударный лейттемир.

В ц. 28 появляется важная театральнo-сценическая ремарка: «Два барабанщика, стоя перед театриком, привлекают внимание толпы барабанным боем». С этой ремаркой появляется первый сквозной сольный лейтмотив ударных, возникающий затем в основных переменах балетных сцен: дробь малого барабана и тамбурина:

The image shows a musical score for percussion instruments. The instruments listed are Timp., Trgl., Tamb. de Basque, Tambourin, and Tamb. milit. The score is written in a single system with a common time signature. It begins with the instruction 'Dans la coulisse' and 'a 2.'. The notation includes various rhythmic patterns, including dotted rhythms and eighth notes, with dynamic markings like 'ff'.

усиленная здесь литаврами (*colla bacch. di Tamburo*). Этим же лейттемирным ритмом отмечен момент опускания и поднятия занавеса при переходе на вторую картину (цц. 47-48), начало третьей картины «У Арапа» (ц. 62), начало четвертой картины «Народные гуляния на масленой» (ц. 82). В напряженной оркестровой кульминации «Проклятия Петрушки» (ц. 51) этот ритм врезается, как самостоятельный оркестровый пласт. В наиболее трансформированном виде он звучит в ц. 61 – в заключительных тактах второй картины:

The image shows a musical score for woodwinds and percussion. The instruments listed are Cl. I, Cl. II, Cl. III, Pist. I, II, Tr. I, II, Timp., and Tambourin. The score is written in a single system with a common time signature. It features a 'Cadenza (Lento)' section and a 'Solo' section. The notation includes various rhythmic patterns, including dotted rhythms and eighth notes, with dynamic markings like 'mf', 'dim.', and 'ff'. Performance instructions include 'Solo', 'Cadenza (Lento)', 'I. II. senza sord.', and '(Listesso tempo) simile ad lib.'. The score ends with the instruction 'DANS LA COULISSE' and 'Très lointain.'.

Отдаленно возникающая ритмическая фигура тамбурина (первая деформация – изъят тембр малого барабана, сопутствующий появлению этого лейтритма) не имеет определенной метрической формы – на каденции двух кларнетов она повторяется *ad libitum*, после чего звучит заключительный оркестровый такт, заканчивающий картину. Первая половина фрагмента построена на элементе истаивания и замедления, но последний такт, перенимая у медных ритм тамбурина, идет на выписанном *accelerando*.

Подобные окружения важных смысловых сцен лейтритмами выделяют их, создавая «театр в театре». В ряде других номеров ударные весьма автономны (колокольчики в «Фокусе» – тт. 5 и 7 ц. 32; ксилофон в «Русской» – ц. 45-47).

Интересный пример применения ударных можно заметить в начале третьей картины – в сцене у Арапа. В танце (ц. 64-65, 68) ударная группа вступает с самостоятельным ритмическим рисунком, причем при повторных появлениях Арапа возвращается не только синкопированная ритмическая фигура, но и весь тембр группы. В трех вступительных тактах (перед ц. 65) ритмическая фигура проходит процесс «становления»: метр колеблется между двух- и трехдольным (это колебание метра Стравинский вводит уже в трех первых тактах номера (тт. 5-7 ц. 62), возвращаясь к нему в ц. 64), склоняясь в сторону двудольности:

Вступительный трехтакт построен по принципу полной симметрии; количественно преобладает двудольность, но центральный такт имеет наибольшую тяжесть, т.к. является единственным тематическим тактом.

Хотя ритмически здесь проявляется тенденция к двудольности, тематически видно ясное стремление к образованию трехдольности. «Соперничество» двух метров приводит к полиметрии в ц. 62, где весь рисунок ударной группы двудолен, весь рисунок тематической группы трех фаготов – трехдолен, а группа струнных колеблется между этими метрами (тт. 3-4 ц. 68 и тт. 5-6 ц. 68, и далее). В «Вальсе» – следующий этап развития этой идеи: на шарманочном вальсе Балерины неуклюжие и аритмичные вступления Арапа отмечены введением двудольного метра с включением характерных тембров. В этом номере происходит постепенная деформация основной ритмической формулы группы ударных.

Еще один пример использования ударных в партитуре «Петрушки» – фрагмент сцены смерти Петрушки:

СТИГАЕТЪ И УДАРИТЕТЬ СВОЕЙ САБЛЕЙ.
Strikes Him with His Saber.

ПЕТРУШКА ПАДАЕТЪ СЪ РАЗБИТЫМЪ ЧЕРЕПОМЪ.
Petrushka Falls, His Head Broken.

ТОЛПА ОКРУЖАЕТЪ ПЕТРУШКУ.
A Crowd Forms Around Petruszka.

Lento. 129 $\text{♩} = 50$

Fl. picc. I
Fl. picc. II
Fl. I. II.
Ob. I.
Ob. II.
C. Ingl.
Cl. I.
Cl. II.
Cor. I. II.
Pist. I. II.
Tr. I.
Tr. II.
Xyl.
Piatti.
Tamb. de Basque.

senza sordini
= Tr. picc. in Re
Bach. di tamb. milit.
Bach. di timp.
Tenir le Tamb. de B. tout bas au sol et le faire tomber

Удар сабли Арапа по голове Петрушки изображен резким ударом по тарелке палочкой от малого барабана, а момент смерти Петрушки – падением

бубна на пол («Держать бубен совсем низко и уронить его»). После этого до конца балета ударные инструменты не используются совсем.

«Весна священная»

Состав группы ударных: литавры пикколо, литавры, треугольник, тамбурин, гуиро, помпейские тарелочки (кротали), тарелки, большой барабан, там-там.

В «Весне священной» Стравинский вводит новые ударные инструменты – гуиро и помпейские тарелочки (кротали), но, в отличие от «Жар-птицы» и «Петрушки», исключает колокольчики и ксилофон. Группа ударных с определенной высотой увеличена на 2 помпейские тарелочки и литавры пикколо.

В этом балете также проведена линия постепенного возрастания удельного веса ударной группы к концу балета.

Больше всего из ударных используются большой барабан, литавры и там-там – самые низкие инструменты группы, что связано с тематикой балета, уходящей вглубь веков. Первыми из ударных вступают (перед ц. 22) литавры и большой барабан, они же и заканчивают балет (в последнем номере, «Великая священная пляска», использованы только литавры, там-там и большой барабан).

Впервые с самостоятельной функцией ударная группа выступает в «Игре двух городов» (ц. 64); в четырехдольность всего оркестра вступление большого барабана (*mf*, *сессо*) вводится трехдольность. Эта полиметрия является «наложением» конца одного номера на начало другого, т.к. этот же прием звучит и в начальном разделе «Шествия Старейшего-Мудрейшего» (до ц. 70). В ц. 70 уже можно отметить одновременное сочетание 3:4, 6:4, 3:2, причем четырехдольность идет только в группе ударных.

В «Выплясывании земли» соединяются 4:3 в течение всего номера в пределах группы ударных:



Следующие номера со значительным применением ударной группы – «Величание избранной», «Действо старцев-человечьих праотцов» и «Великая священная пляска». Ударные инструменты выполняют в них в основном ритмическую функцию. При вступлении этих номеров Стравинский вводит ударную группу резко и определенно. Предшествующие «Величанию избранной» «Тайные игры девушек» идут без ударных, а переходный такт к «Величанию» вводит сразу четырехголосный аккорд *f* литавр, усиленный большим барабаном:

Musical score for Timp., Gr. c., and T-t. showing a 4:3 time signature change. The Timp. part has four staves labeled I, II, III, IV, each with *colla bacch. di Tamburo*. The Gr. c. part has *colla bacch. di Tamburo*. The T-t. part has *glissando colla bacch. di Triangolo*.

В финале балета – «Великой священной пляске» – все аккорды имеют ударную функцию. Основа организации этого номера – постепенное развитие нескольких ритмических ячеек, играющих здесь тематическую роль¹⁵.

Из ударных применены лишь литавры и большой барабан.

¹⁵ П. Булез «Stravinsky demeure» («Relevés d'apprenti»), Ed. Du Seuil, Paris, p. 75.

Нестандартное использование ударных инструментов

Трактовка группы ударных и ее состав меняются в музыке Стравинского вместе с изменением манеры письма.

В «Свадебке», «русских хореографических сценах с музыкой и пением», ударные используются для утолщения фактуры роялей и для создания tutti. Стоит отметить, что фортепиано у композитора обычно трактуется как инструмент, близкий к ударной группе (четкая мартеллатная техника, обилие репетиционных фигур и беспедальность звучания).

Большой состав ударных был применен в «Байке про лису, петуха, коша да барана», «Песне соловья», «Свадебке», «Истории солдата», «Рэг-тайме», «Эдипе», «Агоне» и «Потопе».

В ряде других сочинений состав группы ударных сведен к минимуму – «Звездоликий» (литавры, большой барабан, там-там), «Первая сюита» (малый барабан, тарелки, большой барабан), «Вторая сюита» (большой барабан), «Мавра» (литавры), «Поцелуй феи» (литавры, большой барабан), «Симфония псалмов» (литавры, большой барабан), «Персефона» (литавры, ксилофон, большой барабан, тамбурин), «Игра в карты» (литавры, большой барабан), «Ebony concerto» (3 том-тома, тарелки, малый барабан), «Thneri» (литавры, там-там), «A Sermon» (3 там-тама), «Introitus» (2 литавры, 2 там-тама).

В большинстве сочинений «неоклассического» периода Стравинский вообще использует одни литавры («Каприччио», «Четыре этюда», «Скрипичный концерт», «Симфония en Ut», «4 норвежских настроения», «Балетные сцены», «Орфей», «Babel», «Похождения повесы» и др.).

В других сочинениях неоклассического и позднего периода ударные отсутствуют вообще («Аполлон Мусагет», «Пульчинелла», «Кантата», «Месса», «Canticum sacrum», «Авраам и Исаак», «Вариации» и др.).

При применении группы ударных Стравинский распределяет их по разделам так, чтобы новые тембры вводились постепенно, а части, идущие с

применением ударных, чередовались с частями, в которых ударные не применяются.

В «Свадебке» в первой картине ударные играют подчиненную роль, участвуя в эпизодах tutti и поддерживая основные ритмические схемы; во второй картине ударные наиболее самостоятельны ритмически и уже выступают как солисты; в третьей картине они использованы элементарно, а основную роль играют четыре фортепиано. Во второй части впервые с самостоятельной линией вступает ксилофон (ц. 88), до этого дублировавший голоса фортепиано и поддерживающий акценты. Характерные ударные – 2 помпейские тарелочки и колокола не применяются до коды всего сочинения (ц. 130).

В «Первой сюите» тарелки вводятся только в последней части («Галоп»). Единственный ударный инструмент во «Второй сюите» – большой барабан – использован только во второй части («Napolitana»); в последней части («Балалайка») большой барабан ударяет лишь три раза в tutti. Стройную логику в распределении тембров группы ударных можно наблюдать и в «Эдипе», «Агоне» и других сочинениях.

Ансамблевое использование ударных (помимо «Истории солдата») эпизодично.

Небольшой пример из «Байки про лису» (ц. 25), где литавры и цимбалы (промежуточный инструмент между группой щипковых и ударных, который условно можно отнести к ударной группе) выступают в ансамбле со скрипкой при сопровождении хора:

The image shows a musical score for two instruments: Cymbals (Cimb.) and Timpani (Timp.). The Cymbals part is written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The Timpani part is written on a bass clef staff with the same key signature and time signature, providing a rhythmic accompaniment with quarter and eighth notes. The two parts are played in unison.

Литавры здесь использованы как самостоятельный басовый инструмент.

В еще более элементарной басовой функции литавры выступают в ансамбле с деревянными духовыми в коде «Pas-de-Deux» из «Поцелуя феи» (щ. 203-204, Приложение №2).

В «Агоне» ударные инструменты применяются в нестандартных комбинациях тембров.

Весь танец «First Pas-de-Trois» (Saraband-Step) написан для скрипки соло, ксилофона и двух тромбонов (исключая два пассажа виолончелей в тт. 152 и 160). Помимо необычного сочетания тембров, ксилофон использован здесь лишь для тремоло, что типичнее для литавр и ударных без определенной высоты звука:

The image shows a musical score for three instruments: Violino Solo, Xylophone, and Tromboni basso. The Violino Solo part is in treble clef, marked *f* *vigoroso*, and features a melodic line with a triplet of eighth notes. The Xylophone part is in treble clef, marked *trem.* and *mf*, and consists of a tremolo pattern. The Tromboni basso part is in bass clef, marked *fp* and *sim.*, and features a bass line with a *marc.* (marcato) section. The score includes measures 146 and 147, with a tempo marking of $\text{♩} = 60$.

В «Bransle Gay» кастаньеты применены также в ансамбле (струнные включаются лишь с одним аккордом в тт. 330-331), причем полностью автономны ритмически. Их трехдольность служит ритмическим *ostinato* при непрерывных сменах сложных метров в остальных инструментах (Приложение №3).

Чаще ударные у Стравинского имеют не тематическую, а ритмическую автономность. Например, в хоре «Не ешь меня, лисынька» из «Байки про лису» (ц. 33) акцентная триоль флейты порождает остинатную ритмическую фигуру малого барабана (Приложение №4).

В ц. 41 «Свадебки» остинатная двудольность ритма тамбурина сопоставлена с переменной метричностью остальных голосов:

41 Tempo Iº = 120

S.
 На комъ ку-дри, на комъ ру-сы-я? На Хве-ти-су кул-ри ру-сы-я,
 A qui les bou-cles les belles blon-des, les bien dé-mè-le-es, les bien ton-des,

B.
 - ра!

T. d. B.
poco f *p* *sf* *p* *ritardissimo*

Piatti
 Gr. C.
mf (ordinairement)

Этот прием в более сложном виде можно наблюдать в «Агоне», и он весьма характерен для Стравинского. Путем создания двух и более параллельно идущих ритмических пластов с несовпадающей метрикой, композитор добивается эффекта большей структурной свободы и многомерности музыкального пространства.

Иногда ударные появляются в качестве одного из ритмических вариантов определенного тематического оборота или при наложении различных типов репетиции звука.

Репетиционные фигуры в партиях ударных вообще занимают большое место у Стравинского. Они встречаются часто (в первую очередь у литавр) и могут считаться одним из отличительных свойств манеры письма композитора. Пример *ostinato*, построенного на принципе репетиции («Байка про лису, петуха, кота да барана»):

27
 Sempre l'istesso tempo (♩ = 126)

Cimb.
f *p* *f* *p*

B. I.
f *p*

Какъ ли-са о-зор-ни-ча-ла, Крас-на-я о-зор-ни-ча-ла
 Mèr' Re-nard, un jour, chez nous, met-tait tout sens des-sus des-sous
 Hört man Ge-vat-ter Rei-nek-ke, voll U-ber-mut im Streit, dann glaubt man,

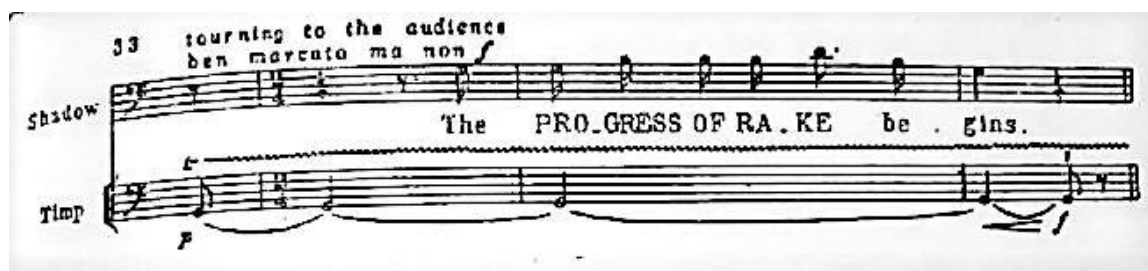
Здесь цимбалы выполняют функцию необычных «литавр» и используются как чисто ударный инструмент.

Прием тремолирования в ряде произведений Стравинского у какого-либо ударного инструмента соло применяется в театральных целях в

моменты либо перелома действия, либо напряженно-кульминационной точки, напоминая по смыслу барабанное тремоло в цирковых номерах, требующих риска.

Явно цирковые истоки «смертельного номера», помимо сцен из «Петрушки», можно услышать в «Байке про лису», где ферматное тремоло (f) малого барабана появляется на ремарках «Петух готовит salto mortale» (ц. 19 и 52). В «Эдипе» длительное тремоло на литаврах возникает в самый ответственный момент действия – на словах рассказчика, открывающих тайну рождения Эдипа (ц. 132).

Первая сольная трель литавр в опере «Похождения повесы» вводится Стравинским также в драматургически важной точке обращения Дьявола к зрителям (ц. 104):

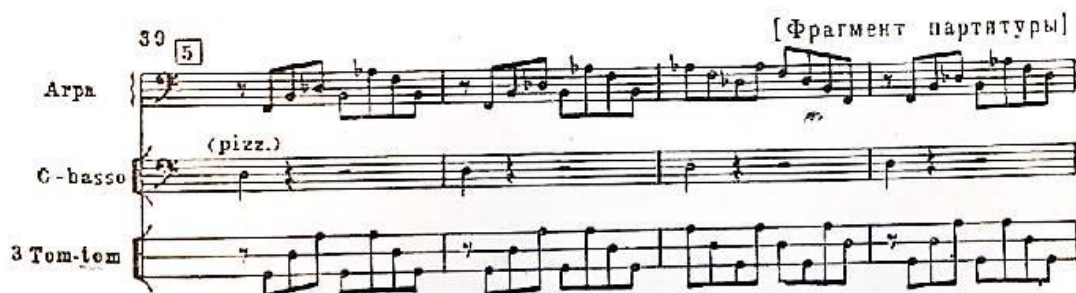


Иногда Стравинский сближает тембр литавр с низкими духовыми инструментами, заставляя их выполнять одну и ту же функцию. Например, в «Игре в карты» литавры хорошо сочетаются с низким кларнетом (ц. 114, Приложение №5), а в «Похождениях повесы» участвуют в переключке (на той же ноте) с низкой трубой (ц. 205, Приложение №6).

В партитуре «Персефоны» литавры также участвуют в тембровых переключках репетиционной фигуры (Приложение №7), а их остиная фигура (ц. 130) сопровождается непрерывной подменой удваивающих тембров (Приложение №8).

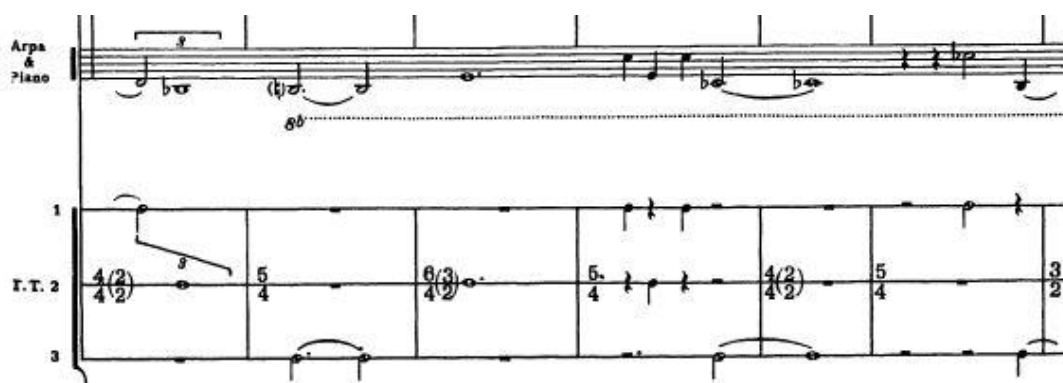
Для более позднего периода Стравинского характерно внимание к арфе как к мелодическому инструменту и частое использование тембра низкой арфы в различных сочетаниях с литаврами, том-томами и фортепиано.

В «Ebony concerto», где применена джазовая группа ударных, Стравинский «удваивает» басы арфы тремя том-томами:



В «Персефоне» встречаются комбинации литавры + арфа, литавры + арфа + фагот. Сочетание литавр и арфы как баса встречается и в «Air de Danse» из «Орфея». Соединение в унисон арфы с литаврами и фортепиано придает басам «колокольность» звучания.

В кантате «A Sermon, a Narrative and a Prayer» («Проповедь, притча и молитва») для альты, тенора соло, чтеца, хора и оркестра Стравинский подменяет литавры тремя там-тамами различной величины, что еще более усиливает оттенок «колокольности». Одна из причин применения в этой части трех там-тамов вместо литавр – низкий регистр «колоколов», который недоступен литаврам:



В заключение можно привести пример широко известного «колокола» из финала «Свадебки», повторяющегося в неизменной звуковысотности у разных тембров в коде 18 раз (Приложение №9).

Заключение

Отношение Игоря Стравинского к оркестру менялось неоднократно в течение жизни, менялась и манера использования отдельных оркестровых групп. Ударные инструменты в предыдущие века были самой подчиненной и лишенной автономности группой.

Одной из тенденций эволюции инструментовки в XX в. было стремление к увеличению удельного веса группы ударных, придания ей автономности и превращения ее в одну из равноправных оркестровых групп.

Уже в первых балетных партитурах можно отметить стремление возложить на ударную группу часть общей смысловой нагрузки.

В поздних сочинениях наблюдается уже свободная трактовка ударных инструментов, но без гипертрофии. Точность письма и экономность стиля композитора проявляются и в отношении к ударным.

Для Стравинского ударный инструмент важен, прежде всего, как тембр, лежащий в иной плоскости, который способен нести определенную психологическую нагрузку.

И, хоть у данного композитора существует не так много сочинений, где ударные инструменты могут рассматриваться как равноправные с другими инструментами оркестра, все же в ряде его партитур русского периода можно найти то новое отношение к ударной группе, которое будет развито в 30-х гг. Б. Бартоком, Д.Д. Шостаковичем («Музыка для струнных, ударных и челесты», «Соната для двух фортепиано и ударных»; опера «Нос») и другими композиторами.

Таким образом, Игорь Стравинский стал одним из пионеров «эмансипации ударных» в музыкальной культуре.

Библиография

1. Асафьев, Б.В. Книга о Стравинском. Предисловие Б. Ярустовского. – Л.: Музыка, 1977. – 279 с.
2. Баева, А. «Слышать музыку глазами»: Взаимодействие искусств в театре Игоря Стравинского. М.: ГИИ, 2015. – 134 с.
3. Бальбуров, Э. Поэтическая философия русского космизма: Учение, эстетика, поэтика. Новосибирск: Изд-во Сибирского отд-ния РАН, 2003. – 242 с.
4. Беликов, П.Ф., Князева, В.П. Николай Константинович Рерих / Самара: Изд-во «АГНИ», 1996. – 3-е изд., доп., 200 с.: ил.
5. Велецкая, Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. М.: Наука, 1978. – 102 с.
6. Вершинина, И.Я. Ранние балеты Стравинского. – М: Наука, 1967. – 224 с.
7. Вишневецкий, И.Г. Евразийское уклонение в музыке 1920-1930-х годов. История вопроса. Статьи и материалы А. Лурье, П. Сувчинского, И. Стравинского, В. Дукельского, С. Прокофьева, И. Маркевича; Новое литературное обозрение (НЛО). – М., 2005.
8. Волконский, С.М. Отклики театра. – Пг.: Сириус, 1914. – С. 48.
9. Вульфсон, А. Симфонизм балета Стравинского «Весна священная» // Страницы истории русской музыки. – Л., 1973.
10. Глебов, И. Книга о Стравинском [Текст] / Игорь Глебов. – Ленинград: Тритон, 1929. – С. 33
11. Гливинский, В.В. Позднее творчество И.Ф. Стравинского. Исследование. – Донецк: Издательство «Донеччина», 1995. – 192 с., нот., схем.
12. Григорьев, С.Л. Балет Дягилева, 1909-1929: [Пер. с англ.] / С.Л. Григорьев; [Предисл. и коммент. В.В. Чистяковой]. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1993. – 382, [1] с.: ил.; 20 см. – (Balets russes); ISBN 5-87334-002-1: Б.ц. (Balets russes).

13. Гурков, В. Оркестровые принципы и ладовое мышление И. Стравинского (на примере «Весны священной»). // И.Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания. / Ред.-сост. Г.С. Алфеевская, И.Я. Вершинина. – М., 1985.
14. Денисов, Э. Ударные инструменты в современном оркестре. – М.: Сов. композитор, 1982. – 257 с.
15. Друскин, М.С. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. – М.: Сов. композитор, 1974. – 221 с.
16. Друскин, М.С. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. – М.: Сов. композитор, 1979. – 232 с.
17. Друскин, М.С. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. – М.: Сов. композитор, 1982. – 206 с.
18. Емцова, О. Стравинский в квадрате №4; Классика-XXI. – М., 2008.
19. История зарубежной музыки, вып.6: Учебное пособие / [С.Н. Богоявленский и др.]; Под ред. В.В. Смирновой. – Санкт-Петербург: Композитор, 2001. – 319 с. – ISBN 5-7379-0066-5.
20. Еременко, Г. Музыкальный театр Запада в первой половине XX века [Текст]: аналитические очерки. Новосибирск: НГК им. М.И. Глинки, 2008. – 320 с.
21. Каратыгин, В.Г. «Весна священная». – «Речь», 16 февраля 1914 г.
22. Каратыгин, В.Г. Скрябин и молодые московские композиторы / В.Г. Каратыгин // Аполлон. – 1910. - №12. – С. 37.
23. Князева, В.П. Николай Константинович Рерих, 1874-1947 [Текст]: Жизнь и творчество / В.П. Князева. – Ленинград; Москва: Искусство, 1963. – 111 с., 44 л. ил., портр.: схем.; 27 см. – (Живопись. Скульптура. Графика).
24. Коляденко, Н. Проблемы музыкальной синестетики. Новосибирск: НГК им. М.И. Глинки, 2015. – 160 с.
25. Кудряшов, А.Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII-XX вв.: Учебное

- пособие. 2-е изд., стер. – СПб.: «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»; Издательство «Лань», 2010. – 432 с.: ил. – (Учебники для вузов. Специальная литература).
26. Левинсон, А. Русский балет в Париже. – «Речь», 3 июня 1913 г.
27. Макина, А.В. Новая трактовка ритма: И. Стравинский, О. Мессиян, П. Булез: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Макина Анна Владимировна; [Место защиты: Нижегород. гос. консерватория им. М.И. Глинки]. – Пермь, 2010. – 244 с.: ил. РГБ ОД, 61 11-17/15. – Текст: непосредственный.
28. Милюков, П.Н. Очерки по истории русской культуры [Текст]: в 3-х томах / П.Н. Милюков. – Москва: Прогресс: Культура, 1993-1995. – 22 см. Т. 2, [ч. 2]: Вера. Творчество. Образование. – 1994. – 491 с.: ил.; ISBN 5-01-004446-3 (В пер.): Б.ц.
29. Можейко, Л.М. История русской музыки: пособие по одноименному курсу для студ. / Л.М. Можейко; Учреждение образования «Гродненский государственный университет имени Янки Купалы». – Гродно: ГрГУ, 2010. – 121 с. – ISBN 978-985-515-282-9: 9464 р., 28 экз.
30. Наборщикова, С. Видеть музыку, слышать танец. Стравинский и Баланчин. К проблеме музыкально-хореографического синтеза; Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского. – М., 2010. – 360 с.
31. Панайотов, А.Н. Ударные инструменты в современных оркестрах [Текст]. – Москва: Сов. Композитор, 1973. – 181 с.: ил., нот.; 21 см.
32. Рапацкая, Л.А. История русской музыки: от Древней Руси до Серебряного века: Учебник. – 3-е изд., перераб. и доп. – СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2015. – 480 с.: ноты. – (Учебники для вузов. Специальная литература).
33. Рерих, Н.К. Собрание сочинений. Книга 1. М.: Издательство И.Д. Сытина, 1914. – С. 96, 207

34. Римский-Корсаков, Н.А. Балеты Игоря Стравинского. – «Аполлон». 1915, №1. – С. 50, 51.
35. Савенко, С.И. Мир Стравинского. – М.: Композитор, 2001. – 328 с.: илл. – ISBN 5-85285-492-1.
36. Скребков, С.С. Художественные принципы музыкальных стилей: учебное пособие / С.С. Скребков. – 4-е изд., стер. – Санкт-Петербург: Лань: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2021. – 448 с.: ноты. – Текст: непосредственный.
37. Смирнов, В.В. Игорь Федорович Стравинский. Учебное пособие. – СПб.: Композитор, Санкт-Петербург, 2008. – 80 с.: нот.
38. Смирнов, В.В. Творческое формирование И.Ф. Стравинского [Текст] / В. Смирнов; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Ленинград: Музыка, 1970. – 150 с.: нот.; 21 см.
39. Спирина, Н. Полное собрание трудов: в 7 т. Новосибирск: Изд. центр «Россазия» Сибирского Рериховского общества, 2007. Т. 1: Отблески: 1944-1993. – 560 с.
40. Стравинская, К.Ю. О И.Ф. Стравинском и его близких [Текст] / [Вступ. статья В.В. Смирнова]. – Москва: Музыка, 1978. – 232 с.: ил.; 17 см.
41. Стравинский, И.Ф. Диалоги. – Л.: Музыка, 1971. – 414 с.
42. Стравинский, И.Ф. И. Стравинский – публицист и собеседник: [Сборник / Сост., текстол. Ред., коммент., заключ. ст., с. 436-460, и указ. В. Варунца]. – М.: Сов. Композитор, 1988. – 501, [1] с.: ил., нот. ил.; 22 см.; ISBN (В пер.): 3 р. 70 к. Русская музыка – 20 в.
43. Стравинский, И.Ф.: Статьи. Воспоминания / [Ред.-сост. Г.С. Алфеевская, И.Я. Вершинина]. – М.: Сов. Композитор, 1985. – 376 с.: 21 л. ил., нот.; 20 см.; ISBN В пер. (В пер.): 1 р. 80 к.
44. Стравинский, И.Ф. [Текст]: Статьи и материалы / Сост. Л.С. Дьячкова; Под общ. ред. Б.М. Ярустовского. – Москва: Сов. Композитор, 1973. – 525 с., 9 л. ил.: портр., нот.; 22 см.

45. Стравинский о России, музыкантах и музыке. – «Америка», 1963, №76. – С. 26.
46. Стравинский, И.Ф. Что я хотел выразить в «Весне священной». – «Музыка», 1913, №141. – С. 489.
47. Стравинский, И.Ф. Хроника моей жизни. – Л.: Государственное музыкальное издательство, 1963. – 659 с.
48. Тулупов, В.Н. Оркестровый язык в сценах обрядового характера балета И.Ф. Стравинского «Весна священная»
49. Юнг, К.Г. Душа и миф: Шесть архетипов. Киев: Полиграфкнига, 1996. – 384 с.
50. Ярустовский, Б.М. Игорь Стравинский. – Л.: Музыка, 1982. – 264 с., ил., нот.
51. Belcanto.ru: сайт. – 2002. – URL: https://www.belcanto.ru/stravinsky_printemps.html (дата обращения: 31.10.2020). – Текст: электронный.
52. Soundtimes.ru: сайт. – 2020. – URL: <https://soundtimes.ru/balet/klassicheskie-balety/vesna-svyashchennaya> (дата обращения: 31.10.2020). – Текст: электронный.
53. Vuzlit.ru: сайт. – 2017. – URL: https://vuzlit.ru/444570/ritmicheskaya_sostavlyayuschaya_baleta_vesna_svyaschennaya (дата обращения: 31.10.2020). – Текст: электронный.
54. Здравствуй, Россия: сайт. – 2013. – URL: <http://www.zdravrussia.ru/balet/xxivek/?nnew=2962&stxt=Весна+священная> (дата обращения: 31.10.2020). – Текст: электронный.
55. Телеканал «Санкт-Петербург»: сайт. – URL: <https://topspb.tv/news/2013/05/17/reportazh-vesna-svyaschennaya-balet-perevernuvshij-predstavlenie-o-tantse-i-muzyike/> (дата обращения: 02.11.2020). – Текст: электронный.

Приложение

Приложение №1

«Жар-птица»

№1	Вступление	Большой барабан (тремоло)
№2	Заколдованный сад Кашея	Литавры + большой барабан
№3	Появление Жар-птицы	Тарелки, треугольник (тремоло)
№4	Пляс Жар-птицы	Без ударных
№5	Пленение Жар-птицы	Без ударных
№6	Мольбы Жар-птицы	Тарелки + большой барабан, ксилофон, тарелки (тремоло)
№7	Игра царевен золотыми яблочками	Без ударных

№8	Появление Ивана-царевича	Без ударных
№9	Хоровод царевен	Без ударных
№10	Наступление утра	Без ударных
№11	Волшебные перезвоны	Тарелки, там-там, колокольчики, треугольник, ксилофон, литавры, большой барабан
№12	Разговор Кощея с Иваном-царевичем	Тарелки, литавры, большой барабан, ксилофон
№13	Заступничество царевен	Литавры, большой барабан, ксилофон, треугольник, колокольчики
№14	Появление Жар-птицы	Тарелки (тремоло)
№15	Пляска Кощеевых слуг	Ксилофон, литавры, тарелки (тремоло)

№16	Поганый пляс Кощеева царства	Литавры, большой барабан, тарелки, ксилофон, тамбурин (бубен), треугольник, колокольчики, там-там
№17	Колыбельная	Без ударных
№18	Пробуждение Кощея	Литавры + большой барабан (тремоло)
№19	Смерть Кощея	Там-там, большой барабан, литавры, тарелки
№20	Исчезновение Кощеева царства	Литавры, большой барабан, треугольник, тарелки

Приложение №2

The image shows a page of a musical score for a symphony orchestra. The staves are labeled as follows from top to bottom: Fl. 1, Ob. 1, Fag. 1.2, 4 Cor., Tr. 1, Trb. 1.2, and Timp. The Flute 1 part is marked 'Solo' and 'dolce doloroso'. The Brass section (Horns, Trumpets, Trombones) has performance instructions: '1º 3º a 2' and '2º 4º a 2'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Приложение №3

I Flauti
 II Flauti
 I Fagotti
 II Fagotti
 Arpa
 Castagnette

marc.
marc. b
près de la table
marc. (b)
col legno mp

310 311 312 313 314 315

Musical score for Flutes (I, II), Bassoons (I, II), Arpa, and Castagnette. The score includes measures 310-315. The Flutes and Bassoons parts feature a *marcato* (marc.) marking. The Arpa part includes the instruction *près de la table* and *marcato*. The Castagnette part is marked *col legno mp*.

Приложение №4

Ob.
 Cl. picc. (Mi^b)
 Tr. (Si^b)
 Cimb.
 C.el.

Cl. picc. in Mi^b = Cl. in La
p

Musical score for Oboe (Ob.), Piccolo Clarinet (Cl. picc. (Mi^b)), Trumpet (Tr. (Si^b)), Cymbal (Cimb.), and Celesta (C.el.). The Piccolo Clarinet part includes the instruction *Cl. picc. in Mi^b = Cl. in La*. The Celesta part includes a *p* (piano) marking.

Приложение №5

34 114

Cl. in B
p ma marcato staccatissimo

2 Cor. II
IV
p con sord.

3 Tr. ni
e
Tuba
p con sord.

Timp.
p

Приложение №6

35

Tr. be
in B
p

Timp.
p ma marcato

Приложение №7

50 37

Fl. Gr. 1
2
mf leggero

Oboe 1
2
mf leggero

Clar. 1
2
mf leggero

Bassoon 1
2

Bass 1
2

Trombone 1
2
p

Trumpet 1
2
p

Timp.
p staccato

sempre poco sf a stacc.

76

Solo

Fl.Gr. *mf*

Tuba *mf marcato*

Timp. *mf sempre staccatissimo*
Solo
p staccato

131

131

Pizz. *p*

Pizz. *p*

Занавес опускается медленно впродолжение всей последующей музыки
Le rideau se baisse lentement durant toute la musique suivante. (135)

B³

I. III *f Ped.*

II. IV *f Ped.*

2 Crotales

1 Cloche

I. III *f Ped.*

II. IV *f Ped.*

2 Crotales

1 Cloche