

© Демешко, Г.А., 2023

УДК 782.1

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-14-25

РИЧЕРКАРЫ И. СТРАВИНСКОГО: О НОВЫХ «ЛИКАХ» СТАРИННОГО ЖАНРА

Г.А. Демешко¹

¹ Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. В статье на примере трех композиций Игоря Стравинского прослеживаются многогранные ракурсы трактовки ричеркара в современной музыке. Отмечается его устойчивая тенденция, с одной стороны, номинировать себя в некоем автономном, независимом от фуги жанровом качестве, в связи с чем затрагивается проблема дискуссионности теоретических определений ричеркара как жанра, с другой – подчеркивается способность ричеркарности органично включаться в иной жанрово-композиционный контекст, усиливая и обогащая авторский замысел. В рассматриваемых опусах Стравинского ричеркарность проявляет себя по-разному. Во второй части «Симфонии псалмов» – в парадоксальном для нее модусе взаимодействия с логикой векторного, симфонизированного развития; в Концерте для двух фортепиано – в облике позднебарочной *fuga ricercata*; в Кантате на стихи английских поэтов XV–XVI вв. для солирующего сопрано и тенора, женского хора и камерного оркестра – в духе изысканной ренессансной стилистики, смыкающей характерную для ричеркара каноническую технику с квазисерийностью. Однако везде «над» отработкой непрерывного имитационно-вариационного преобразования тематического материала (от ит.: *ricercare* – искать, нащупывать, блуждать в потемках...) стоит нечто большее, глубинное для этого старинного жанра: «непрерывность музыкального сознания» (Л. Гервер), во многом созвучная неклассическому культурному менталитету XX в.

Ключевые слова: ричеркар, ричеркарность, вариационно-имитационное развитие, канон, фугированная экспозиция, старинный жанр, метроритмическое варьирование, симфонизация, стилизация, серийная техника

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Демешко Г.А. Ричеркары И. Стравинского: О новых «ликах» старинного жанра // Вестник музыкальной науки. 2023. Т. 11, № 1. С. 14–25. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-14-25.

THE RICERCARS OF IGOR STRAVINSKY: NEW REPRESENTATIONS OF AN OLD GENRE

G.A. Demeshko¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The article studies the various aspects of ricercar representation in modern music by the examples of three works of Igor Stravinsky. It is noted that the composer continuously represents himself in this autonomous genre, independent from fugue, thus leading to discussions on theoretical definitions of ricercar as a genre. At the same time, the article underlines the ability of ricercars to be seamlessly introduced into a different context of genre and composition, whilst intensifying and enriching the author's message. Ricercars develop in different ways in the Stravinsky's opuses taken under consideration. It is the paradoxical mode of interaction with the logic of directional symphonized development in the second movement of the Symphony of Psalms; a late baroque *fuga ricercata* in the Concerto for Two Pianos; and an exquisite Renaissance style bridging the canon technique typical for ricercars with quasi-

serialism in the Cantata for soprano, tenor, female choir, and instrumental ensemble written for the 15th- and 16th-century poems. However, this age-old genre reveals something bigger and deeper-laid than just the processing of a continuous material imitation and variation (Italian *ricercare* means “to search out, to seek, to stumble through the darkness”) – it is the “continuity of musical consciousness” (L. Gerver), which is highly consonant with the non-classical cultural mentality of the 20th century.

Keywords: *ricercar*, imitation and variation development, canon, fugue-like exposition, old genre, metric and rhythmic variation, symphonization, stylization, serialism

Conflict of interests. The author declare the absence of conflict of interests.

For citation: Demeshko, G.A. (2023), “The *Ricercars* of Igor Stravinsky: New representations of an old genre”, *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 1, pp. 14–25. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-14-25.

Интересна в XX в. судьба ричеркара – старинного спутника барочной фуги. Казалось бы, полностью растворившись в ней и исчезнув из обихода более чем на два столетия, он не только возрождается, а упорно номинирует себя в некоем автономном жанровом качестве¹. Что же привлекает композиторов ушедшего столетия в раннеинструментальных жанрах?

Прежде всего, это закономерности развития культуры, приводящие к возрождению как общего «духа» старинных форм и жанров, так и присущих им способов оперирования звуковым материалом. «В инструментальной полифонии XVI – нач. XVII века, – констатирует Л. Гервер, – существовали особые техники преобразования темы, благодаря которым инструментальное многоголосие значительно отличалось от вокального: оно могло представлять собой сплошное “мозаическое” сочетание тем и их вариантов» (2020, с. 18). Не секрет, что экспериментальному и технически «продвинутому» искусству XX–XXI вв. подобная работа с материалом оказалась вполне созвучной.

Отметим, что в определении жанровой природы ричеркара исследователи до сих пор придерживаются разных точек зрения². Мысль о не-

достаточной жанровой расчлененности ричеркара, канцоны, фантазии в раннеинструментальную эпоху прослеживается в ряде других работ. В подавляющем большинстве случаев ричеркар идентифицируется с фугой, но характеризуется как более сложная композиционная структура. Примечательно, что слово «жанр» по отношению к ричеркару (канцоне, фантазии...) в этих высказываниях не употребляется почти нигде, заменяясь терминами «сочинение», «форма», «пьеса», «композиция».

Напомним также, что Т. Франтова причисляет ричеркар и инвенцию к группе «типовых классических» полифонических форм. При этом она уточняет, что ричеркар имеет сугубо имитационную природу, а инвенция относится к формам, допускающим как имитационную, так и неимитационную основу. Иной точки зрения придерживается Т. Овсянникова, которая относит обе полифонические формы к «нетиповым». При всем различии трактовок ричеркара в литературе можно выделить два основных подхода. В первом случае ричеркар рассматривается как вид *имитационной* композиции, во втором – акцентируется его *вариационно-имитационная* природа. Так, В. Протопопов

оговаривает тот факт, что в ричеркарах Я. Свелинка, Дж. Фрескобальди и других барочных композиторов «...экспозиционные отношения предвещают фугу, методы же развития тематизма – вариационные» (1965, с. 17).

Сложность, связанная с теоретическим определением жанрового статуса ричеркара или инвенции, касается и недостаточно четкой (увы, до сих пор!) теоретической дефиниции: форма – жанр. Распространяется она и на фугу. Так, Ю. Тюлин и А. Сохор по отношению к последней определяют свою позицию вполне однозначно: «Жанрами называют, например, фугу или вариации, хотя эти понятия обозначают не что иное, как композиционную структуру, которая используется в разных жанрах» (Сохор А., 1971, с. 309). Однако против такого утверждения аргументированно возражает один из самых глубоких отечественных исследователей фуги – А. Михайленко: «Произведение, относящееся к жанру фуги, немислимо вне фугированной формы, но не всякое использование фугированной формы ведет к образованию жанра фуги» (1986, с. 28–29).

Ситуация, связанная с жанровой идентификацией ричеркара, более сложна, чем с фугой, по крайней мере, по нескольким причинам: его особой исторической судьбой и положением в системе музыкальных жанров. Оставляя за скобками настоящей статьи подробную разработку этой проблемы, выскажем ряд собственных принципиальных положений:

1) возросший интерес к старинным инструментальным жанрам в XX–XXI вв., а также устойчивая

тенденция к конкретной маркировке композиторами того или иного произведения как «ричеркар» («инвенция» и т.д.);

2) расценивать обращение к ним исключительно как к композиционным структурам, «отрабатывающим» имитационность и другие принципы организации музыкальной формы, было бы, на наш взгляд, чрезмерным упрощением;

3) фуга – этот универсум баховской эпохи – уже не вполне устраивает современного художника в ее «единственности», и в композиторской практике наблюдается все более рафинированный подход к жанрам имитационной и вариационной природы;

4) уровень жанровой фиксации ричеркара (несмотря на нерешенность связанных с ним проблем), скорее всего, не ограничивается фактурными, композиционными, тематическими и другими внутримызыкальными параметрами, о чем свидетельствует обзор многих произведений композиторов XX в.;

5) очевидно, что ричеркар является неким знаком-символом, определенным содержательным посылом творца к слушателю. Отсюда и повышенное внимание ряда современных исследователей к многоплановым смысловым аспектам данного жанра, закодированным в этимологии его наименования, главный из которых (от ит.: *ricercare*) – искать, блуждать в потемках.

Достоинство всесторонней рефлексии в этой связи следующее наблюдение Л. Гервер: «Парадоксальным образом ситуация сплошной тематической производности при главенстве основного варианта темы соответствует одному из принци-

пов симфонизма, сформулированному Б. Асафьевым: в ричеркарах Дж. де Мака и Дж. М. Трабачи, в фантазиях Дж. Фрескобальди и ряде других сочинений присутствует *непрерывность музыкального сознания* (курсив мой. – Г.Д.), когда ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди остальных» (2020, с. 18). Идея непрерывности музыкального сознания, на наш взгляд, как нельзя более пересекается с современной теорией сознания, которая становится предметом не только гуманитарных, но и естественно-научных дисциплин³.

Что же такое ричеркар для И. Стравинского – композитора с повышенным чувством нового? Какое художественное истолкование феномена ричеркарности он демонстрирует посредством музыкальных опусов? Начнем с того, что это явление для творчества композитора – далеко не случайное. Вспомним хотя бы фуги Стравинского (вторую часть из «Симфонии псалмов» или фугу из Концерта для двух фортепиано), в которых он привлекает особый тип имитационной композиции, именуемый «Fuga ricercata». Этим композитор возрождает саму идею ричеркарности как формы, базирующейся на многочисленных поисках вариантов основной темы и требующей от художника мастерства и максимальной изобретательности.

Не менее важно и то, что одним их базисных элементов развития в обеих фугах является *метроритмическое варьирование темы*. Есть основание предполагать, что в отличие от фуги с ее «охранительным» отношением к теме именно метроритми-

ческая переменность последней – один из атрибутивных признаков полифонического ричеркара, зародившегося в эпоху тематически децентрализованного формообразования. Однако при всем многообразии вариантно-вариационной работы с темами Стравинский не отказывается и от тематического тождества, характерного для фуги. Более того, на фоне, казалось бы, тотальной переменности это тождество остается вполне ощутимым и тем самым изначально постулируемая идея фуг неизменна.

В каждом из двух указанных опусов принцип «Fuga ricercata» воплощен сугубо индивидуально. Так, в фуге из «Симфонии псалмов», наряду с барочной символикой⁴, прочерчивается иная, близкая симфонической логика развития. Парадокс состоит в том, что в одном произведении сталкиваются по сути взаимоисключающие друг друга концепции – направленного и ненаправленного музыкального времени. Не случайно, высказывая идею о подспудном сходстве тематических процессов раннеинструментального ричеркара с симфонизмом, Л. Гервер вместе с тем подчеркивает, что «...интонационная нейтральность исходного тематизма и “зашифрованность” тематических преобразований (ричеркара. – Г.Д.) заведомо исключают саму возможность подлинной аналогии между старинной тематической техникой и проявлениями симфонизма» (2020, с. 18).

И все же в фуге из «Симфонии псалмов» перед нами именно такая аналогия. Уже в самом изложении первой, инструментальной темы вариантное продолжение ее ядра не столько затушевывает, сколько уси-

ливают контур головного мотива, обрисовывающего большую септиму. Возникает невольное ощущение, что все это многообразие осциллирую-

щих вариантов – своеобразное интонационное «топтанье на месте», призванное высветить основное ядро темы (пример 1).

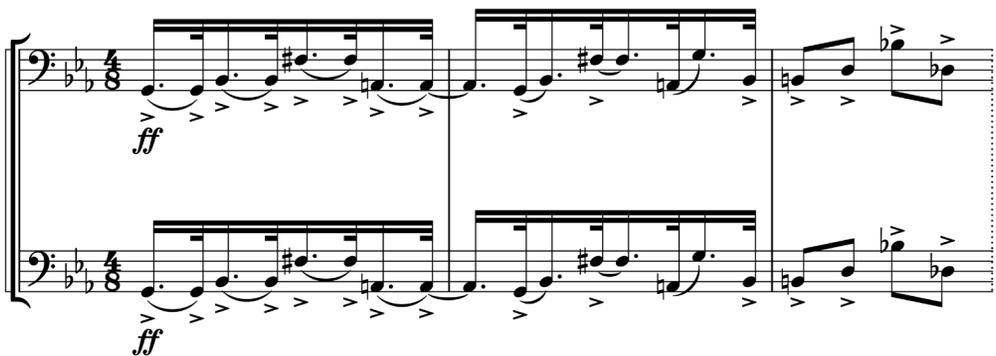
Пример 1. И. Стравинский. «Симфония псалмов», часть 1



В каждом последующем проведении этой темы ее окончание по-ричеркарному либо варьируется, либо вливается в контрапунктический голос, но при этом нигде не теряется «память» о головном мотиве. Появление темы хоровой экспозиции накладывается на продолженное экспонирование первой темы, рождая эффект «динамического сопряжения». И это «...также служит делу симфонизации целостного развертывания образной сферы: обе темы сразу показываются в теснейшем диалектическом взаи-

модействии» (Задерацкий В., 1980, с. 180). В развивающем разделе модификации свободно перемещаемого по оркестровым голосам основного мотива первой темы столь значительны, что он воспринимается как разработочный. Наконец, репризные преобразования этой темы (пример 2) и характер ее взаимодействия с темой хоровой столь масштабны, что позволяют говорить о рождении нового качества образа (а это еще один атрибут симфонической драматургии).

Пример 2. И. Стравинский. «Симфония псалмов», часть 1



Приведем еще одно соображение: динамичная «ричеркарная» тема и очерченная ею линия развития как бы символизируют инструментальную культуру в целом, прошедшую путь от ричеркара до симфонии. Это своего рода *главная партия высшего порядка*, в то время как хоровая, статичная тема – *побочная партия*.

Симфоническому лику фуги из «Симфонии псалмов» оппонирует финальная fuga Концерта для двух фортепиано. Это еще один модус претворения ричеркарности, свойственный позднебарочной *fuga ricercata* или *fuga figurate*⁵. Прежде всего, потому что в ее основе – цепь регламентированных тематических преобразований: обращение,

увеличение, уменьшение и т.д. Эта логика дополняется кодой – большим разделом, завершающим фугу и построенном на инверсии предыдущего раздела⁶.

Вместе с тем музыкальный язык финала Концерта обращен к более поздней стилистике. «Когда я сочинял “Концерт”, – отмечал и сам Стравинский, – я питался бетховенскими и брамсовскими вариациями, а также бетховенскими фугами» (цит. по: (Кон Ю., 1975, с. 191)). И действительно, по степени глубинных изменений темы, многопланово варьирующих ее интервальную и ритмическую плотность, напрашивается аналогия, с одной стороны, с квартетной фугой В-dur, ор. 133 Л. ван Бетховена, а с другой – с более поздним стилем как самого И. Стравинского, так и с музыкальным языком XX в. в целом.

Несколько иная ситуация с двумя ричеркарами Стравинского из Кантаты на тексты английских поэтов XV–XVI вв. для солирующего сопрано и тенора, женского хора и камерного оркестра. В общей рондообразной композиции этого опуса (схема его строения: **A B A C A D A**) разделы **B** и **C** представляют собой соответственно *Ричеркары № 1* и *2*. Роль рефрена выполняет первая часть – Прелюдия, исполняемая женским хором. Все нечетные номера Кантаты гомофонно-гармоничны, музыка эпизодов, напротив, полифонична.

Появление кантаты (1952) приходится на *переходный* период творчества Стравинского от неоклассицизма к серийности. Именно «...с пятидесятых годов, – отмечает Б. Ярустовский, – творческими моделями (для Стравинского. – Г.Д.)

служит <....> культовая музыка средневековья, реже эпохи Возрождения, английские мистерии XV века, старовизантийские и даже синагогальные образцы»⁷ (1969, с. 247). Погружение композитора во все более и более глубинные музыкальные пласты сопровождалось усилением роли полифонии. В то же время стилизация под старинную, в том числе контрапунктическую музыку в произведениях этого периода, органично сочетается у Стравинского со становлением свободно-серийной техники⁸.

Первым опытом обращения Стравинского к этой технике становится Кантата на староанглийские анонимные тексты (*Cantus sancrinas*). Она написана в стилистике средневековых «*Toten Klagen*», форма которых нередко встречается в кантатах Баха. Композиция представляет собой рондообразную структуру, в которой четырежды повторяемый жалобный хор *motto* (рефрен **A**) чередуется с эпизодами (**B**, **C** и **D**): двумя ричеркарами для сопрано (**B**), тенора (**C**) и кратким лирическим дуэтом («Ветер с Запада», эпизод **D**). Изощренно выписанные в контрапунктическом отнoшении ричеркары основываются на диатонических звукорядах, хотя работает с ними Стравинский как с серийными построениями. «Полифонические формы подобной строгости и разветвленности, – отмечает С. Савенко, – впервые встречаются в музыке Стравинского; эта новая стилистическая черта предвосхищает скорый поворот к серийной технике, по сути, формирующийся уже здесь, в кантате» (2001, с. 86).

Композитор признавался: «Стихи анонимных поэтов плени-

ли меня, и не только своей красотой и стихосложением, но и конструкцией, которая и подсказала мне конструкцию музыкальную. Вы не можете не заметить, сколь полифонична кантата, целиком состоящая из канонов и ричеркаров. Как никогда ранее я заинтересован сугубо контрапунктической музыкой... Меня интересуют Дюфай, Машо и, в особенности, Хенрик Изаак» (цит. по: (Савенко С., 2001, с. 86)).

Из данного высказывания видно, что, во-первых, для своей кантаты Стравинский привлекает стилистику эпохи Ренессанса (староанглийские анонимные тексты, искусство мастеров нидерландской школы); во-вторых, выстраивает музыкальную логику произведения в союзе с конструкцией и риторикой текста, наконец, в-третьих, термин «ричеркар», по его собственным словам, он использует «в его раннем значении, в стиле канона» (Стравинский И., 1952, с. 235).

И действительно, неясность смысла текста Кантаты⁹ хорошо ложилась на логику метаморфоз раннего ричеркара, воплощавшего идею непрерывного изменения, превращения исходной ячейки («темы-*attacco*»). Кроме того, оба ричеркара являлись своего рода «эпизодами» в общей рондообразной структуре, то есть разделами неустойчивыми («слабыми»), привносящими в форму контраст (в отличие от «твердых» гомофонно-гармонических рефренных построений **A**). Изнутри ричеркары также оформлены нетипично с точки зрения своего ренессансного архетипа, так как сочетают в себе принцип рондальности и припевности.

Так, *Ричеркар 1* (для сопрано и инструментального квинтета)

написан в трех-пятичастной форме: А В А В А с Кодой (речитатив и молитва-обращение к Елизавете). Это самая лирическая часть Кантаты, подчеркнутая авторской ремаркой *dolce* по отношению к двум контрапунктически звучащим мелодическим структурам (у Fl I и сопрано) (пример 3).

Флейтовая мелодия становится пропостой для канонической обработки в разделах А (ц.4 и 6), а мелодия сопрано канонически разрабатывается в разделах В (ц.2 и 5). Имитации обеих тем даются в обращении и с метроритмическим варьированием основного напева, причем степень канонической интенсивности в разделах А существенно возрастает к концу. В эпизодах В мелодия сопрано трижды повторяется синхронно с повторением текста («звон колокольный смолк...»), что вносит дополнительную симметрию в композицию *Ричеркара 1*.

Ричеркар 2 («Завтра наступит») предназначен для тенора и инструментального трио (с присоединяющимися в моментах ритурунеля двумя флейтами) (пример 4).

Текст ричеркара выдержан в жанре балладных кэрл (образ танца, восходящий к ветхозаветному танцу Давида, славящего Бога). Его форма прогрессивно наращивает композиционную симметрию Кантаты, увеличивая количество рефренов. Так, все нечетные каноны (1, 3, 5, 7, 9) – «рефрены» – повторяются с небольшим ритмическим варьированием. Четные же каноны (2, 4, 6, 8) – «эпизоды» – представляют собой развивающий материал. Кроме того, каждый канон завершается ритурунелем, который точно повторяется,

Пример 3. И. Стравинский. Кантата на тексты английских поэтов XV–XVI вв.

Сопрано
В ро - ди-мом до-ме я жи-ла, за-бот не зна - я.

Флейта 1

Флейта 2

Пример 4. И. Стравинский. Кантата на тексты английских поэтов XV–XVI вв.

CANTUS CANCRIZANS
Темпо: ♩ = 108
cantabile ma non f

Тенор
Я за - тра пред-ста-ну

Флейты I II

Гобой

Виолончель

имеет гомофонный склад и контрастен по материалу к канонам) (пример 5).

Ритурнель выполняет функцию дополнительного припева. Отсюда – двойная рефренность *Ричеркара 2* («бирефренное рондо») и сочетание на общекомпозиционном уровне принципов рондальности и припевности. Начальный раздел – показ темы канона, после которого следуют три *Cantus sancrizans* (после 1-го и 2-го – опять ритурнель). Таким образом, ритурнель повторяется в Ри-

черкаре 11 раз. Его музыка архаична (модальность звучания). В *Cantus 1* (тенор) изложена одноголосная тема импровизационного характера. Она тональна (C-c), однако дальнейшее ее развертывание идет по схеме экспонирования серии с тремя основными трансформациями: ракоход, инверсия, инверсия ракохода (пример 6). В *Cantus 2* это тема, ракоход, тема, ракоход, инверсия ракохода. В *Cantus 3* – тема и ракоход. Каждое новое преобразование дано в новом метроритмическом облике.

Пример 5. И. Стравинский. Кантата на тексты английских поэтов XV–XVI вв.

RITORNELLO
 ♩ (= 132) più mosso: ♩ = 66
dolce

Тенор
 Приди на праздник мой, моя любовь,
 I
 Флейты
 dolce
 II
 dolce
 Гобой
 Виолончель
 dolce (b)

Пример 6. И. Стравинский. Кантата на тексты английских поэтов XV–XVI вв.

Тема
 Ракоход
 Инверсия
 Я завтра предстану в танце пред тобой, И расскажу
 Инверсия в ракоходе
 5
 тебе я вновь Как проходил мой путь земной,

Таким образом, перед нами пример изысканной стилизации, обращенной к эпохе Ренессанса. Хотя на этот раз Стравинского привлекла светская поэзия (староанглийские тексты), но по технике сочинения Кантата близка к ряду его духовных произведений 1950-х – начала 1960-х гг. Уместен ли здесь ричеркар как некий символ музыки Ренессанса – раннего Барокко? Думается, да: ведь ричеркар возникает в историческом промежутке между

вокальной хоровой и раннеинструментальной культурами, или иначе – между формами автономной музыки и музыки, связанной со словом и ритуалом. Кантата Стравинского (как и ричеркар) словно балансирует между ними, с одной стороны, опираясь на слово и логику непрерывного имитационно-вариантного обновления одинаковых тематических элементов, с другой – многократно и на разных уровнях декларирует принцип арочной

симметрии в организации композиции.

«Определенный порядок следования разделов формы, обеспечивающий восприятие их формообразующей функции (*начало, середина, конец*), – констатирует Ю. Кон, – прямая аналогия риторической диспозиции» (2000, с. 289). Анализируя композиционную логику «Священного песнопения», он отмечает «тщательно продуманную... внемузыкальную дисциплину, заданную числовыми и пространственно-симметричными предостановлениями» (Кон Ю., 2000, с. 291), а также аллюзию этого произведения с архитектурой собора св. Марка в Венеции, где работал Дж. Габриэли.

В Кантате композитор также апеллирует к исторически удаленной стилистике староанглийской поэзии, изоцирненной технике мастеров нидерландской школы, раннеинструментальному жанру ричеркара. Весь этот сложный историко-стилевой контекст, включая квазисерийную работу с тематизмом канонов, Стравинский «вправляет» в риторически внятную

арочно-рондальную структуру. В этом смысле логичны и «поисковость» ричеркаров в этом контексте как «слабых» участков общей композиции, и их последовательность, направленная от двухтемности первого ричеркара к однотемности второго. Однако логика контрапунктически-«серийных» и метроритмических превращений этой единственной темы столь изобретательна, что речи о ее итоговом постулировании в духе фуги не возникает.

Таким образом, ричеркары из Кантаты – это своеобразные «пирамиды» из канонов, с одной стороны, отсылающие к стилистике раннего инструментализма, а с другой – встроенные в контекст автономной, векторно развернутой композиции на правах функционально подчиненных ей разделов. Переменность же генетической модели ричеркара, балансирующего между ренессансной и барочной культурами, в свою очередь, хорошо ложится на переходность стилистического почерка И. Стравинского на период написания Кантаты. Это путь от неоклассицизма к серийности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Упомянем лишь некоторые из новых ричеркарных опусов: Три ричеркара Б. Мартину, Семь ричеркаров для фортепианного трио А. Гедике, Ричеркар и шесть фуг для фортепиано Ж. Кузнецовой, Ричеркары из Кантаты на стихи английских поэтов XV–XVI вв. для солирующего сопрано и тенора, женского хора и камерного оркестра И. Стравинского, Ричеркар для двух фортепиано Ю. Шибанова, ричеркарные композиции Дж. Малипьеро, А. Казеллы, Ю. Буцко, С. Слонимского.

² «Ричеркар / другое наименование – фантазия / – инструментальное сочинение, сходное по строению с мотетом XVI века, где последовательно разрабатываются несколько тем, каждая – по типу экспозиции фуги»

(Пэрриш К., 1975, с. 130). «Ричеркар – полифоническая пьеса, разработанная фугообразно и, в сущности, во многих образцах неотличимая от фуги...» (Способин И., 1962, с. 355) и т.д.

³ Среди наиболее весомых достижений в этой области необходимо выделить – среди прочих – открытие *континуального характера мыслительных процессов*. Новую концепцию культурного мышления (изменившуюся «химию мышления» М. Хайдеггер) демонстрирует и сфера художественного творчества, отмеченная неклассическими тенденциями и соответствующими способами организации пространства и времени.

⁴ Музыкально-риторические фигуры, составляющие интонационную основу те-

матизма фуги, «арифметическое» равновесие ее композиции и т.д., указывающие на черты барочной стилизации и т.д., подробно описывает Ю. Кон (1975).

⁵ Ю. Кон справедливо отмечает ее близость (особенно, стреттной интермедии перед завершением первого раздела) к баховскому Ричеркару из «Музыкального приношения» (1975).

⁶ Как известно из беседы с Р. Крафтом, эта fuga и, особенно, ее кода были предметом гордости композитора. И здесь опять напрашивается еще одна аналогия: с баховскими фугами – «сиамскими близнецами» из «Искусства фуги».

⁷ В этот период появляются следующие опусы композитора: «Canticum sacrum» (1955), «Threni» (1957/58), «Проповедь, Притча и Молитва» (1960/61), «Потоп» (1961/62), «Авраам и Исаак» (1962/63).

⁸ По мнению биографов композитора, его интерес к серийной музыке во многом был стимулирован Р. Крафтом, который рассказывал И. Стравинскому о сенсационном «открытии» музыки новенцев.

⁹ Ситуация готовящегося свадебного обряда, приход подруг невесты, ее тревожное состояние и т.д.

ЛИТЕРАТУРА

Гервер Л.Л. Непрерывность музыкального сознания в ричеркарах и фантазиях второй половины XVI – начала XVII века // Симфонизм в пространстве и времени: Тез. и материалы Междунар. науч. конф. Санкт-Петербург, 5–7 окт. 2020 г. СПб., 2020. С. 18.

Задерацкий В. Полифоническое мышление И. Стравинского: Моногр. М.: Музыка, 1980. 287 с.

Кон Ю. О двух фугах И. Стравинского // Полифония. М.: Музыка, 1975. С. 173–197.

Кон Ю.Г. «Священное песнопение» («Canticum Sacrum») Стравинского и риторика формы // Музыка и невмучащее. М.: Наука, 2000. С. 289–306.

Михайленко А. Фуга как категория музыкознания // Теория фуги. Л., 1986. С. 28–29.

Протопопов В. История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII–XIX веков. М.: Музыка, 1965. 613 с.

Пэрриш К., Оул Дж. Образцы музыкальных форм от григорианского хора до Баха. Л.: Музыка, 1975. 215 с.

Савенко С. Мир Стравинского: Моногр. М.: Композитор, 2001. 328 с.

Сохор А. Теория музыкальных жанров: Задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М.: Музыка, 1971. С. 292–309.

Способин И.В. Музыкальная форма. М.: Музгиз, 1962. 400 с.

Стравинский И. Вокальная музыка // Автокомментарий в программе 1-го исполнения. [Б. м.], 1952. С. 235.

Ярустовский Б. Игорь Стравинский: Моногр. 2-е изд. М.: Сов. композитор, 1969. 319 с.

REFERENCES

Gerver, L.L. (2020), “The continuity of musical consciousness in Ricercars and Fantasies of the 2nd half of the 16th century and the beginning of the 17th century”, *Simfonizm v prostranstve i vremeni* [The symphonies in time and space], Saint Petersburg, p. 18. (in Russ.)

Kon, Yu. (1975), “On two fugues of Igor Stravinsky”, *Polifoniya* [Polyphony], Muzyka, Moscow, pp. 173–197. (in Russ.)

Kon, Yu.G. (2000), “Stravinsky’s Canticum Sacrum and the rhetoric of forms”, *Muzyka i nevzuchashchee* [Music and the non-sounding], Nauka, Moscow, pp. 289–306. (in Russ.)

Mikhailenko, A. (1986), “Fugue as a category of musicology”, *Teoriya fugi* [The theory of fugues], Leningrad, pp. 28–29. (in Russ.)

Parrish, C., Ohl, J.F. (1975), *Obraztsy muzykal'nykh form ot grigorianskogo khorala do Bakha* [An anthology of musical examples from Gregorian Chant to J.S. Bach], Muzyka, Leningrad, 215 p. (in Russ.)

Protopopov, V. (1965), *Istoriya polifonii v ee vazhneishikh yavleniyakh. Zapadnoevropeiskaya klassika XVIII–XIX vekov* [The history of polyphony in its most important representations. The classic works of the Western Europe in the 18th–19th centuries], Muzyka, Moscow, 613 p. (in Russ.)

Savenko, S. (2001), *Mir Stravinskogo* [The world of Stravinsky], Kompozitor, Moscow, 328 p. (in Russ.)

Sokhor, A. (1971), “The theory of music genres: goals and perspectives”, *Teoreticheskie problemy muzykal'nykh form i zhanrov* [The theoretical problems of music forms and genres], Muzyka, Moscow, pp. 292–309. (in Russ.)

Sposobin, I.V. (1962), *Muzykal'naya forma* [Music form], Muzgiz, Moscow, 400 p. (in Russ.)

Stravinskii, I. (1952), "The vocal music", *Avtokomentarii v programme 1-go ispolneniya* [Comments on the first performance], p. 235. (in Russ.)

Yarustovskii, B. (1969), *Igor' Stravinskii* [Igor Stravinsky], 2nd ed., Sovetskii kompozitor, Moscow, 319 p. (in Russ.)

Zaderatskii, V. (1980), *Polifonicheskoe myshlenie I. Stravinskogo* [Polyphonic thinking of Igor Stravinsky], Muzyka, Moscow, 287 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Демешко Галина Андреевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки
E-mail: demeshkoga@mail.ru

Author Information

Galina A. Demeshko, D.Sc. (Art Criticism), Professor of the Department of Music Theory at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
E-mail: demeshkoga@mail.ru

Поступила в редакцию 01.02.2023

После доработки 05.02.2023

Принята к публикации 12.02.2023

Received 01.02.2023

Revised 05.02.2023

Accepted for publication 12.02.2023