

УДК 7; 18: 7. 01

DOI: 10.17223/22220836/30/18

В.Н. Тулупов

**ТЕМБРОВО-КОЛОРИСТИЧЕСКИЙ ОБЛИК
СКАЗОЧНЫХ ПЕРСОНАЖЕЙ В ПАРТИТУРЕ БАЛЕТА
И.Ф. СТРАВИНСКОГО «ЖАР-ПТИЦА»**

В творчестве И.Ф. Стравинского особняком стоит его первый балет «Жар-птица». Композитор решил обратиться к сказочному сюжету в данном опусе. При всей традиционности подобного сюжета в русском балетном спектакле автор сумел изобрести и применить огромное количество новых тембровых приёмов для воплощения фантастических персонажей. Данная работа посвящена темброво-колористическому облику сказочных героев, изображению их характера с помощью оркестровых средств. Особо в данной статье выделяется роль медной духовой группы как мощной краски в оркестровой партитуре балета И.Ф. Стравинского «Жар-птица».

Ключевые слова: балет, «Жар-птица», Игорь Стравинский, медные духовые инструменты, сказочные персонажи.

Балетное творчество Игоря Фёдоровича Стравинского обширно и включает в себя сочинения, разные по тематике, сюжетам, структурной организации. Оркестр его балетов – это своего рода зеркало, тонко отражающее эволюционные творческие процессы. Будучи не только композитором, но исполнителем, а также дирижёром, композитор чувствовал оркестровую ткань изнутри. Своими знаниями выразительных возможностей оркестра он оперирует довольно свободно, что проявляется, например, уже в первых его балетах.

Раннее балетное творчество Стравинского составляют произведения, связанные с исконно национальной тематикой. Важнейшее значение здесь обретает образная сфера сказочности: композитор берет за основу русские сюжеты, показывает традиционные обряды и ритуалы, раскрывает типичные русские характеры. Как отмечают многие исследователи творчества композитора, истоки его балетного театра коренятся в глубоком прошлом – это и массовые обрядовые действия, и музыкальный фольклор [1, 2]. В этом ключе выделяется один из трёх ранних балетов композитора – «Жар-птица». Оркестровые приёмы служат мощным драматургическим средством. В балете «Жар-птица» преобладают разные формы звуковой живописи, что отвечает задачам сказочно-эпического типа балета. Одним из мощных средств в создании сказочного колорита в этом произведении служат оркестровые приёмы. Композитор создаёт для каждого персонажа своего музыкального спектакля индивидуальный темброво-колористический облик. Зачастую ключевую роль в этом играют именно тембры медных духовых инструментов.

Например, персонажи Поганого царства и сам Кощей в партитуре балета Стравинского представлены голосами инструментов медной группы. В номере «Наступление утра» перекликающиеся форшлагги у труб за сценой уже предвещают появление злых сил, а в следующем за ним номере тру-

бы с сурдинами передают приближение чудовищ, Кашеевых слуг. Сам Кашей и его речь переданы с помощью тембра тромбона и тубы, а также вторящих им ударов форшлагами в партии труб. Эти инструменты в сцене «Разговор Кашея с Иваном-царевичем» исполняют мотив его приказа, построенный на упрямом повторении одного звука и нисходящем хроматическом ходе, после которого звучит акцентированный форшлаг труб (как будто отдаётся угрожающий приказ). При всей зловещей составляющей образ Кашея не лишён гротесковости, которая проявляется в оркестровых приёмах.

В партитуре Стравинского большая роль отводится колористическим возможностям партий духовых инструментов. Закрепление за тембром ансамбля группы медных духовых семантики злых персонажей является традицией для русской композиторской школы, что сам автор неоднократно подчеркивал в своих воспоминаниях [3, 4]. Вспомним фигуру Черномора из оперы «Руслан и Людмила» М. Глинки, Султана Шахриара из симфонической сюиты «Шахеразада» Н. Римского-Корсакова, разгул нечисти в симфонической картине М. Мусоргского «Ночь на Лысой горе».

Фантастическая трактовка медных духовых инструментов в партитурах Стравинского имеет гротесковую направленность. Обратимся к сцене «Поганого пляса Кашеева царства». В первых тактах переключки у валторн и возгласы тубы возвещают о наступлении зла. Solo валторн и тромбонов впервые представляет нам тему, которая затем звучит у труб в высоком регистре. Они присоединяются к тромбонам в 135-й цифре. Эта же тема возвращается в solo труб в 141-й цифре. Далее в цифре 143 к трубам присоединяются тромбоны, и их совместное solo приходит к локальной кульминации в цифре 145. В цифре 146 у первой трубы есть небольшое, но довольно виртуозное solo в духе злого скерцо.

Данное тематическое образование звучит исключительно в партии медных духовых. Основные тоны этого мотива опираются на формулу уменьшённого трезвучия. Тема выдержана в остинатном ритме (ровное движение восьмыми длительностями с остановкой на четверти. Ритмоформула темы «Поганого пляса» сохраняется на интенсивные колористические преобразования. Другие пласты фактуры также подчиняются всеобщей остинатности, кроме струнной группы.

Появление Жар-птицы в номере «Колыбельная» на время как бы усыпляет злых персонажей, но Кашей вновь пробуждается, и вместе с ним пробуждается «зловещая» медь (сигналы труб и тромбонов в 189-й цифре). «Смерть Кашея» передана с помощью вихреобразного пассажа у деревянных духовых, труб, тромбонов и струнных, который заканчивается ударом sffff.

Следующая картина «Исчезновение Кашеева царства, оживление окаменелых воинов, всеобщее ликование» начинается с соло валторны на фоне прозрачных педалей струнных. Лейттемир Ивана-царевича, валторна, напоминает о герое, убившем Кашея, но не без помощи Жар-птицы, о чьём образе напоминает glissando арфы и приём передачи темы от валторны к деревянным духовым и струнным. Дальнейшее развитие этой темы приводит к хоралу у медных духовых в цифре 201. Величественное звучание труб и тромбонов не имеет ничего общего с их партиями в номерах, связанных с образом Кашея и его слуг. Благородство и мощь приходят на смену злему гротеску. Тембр медных используется только в чистом виде, без сурдин.

В цифре 203 меняется размер на 7/4, и тема трансформируется в ликующие фанфары в народном духе. Всеобщее ликование утверждается в могучих финальных аккордах меди в 209-й цифре.

На первый взгляд приёмы оркестровки, к которым прибегает композитор, связаны с традиционным пониманием тембровых характеристик персонажей, особенно когда речь идёт о фантастических злых героях. Вспомним балеты Чайковского, где тембры духовых инструментов играют не последнюю роль в драматургическом решении. Практически все кульминационные моменты подчеркнуты звучанием медной группы. В «Лебедином озере» роль меди значительна. Есть даже сольные номера с участием корнета («Неаполитанский танец»). В «Щелкунчике» также немало эпизодов, связанных с медными духовыми («Бой», «Pa de deux», «Шоколад», «Вальс цветов»).

Оркестровое мышление И. Стравинского в данном балете отличается и новаторскими подходами, что выразилось в широком спектре форм использования возможностей партий духовых инструментов. Именно эта сторона творчества композитора подробно рассматривается в труде М. Друскина [5]. Так, в партитуре «Жар-птицы» можно наблюдать следующие варианты использования тембра медных духовых: в tutti, в качестве solo, ансамбль в рамках одной медной группы, медные в ансамбле с инструментами других групп. Также обращает на себя внимание разнообразие исполнительских приёмов, встречающихся в партии медных духовых (использование сурдин, исполнение партии за сценой, glissando, гипертрофированное звучание с динамической точки зрения).

Обратим внимание на эпизод в финальной картине балета «Исчезновение Кашеева царства, оживление окаменелых воинов, всеобщее ликование», а именно на туттийный фрагмент партитуры, где происходит постепенный переход к «всеобщему ликованию» (цифра 201). В данном отрывке фактура оркестра особенно насыщена медными духовыми, излагающими основную тему в хоральной фактуре. Партии каждого медного голоса поручен соответствующий тесситурным возможностям инструмента мелодический пласт хоральной ткани. Ансамбль духовых органично вписывается в общую фактуру оркестра, придавая ей особый блеск торжества и триумфальности.

Характерностью отличаются и сольные эпизоды с участием медных духовых инструментов. Наибольшее количество сольных проведений можно обнаружить в партии валторны. Например, в картине «Появление Жар-птицы, преследуемой Иваном-царевичем», в цифре 6 появляется solo валторны с сурдиной. Валторне поручена причудливо изломанная тема, которая, возможно, как бы напоминает о преследователе главной героини, царевиче, за которым, как известно, в балете закреплён именно тембр валторны. Приём *con sord* как раз подчёркивает приближение Ивана-царевича.

В номере «Пленение Жар-птицы Иваном-царевичем» в цифре 27 аккорды четырёх валторн возвещают о поимке главной героини балета, а в следующем за ним номере «Мольба Жар-птицы» перед появлением Царевен (цифра 45) звучит небольшое solo валторны в духе лирической народной песни, как бы подчёркивая близость образов Ивана-царевича и Царевен. После появления тринадцати зачарованных царевен в их номере у валторны встречаются сольные эпизоды, например, в цифре 49 есть *solo con sord*. Но без-

условно, главный сольный эпизод с участием валторны – в 71-й цифре номера «Внезапное появление Ивана-царевича», где звучит тема этого героя.

Далее на протяжении всего номера встречаются короткие реплики валторны. В последующих номерах инструмент растворяется в ансамбле с другими медными, и его сольные эпизоды уже почти не встречаются. Лишь финальный номер балета открывается прозрачной темой у валторны, напоминая нам и Ивана-царевича и о Царевнах.

Партия трубы в балете весьма многогранна. Композитор мастерски использует её различные краски. До появления злых сил её роль в партитуре незначительна, и лишь эпизодические сигналы, часто *con sord*, сообщают нам о присутствии этого инструмента в оркестре. Но в номере «Наступление утра» в цифре 89 три трубы за сценой, переключаясь, начинают «дьявольское мерцание» своими форшлагами. В следующем номере «Волшебные перезвоны, появление чудовищ – слуг Кашеевых и пленение Царевича» в цифре 98 снова звучат три трубы за сценой, но уже в унисон и *con sord*. Их зловещие секунды действительно рисуют нам приближающихся чудищ, а затем переключки у труб в оркестре (не за сценой) передают волшебные перезвоны.

Партия низких медных духовых (тромбоны и туба) выступает уже во вступлении балета, дополняя общую картину затаённости, зловещего мрака. В пятом такте два тромбона *ppp* исполняют свою реплику на фоне струнных. Далее следует похожая реплика в девятом такте. В картине «Заколдованный сад Кашея» два тромбона перед цифрой 2 также очень тихо исполняют фоновый аккорд, добавляющий таинственности к общему звучанию оркестра, после чего в партитуре исчезает низкая медь вплоть до цифры 47, перед «Появлением тринадцати зачарованных Царевен». Это можно объяснить главенством образа Жар-птицы в предыдущих номерах. Тяжеловесное звучание тромбонов здесь, видимо, показалось Стравинскому неуместным. Следующие номера тоже обходятся без участия низких медных.

Ансамбль трёх тромбонов и тубы, возникающий с первым аккордом *ff* в цифре 98 в номере «Волшебные перезвоны, появление чудовищ, слуг Кашеевых и пленение Царевича», возвещает о торжестве злых сил. В этом же номере туба отдельно появляется в цифре 101. В цифре 103 Стравинский прибегает к редко применяемому у тубы приёму *con sord*. «Выход Кашея Бессмертного» сопровождается игрой низкой меди. В такте до цифры 107 тромбоны играют *glissando*, подчёркивая гротеск в образе Кашея. Закономерностью становится громкое звучание низкой меди в номерах, связанных с образами отрицательных персонажей. В начале номера «Поганный пляс Кашеева царства» в четвёртом такте цифры 133 грозные возгласы тубы предвосхищают дальнейший разгул нечисти. Перед цифрой 134 тромбоны играют тему пляса вместе с валторнами. Далее эта тема проходит у них в 135, в 143 и 144-й цифрах.

Композитор демонстрирует разные фактурные возможности применения группы медных. Так, в 155-й и 156-й цифрах – педализирование в партии тубы. Примечательно, что этот традиционный для оркестровки приём в данном балете на фоне того разнообразия, которое представлено тембрами медных, используется достаточно редко. Апофеозом для низкой меди становится цифра 179, где она звучит особенно грозно. В оркестровой ткани всего *tutti* семейство медных превалирует в колористическом и динамическом отноше-

нии. Этот момент маркирует наивысшую точку заливхацкой пляски Кашеевых слуг.

«Колыбельная Жар-птицы» на время усыпляет эту злую стихию, но в «Пробуждении» вновь появляются тромбоны и туба с грозными аккордами в цифре 189. «Смерть Кашея» перед цифрой 193 у низких медных рисуется *glissando* у тромбонов и финальным «выстрелом» тубы *fff*.

Проследив основные принципы характеристик главных персонажей балета, связанные с особенностями оркестровки, можно прийти к следующим заключениям. Отличительной чертой оркестрового мышления композитора в этом балете является исключительное внимание к группе медных духовых инструментов. Стравинский видит краски медной группы в трёх ипостасях. Первая связана с воплощением сказочности вообще. Колорит оркестровой меди как нельзя лучше отражает атмосферу волшебства и загадочности. Вторая связана с характеристикой именно злых персонажей. И наконец третья проявляет себя лишь в финале балета. Речь идёт о последнем номере – «Исчезновение Кашеева царства, оживление окаменелых воинов, всеобщее ликование», где именно благодаря яркости и блеску медной духовой группы создаётся атмосфера всеобщего праздника и ликования.

Как видно, в процессе развития функция медных духовых трансформируется, можно говорить об оригинальной образной модуляции средствами оркестровки. Если в начале балета колорит медных духовых присутствовал лишь в качестве звукоизобразительного средства в фантастических картинах («Пленение Жар-птицы Иваном-царевичем», «Появление Жар-птицы, преследуемой Иваном-царевичем», «Мольба Жар-птицы»), то в центральных разделах произведения тембрика медных служит основным кульминационным средством в моментах, связанных с активизацией злых персонажей («Волшебные перезвоны, появление чудовищ, слуг Кашеевых и пленение Царевича», «Выход Кашея Бессмертного», «Поганый пляс Кашеева царства»). В итоге заключительные сцены балета сопровождаются звучанием медных инструментов, олицетворяющим добро, торжество победы над злом.

Литература

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском. М. : Музыка, 1997. 280 с.
2. Вершинина И. Ранние балеты Стравинского. М. : Музыка, 1967. 221 с.
3. Стравинский И. Диалоги. Л. : Музыка, 1971. 413 с.
4. Стравинский И. Хроника моей жизни. Л. : Музгиз, 1963. 272 с.
5. Друскин М. Игорь Стравинский. Л. : Сов. композитор, 1982. 208 с.

Tulupov Vladimir N., Tambov State Musical and Pedagogical Institute (Tambov, Russian Federation).

E-mail: tulupov_trumpet@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2018, 30, pp. 165–170.

DOI: 10.17223/2220836/30/18

TIMBRE LOOK OF FAIRY-TALE CHARACTERS IN THE SCORE OF THE BALLET OF STRAVINSKY “FIRE-BIRD”.

Keywords: ballet; “Firebird”; Igor Stravinsky; brass wind instruments; fairytale characters.

Ballet work of Igor Fedorovich Stravinsky vastly and plugs in itself compositions, different on subjects, plots, structural organization. An orchestra of his ballets is the mirror of thinly reflecting evolutional creative processes. Being not only a composer, but a performer, and also a conductor, a

composer felt orchestral fabric from within. He operates the knowledge of expressive possibilities of orchestra freely enough, that shows up, for example, already in the first ballets of composer.

Early ballet works of Stravinsky contains the scores related to the indigenously national subjects. Orchestral receptions serve as powerful dramaturgic means. In ballet "Fire-bird" the different forms of the voice painting prevail, that answers the tasks of fairy-tale-epic type of ballet. One of the powerful facilities in creation of fairy-tale colour orchestral receptions serve as in this work. A composer creates an individual timbre look for every personage of the musical theatrical. Frequently a key role herein plays exactly timbres of brass wind instruments.

In the score of the ballet a large role is taken to colorful possibilities of parties of wind instruments. Fixing after the timbre of ensemble of brass instruments spirit semantics of wicked personages is a tradition for Russian composer's school.

Tracing basic principles of descriptions of main personages of ballet, orchestrations related to the features, it is possible to come to the next conclusions. The distinguishing feature of the orchestral thinking of composer in this ballet is exceptional attention to the group of brass wind instruments. Stravinsky sees the paints of copper group in three hypostasiss. The first is related to embodiment of fabulousness in general. The colour of the orchestral brass instruments reflects the atmosphere of magic and inscrutability as good as possible. The second is related to description exactly of wicked personages. And finally, the third proves only in the finale of ballet. The question is about the last number is "Disappearance of Kaschey's kingdom, revival of the petrified warriors, universal rejoicing", where the atmosphere of universal holiday and rejoicing is created with the help of the brightness and brilliance of brass instruments.

References

1. Asafyev, B. (1997) *Kniga o Stravinskom* [The Book About Stravinsky]. Moscow: Muzyka.
2. Vershinina, I. (1967) *Ranniye balety Stravinskogo* [Stravinsky's Early Ballets]. Moscow: Muzyka.
3. Stravinskiy, I. (1971) *Dialogi* [Dialogues]. Leningrad: Muzyka.
4. Stravinskiy, I. (1963) *Khronika moyey zhizni* [Chronicle of My Life]. Leningrad: Muzgiz.
5. Druskin, M. (1982) *Igor' Stravinskiy* [Igor Stravinsky]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor.