

Научная статья

УДК 78.072.3

doi: 10.17223/22220836/57/12

АВТОРСКАЯ ОБРАБОТКА НАРОДНЫХ МОТИВОВ В БАЛЕТЕ СТРАВИНСКОГО «ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ»

Александр Владимирович Калашников

*Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»,
Москва, Российская Федерация, remkas@mail.ru*

Аннотация. Статья посвящена изучению особенностей обработок народных песен в балете И.Ф. Стравинского «Весна священная». Утверждается, что обработки народных песен в этом балете использовались с изменением размера и ритма. Для обоснования предлагаемого утверждения пять фрагментов песен проанализированы относительно размера и ритма в соответствующих фрагментах в «Весне священной». Исследование показало, что размер и ритм проанализированных народных песен были изменены почти во всех исследуемых фрагментах в балете «Весна священная».

Ключевые слова: фольклор, И.Ф. Стравинский, «Весна священная», Н.А. Римский-Корсаков, А. Юшка

Для цитирования: Калашников А.В. Авторская обработка народных мотивов в балете Стравинского «Весна священная» // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 57. С. 143–154. doi: 10.17223/22220836/57/12

Original article

STRAVINSKY'S ADAPTATIONS OF THE FOLK MOTIFS IN THE BALLET *THE RITE OF SPRING*

Alexander V. Kalashnikov

*National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russian Federation,
remkas@mail.ru*

Abstract. Stravinsky's *The Rite of Spring* differs from the types of theatrical art. To some extent, the folk motifs enriched the ballet with historical authenticity. The research will show the succession in the development of Stravinsky's Russian style period. One of the features of this ballet is the motifs of folk songs. The ballet includes the variations of the Lithuanian wedding songs *You are my little sister*, *When I walked across the yard*, *My old Father* and the Russian wedding songs *Come oh crouny mine*, *The little duck was bathing in the sea*. The article argues that the adaptations of the folk songs in *The Rite of Spring* were applied with the modifications in meter and rhythm. To justify this hypothesis, five excerpts of the songs and their variations were examined as to the characteristics in question added with tonality. While the previous research on the folklore in *The Rite of Spring* focused on identifying Lithuanian and Russian songs, in particular the works by L. Morton, R. Taruskin, I.Ya. Vershinina, S.I. Savenko, or some scholars mentioned only the presence of folk melodies, the current article studies the similarities and contrasts of the folk melodies and the versions in the ballet. The analysis of each of the folk songs is accompanied with the information about its origin. The study of the arranged for *The Rite of Spring* folk songs confirms the hypothesis that the majority of them has the meter and rhythm modified. In all the adaptations, the meter is made into compound except in *When I walked across the yard*, with a simple meter. The adaptations contain a changing meter excluding the one for *My old*

Father. The introduction of minor values shows the influence on the rhythm. The ballet presents the style of Stravinsky's mentor in composing Rimsky-Korsakov: the choice of ritual songs, syncopation and counterpoint. Generally, the rhythmic modifications contribute to the changes in the intonation. Besides, some of the adaptations has a modified register, which is possibly determined by setting vocal folk music for performing by wind instruments. Many of the variations are played solo followed by the variational development with the instruments of the whole orchestra. The arrangements of the folk songs being as if added to the monotonous music represent the context for folk flair. Overall, addressing the subject of pra-Slavonic society, Stravinsky contributed to the development of national Romanticism in Russian music.

Keywords: folklore, I. Stravinsky, The Rite of Spring, N. Rimsky-Korsakov, A. Juška

For citation: Kalashnikov, A.V. (2025) Stravinsky's adaptations of the folk motifs in the ballet *The Rite of Spring*. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 57. pp. 143–154. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/57/12

Введение

Музыка в балете «Весна священная» И.Ф. Стравинского обладает многими особенностями, что сделало это произведение отличающимся от принятых образцов театрального искусства. Некоторые из таких особенностей можно считать влиянием творчества Н.А. Римского-Корсакова [1. Р. 636; 2. С. 227; 3. С. 83], одного из главных учителей Стравинского. Фольклорные мотивы этого балета стали отражением стиля Римского-Корсакова, композитора, известного в том числе обработками народных песен для опер, а его оперы как представителя национального романтизма были связаны со славянскими легендами. Примечательно, что Стравинский перенял опыт Римского-Корсакова записывать в записных книжках и тетрадах песни и их обработки. Он обращался к приемам контрапункта, построению мелодий с переменным размером и особым ритмическим делением для стилизации архаики [4. С. 58; 5. Р. 515]. В целом мелодии песен и их обработки в этом балете не изучались целенаправленно относительно размера и ритма – характеристик, обладающих особой важностью для музыки «Весны священной». Чтобы показать, что в «Весне священной» обработки народных песен содержали изменения, касающиеся размера и ритма, в этой статье будет проанализировано пять фрагментов песен и их обработок в исследуемом балете относительно выбранных характеристик, а также лада и наличия контрапункта. Анализ каждой из изучаемых народных песен будет сопровождаться сведениями о ее происхождении. Данная статья подчеркнет преемственность развития классической традиции русского периода творчества Стравинского.

Следует отметить, что композитор почти не обсуждал заимствование народной музыки для этого балета. В «Эскизной тетради 1911–1913 годов» [7] (далее – «Эскизная тетрадь») были опубликованы наброски к балету и фрагменты некоторых песен-источников, что позволило выявить связь между народными песнями и музыкой балета. Добавление обработок народных песен в «Эскизную тетрадь» может указывать на то, что эти песни стали частью балета в значительно переработанном виде. О составлении этой тетради известно, что композитор записывал наиболее необходимые фрагменты [5. Р. 508]. Первым выявил литовскую песню в форме обработки в «Весне священной» музыковед А. Шеффнер в 1931 г. [8. Р. 12]. Обработки русских песен в этом балете впервые обнаружила И.Я. Вершинина [9. С. 170], заметив-

шая в музыке к сцене «Тайные игры девушек» мелодию, похожую на песню «На море утушка купалася». Многие исследователи [1, 5, 8–11] выявили сходство с литовскими песнями *Tu, mano seserele* («Ты, моя сестричка»), *Kad aš ejau per dvarą* («Когда я шел по двору»), *Tevuzeli mano* («Батюшка мой») [1, 5, 8, 10] и русскими песнями «Ну-ка, кумушка, мы покумимся» и «На море утушка купалася» [1, 5, 9, 10]. Тогда как в предшествующих работах о фольклорных мотивах в «Весне священной» внимание уделялось выявлению представленных в балете литовских и русских песен [1, 5, 8–10] или упоминался сам факт использования народных мелодий [12], в предлагаемом исследовании изучаются метроритмические особенности таких мелодий и их версий в балете.

«Весна священная» и народная музыка

Для понимания особой роли народной музыки в «Весне священной» следует обратиться к условиям, в которых этот балет создавался. Балет представляет собой сцены, воплощающие древнеславянские обычаи, поэтому народные мотивы добавили этому произведению оригинальности. Обращение в нем к глубокой древности, идее праславянского мира могло быть обусловлено распространившимся в искусстве начала XX в. направлением примитивизма, связанного с упрощением выразительных средств. Балет «Весна священная», с диссонансами, остинато, агогической свободой, особым ритмическим рисунком, стал ярким примером примитивизма в музыке.

О важности этого балета в своем творчестве Стравинский говорил: «Я в период от „Петрушки“ до „Весны священной“ полностью изменил свой стиль, перейдя от слишком большого злоупотребления аккордами к абсолютному контрапункту» [13. С. 42]. Контрапункт, переменный размер и агогика, роль которых заметна в этом балете и в сочинениях Стравинского в целом, также обусловлены фольклором. Композитор А.Д. Кастальский указывал на пинежские былины, свидетельствующие о «причудливых перебоях ритма» [14. С. 91], т.е. народных истоках этого явления. О важности ритма в «Весне священной» свидетельствуют и сопровождаемые нотные наброски обрывочные предложения Стравинского в период сочинения: «Музыка всегда налицо, когда есть ритм, как жизнь – когда бьет пульс» (Выражаю признательность кандидату искусствоведения Т.Б. Барановой за уточненную расшифровку этой цитаты.) [7. Р. 36] – слова на странице с наброском сцены «Выплясывание земли», а также: «Ритм, из которого выросла „Священная пляска“» [4. С. 58], «Ритм, ноты значения не имеют тут» [4. С. Р8]. Ритм и размер представляли собой сложность, которую приходилось преодолевать при подготовке премьеры балета привыкшим к классическим балетам танцовщикам. Стравинский описывал репетиции балета так: «Я буду считать до сорока, пока вы играете, – говорил мне Нижинский, – и мы увидим, где мы разошлись. <...> Танцовщики следовали скорее за счетом, который отбивал Нижинский, нежели за музыкальным размером» [11. С. 150]. В 1907–1908 гг. Стравинский сочинил два романса на стихи из сборника «Яр» [15. С. 142] С.М. Городецкого, петербургского поэта-акмеиста, переводчика либретто оперы Р. Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры». Стравинскому могло быть известно стихотворение С.М. Городецкого «Ставят Ярилу». Вот фрагменты с изображением обряда жертвоприношения из этого стихотворения:

«вперед, седовласый, космат, продвигается старый ведун»; «вот две жрицы десятой весны старику отданы» [16. С. 23]. Это описание соотносимо с сюжетом «Весны священной»: по сценарию в финале балета девушку приносят в жертву богу весны.

Либретто балета с первоначальным названием «Великая жертва» было написано Н.К. Рерихом. Стравинский считал его художником, обладающим обширными знаниями о языческой Руси. Стравинскому принадлежат слова: «Кто же, как не Рерих, мог мне помочь в данном деле, кто, как не он, ведает всю тайну близости наших праотцов к земле» [17. С. 190]. В 1910 г. композитор сосредоточился на сочинении балета «Петрушка», в 1911 г. ездил в Париж на премьеру этого балета. К «Весне священной» он приступил в июне того же года в своем имении в Устилуге, в Волынской губернии. Там в его доме-музее сохранился стол, за которым велась работа над первой частью балета. Записи в «Эскизную тетрадь» балета также начали вноситься в этом имении. Тем же летом композитор приезжал в село Талашкино (деревню Флёново), имение в Смоленской области княгини-мецената М.К. Тенишевой. Стравинский писал Н.К. Рериху: «Очень прошу Вас сейчас же по приезде в Талашкино известить меня, каким способом мне проехать из Смоленска туда» [17. С. 174]. Стравинский жил в одной из достопримечательностей имения М.К. Тенишевой – теремке, доме, украшенном резьбой по мотивам былин, автором проекта которого был художник С.В. Малютин. В этом теремке располагалась большая коллекция народных инструментов: балалаек, дудок и свирелей. Стравинский слушал и записывал мелодии, которые пел гуслиар С.П. Колосов. С.П. Колосов ездил по Смоленской области, собирая уникальные народные мелодии. Этот гуслиар записал велочесную песню «Ходил Христос там по земле» [1. Р. 894], исполняемую в период празднования Пасхи. Фольклорные напевы в его исполнении способствовали работе над балетом. Рерих писал о том периоде: «Княгиня просила нас написать на балках этого сказочного домика что-нибудь на память из „Весны“. Вероятно, и теперь какие-то фрагменты наших надписаний остаются на цветной балке. Но знают ли теперешние обитатели этого дома, что и почему написано там?» [18. С. 87]. Сейчас установить фрагмент, который вполне мог относиться к «Вступлению», не удастся. Сочинение балета Стравинский завершил в Швейцарии.

Обращение в «Весне священной» к литовским песням также связано с именем Н.К. Рериха. Он предложил применять их в балете отчасти из-за того, что в музыке той страны языческие мотивы очевидны: Литва приняла христианство, католичество, в 1386 г., позже других стран Европы. И Стравинского с Литвой объединяло многое. Композитор соотносил свою фамилию с названием реки Стревы на границе Литвы и Польши [11. С. 23]. В Петербурге Стравинский общался с композитором М.К. Чюрлёнисом. Тот подарил Стравинскому ныне утраченную свою картину «Черное солнце». В 1934 г. Стравинский выступил в Каунасе с концертом. При сочинении «Весны священной» Стравинский пользовался песнями из сборника Антанаса Юшки (1819–1880) «Народные литовские мелодии» [19]. А. Юшка был ксёндзом и фольклористом. Этот сборник с нотами 1 785 песен издала посмертно в 1900 г. Краковская академия наук. Инициатором издания стал Йонас (Иван) Юшка, внесший вклад в исследование литовского языка в Российской империи.

К подготовке сборника приступили композитор О. Кольберг и этнограф И. Коперницкий, но позже работу над ним завершали композитор З. Носковский и лингвист И.А. Бодуэн де Куртенэ. Песни из сборника преимущественно относились к району древнего города Велюоны, в 130 км от Вильнюса. Ранее А. Юшка и его брат Йонас публиковали другие произведения, но те сборники состояли только из текстов, без нот. А. Юшка не имел музыкального образования, поэтому нотный материал мог им быть записан не совсем верно. И некоторые черты литовской музыки, например особенности ритмического рисунка, в дальнейшем признавались не характеристиками песен, а стилем этого фольклориста. В частности, исследователь Я.К. Чюрленис писал о том сборнике: «В течение долгого времени было распространено мнение, что ритм литовских народных мелодий несложен и довольно однообразен. Причиной этому послужило изучение плохо отредактированного сборника мелодий А. Юшки, где ритм был упрощен и во многих случаях неправильно передан» [20. С. 243]. Необычность мелодий литовских песен отмечали и ранее. Известный литовский поэт и переводчик Людвикас Реза, которому, возможно, была известна анализируемая далее в статье песня «Ты, моя сестричка», писал в XIX в.: «Мелодия в литовской песне самое трудное дело для передачи, это что-то неуловимое: как ни бейся и ни укладывай эти звуки в ноты, букет песни исчезнет непременно» [21. С. 33].

Анализ обработок народных песен

В обработке литовской песни «Ты, моя сестричка» (Tu, manu seserele) [19. S. 21] простой размер 3/4 изменен в балете на сложный и переменный: 4/4, 3/4, 4/4. Ритм преобразован в синкопированный. Присутствуют элементы контрапункта. Возможно, для имитации звучания дудок в ритмический рисунок добавлены особые виды ритмического деления: пять форшлагов, две триоли и квинтоль. В качестве звуковысотного знака указан теноровый ключ. Мелодия в дорийском ладу начинается с последовательности нот *ми-ре-си*, а у Стравинского – *до-си-соль*, но при этом сохранен высотный рисунок. В балете обработка этой песни исполняется соло на фаготе, для которого мелодия транспонирована на терцию вниз, т.е. первой нотой становится *до*. Высокий регистр делает звучание фагота во вступлении малоузнаваемым. Темп в нотах *lento, tempo rubato* (широко, рубато), свидетельствует о присутствии особого вида агогики. Основа этой повторяющейся мелодии – краткий мотив, вырастающий при помощи метроритмического варьирования до протяженной мелодии. Вспоминается свирель Леля в опере «Снегурочка» Римского-Корсакова. Важности этой мелодии добавляет то, что она представляет собой начало «Вступления» и первой части «Поцелуй земли» балета. Это самая устойчивая мелодическая форма из всех тематических элементов «Вступления» и единственная тема-мелодия, обладающая обобщенностью музыкального содержания. Музыковед А.Н. Римский-Корсаков, критиковавший этот балет, признавал: «Первая же фраза в „Весне“ рождает какое-то трепетное предвкушение ласковой весенней пасторали» [9. С. 149]. Критик Б.В. Асафьев в разборе этого балета называет вступление «гениальным», «симфонией весеннего произрастания» [9. С. 141]. Позже музыка этой части использовалась в известном американском мультфильме «Фантазия» У. Диснея для изображения зарождающейся Вселенной.

Песня «Ты, моя сестричка» [19. S. 21] исполняется в дорийском ладу – минор с повышенной шестой ступенью. Известность «Весны священной» сделала эту песню частью Всемирного фольклорного наследия. Она упоминается большинством исследователей народных мотивов в этом балете [1. Р. 897; 8. Р. 12; 11. С. 346; 10. С. 190]. Слова первой строфы песни следующие: «Ты, сестричка моя. Лебедь белая моя. Хочешь ли горе горевать, Горюшко повидать? Если хочешь горевать, Горюшко повидать, Выйди замуж за крепостного, Помещичьего батрака» [11. С. 346]. Этот мотив встречается и в других литовских песнях, и трехдольный размер этой песни характерен для литовской музыки. Мелодия «Ты, моя сестричка» исполняется в «Вариациях» опуса 41 советского композитора Н.Г. Капустина [22. Р. 35], и, возможно, в Сонате для фортепиано № 2 «27 апреля 1945 года» немецкого композитора XX в. К.А. Хартмана [23. Р. 65].

В сцене «Весенние гадания» с цифры 19 в партитуре звучит обработка песни «Когда я шел по двору» (*Kad aš eĵau par dvarą*). В регистровой вариации этой песни сохранен двухдольный размер. Ритм стал синкопированным: фрагмент начинается с синкопы затактовой паузы при размере 4/16. Сделаны мелкие длительности, например, восьмые ноты становятся шестнадцатыми, и добавлены акцентные знаки. Темп к фрагменту с этой обработкой указан *tempo giusto* (соответствующий темп) [6. Р. 15]. Народная мелодия в скрипичном ключе, транспонированная в басовый ключ в балете, исполняется на гобое. Тональность *соль мажор* преобразована в обработку в *ми-бемоль мажор*. Контрапункт в этом фрагменте балета отсутствует. Обработка песни из двух периодов, исполняемая в исходном виде без перерыва, в балете разделена половинной паузой, т.е. из одного предложения получилось два. При этом второе предложение представляет собой вариационное развитие первого предложения.

Песня «Когда я шел по двору» менее известна, чем «Ты, моя сестричка». Она также была записана А. Юшкой [19. S. 108]. Слова в начальном фрагменте этой песни, как дано в сборнике, следующие: «Когда я шел через двор, я сказал надсмотрщику „добрый день“» (перевод кандидата филологических наук, доцента МГУ им. М.В. Ломоносова О.В. Синёвой). Песня исполняется в мажоре. В «Эскизной тетради» в предварительном варианте указан скрипичный ключ, как и в оригинале песни, но сведения о размере и ритме отсутствуют.

В обработке песни «Батюшка мой» (*Tevuzeli mano*), исполняемой трубой пикколо в сцене «Игра умыкания», цифра 37, размер 2/4 изменен на 9/8. Размер песни преобразован в сложный, но композитор отказался от переменного размера 5/8, 6/8, 5/8, который был в наброске. Ритм стал синкопированным. Присутствует контрапункт. Мажорный лад песни преобразован в минорный. Темп этого фрагмента балета – *presto* (быстро). В сопоставлении с другими обработками в «Весне священной» обработка этой песни исполняется в очень быстром темпе, четверть = 132.

Песню «Батюшка мой» [19. S. 19] записали в XIX в. в исторической области Жемайтии. В «Эскизной тетради» эта мелодия записана в тональности *си-бемоль минор*. Она описывает беседу сына с отцом. Сын просит у отца коня, на котором отправится к невесте: «Батюшка мой! Старый батенька! Которого дашь ты мне конька Скакать к красной девице?» [24]. Слова этой пес-

ни перевел на русский язык филолог Й. Юшка – старший брат А. Юшки. Й. Юшка выбрал слова этой песни в качестве примера жемайтского говора – одного из литовских диалектов. Жемайтия особенно связана с языческими традициями: эта область стала исповедовать христианство последней из литовских земель в 1413 г., после Грюнвальдской битвы.

Обработка русской песни «Ну-ка, кумушка, мы покумимся» звучит практически во всей сцене «Вешние хороводы» от цифры 49 и повторяется как вариация, цифры 51 и 54 [6. Р. 38] на фоне контрапункта в виде оstinatного пульсирующего ритма. В ней поменялся размер: в песне – $3/8$, а в балете – $4/4$ и $3/4$, т.е. переменный. Тональность изменена с *си минора* на *фа минор*, но скрипичный ключ сохранен. Ритм остался синкопированным. Темп – *sostenuto e pesante* (сдержанно твердо). Исследователь Р. Тарускин допускает, что в этой обработке присутствует сходство с уже упоминаемой песней «Батюшка мой» [1. Р. 910], на что косвенно указывает то, что ее обработка представлена в предшествующей сцене балета. Тему хоровода в сцене «Вешние хороводы» исполняют валторны. Хоровод, один из древнейших славянских танцев, был характерен как для музыки Стравинского, так и Римского-Корсакова. У Римского-Корсакова хороводы исполняются в операх «Снегурочка», «Ночь перед Рождеством», «Царская невеста». Сцена «Вешние хороводы», с преобладающим лирическим началом, являет собой лирический центр балета. По словам французского композитора и музыковеда О. Мессиана, «...особенно поражает эпизод величественного религиозного взывания (ц. 49–54) <...>. Фактически в этом воззвании к рождению новой жизни, страданию и торжественности пробуждения человечества – грандиозная партитура! – предстает целая Вселенная периода своего детства, скорбящая о своих муках» [25. С. 148]. На основе описания этой сцены и песни вполне уместно сделать утверждение, что в «Вешних хороводах» фактически изображен праздник Семик.

Эта хороводная песня соответствует концепции балета. Она известна исполнением на славянском празднике Семик, отмечаемом в четверг накануне Троицы. По традиции во время обряда кумления девушки целовали друг друга и обменивались подарками. Этот обряд сопровождался пением со словами: «Ну-ка, кумушка, мы покумимся, Ай, люли, люли, мы покумимся. Мы покумимся, поцелуемся, Ай, люли, люли, поцелуемся. Приходи, кума, киселя хлебать, Ай, люли, люли, киселя хлебать...» [26. С. 96]. До Римского-Корсакова эта песня не была зафиксирована ни в виде текста, ни музыки, т.е. ее вхождение в русскую культуру обязано Римскому-Корсакову, записавшему эту песню в 1876 г. Эту песню Смоленской области исполнила русская писательница Вера Александровна Энгельгардт (псевдоним И.В. Сохин). В.А. Энгельгардт могла ее слышать в деревне Батищево, в которой она жила с отцом А.Н. Энгельгардтом, агрохимиком. В сборнике Римского-Корсакова «Сто русских народных песен» [26. С. 96] эта песня находится в разделе «Игровые песни. Семицкие, троичские и русальные». Ее мотив исполняется в хоре «Завью венки» из первого акта оперы Римского-Корсакова «Майская ночь», действие которой разворачивается в период русальной недели, иными словами, праздника Семик. Римский-Корсаков включил в эту оперу обрядовые песни как языческие осознанно. Он писал: «Таким образом мне удалось связать с обожаемым мною содержанием обрядовую сторону народного быта, которая выражает собою остатки древнего язычества» [2. С. 227]. В «Эскизной тетра-

ди», в которой фрагмент песни тщательно записан отдельно, что было сделано еще в начале работы над балетом, Стравинский подготовил на основе этой песни набросок с остигнутым подголоском, но в изучаемом фрагменте балета этот подголосок отсутствует [5. Р. 523].

Обработка песни «На море утушка купалася» представлена в сцене «Тайные игры девушек» второй части балета, цифры 93–97 [6. Р. 81]. Размер в нотах балета изменен на переменный: 3/4, 4/4, 2/4, 3/4 и преимущественно простой: 3/4, а в песне в записи Римского-Корсакова размер 6/8, сложный. При этом ритм в разных оркестровых партиях симфонического оркестра не одинаковый. Переменный размер создает значительные ритмические трудности, требующие внимания от исполнителей. Темп указан *piu mosso* (более подвижно). Тональность этой обработки отличается от тональности *ми минор* исходной песни, но скрипичный ключ сохранен. Заметно присутствие контрапункта. Эта обработка исполняется соло альтовой флейтой, двумя кларнетами, а затем струнными. Каждый из этих инструментов вступает в своей тональности. Таким образом, создана изменяемая и обогащаемая мелодия в процессе вариационного развития, типичного для русской классической оперы. Этот фрагмент стал одной из немногих плавных напевных мелодий балета. В сцене «Тайные игры девушек» эта мелодия подчеркивает интонацию древних календарных песен.

Свадебная песня «На море утушка купалася» представлена во многих произведениях. Она содержится в сборнике народных песен Римского-Корсакова в разделе «Обрядовые песни (свадебные). При уборе невесты к венцу» [26. С. 153]. Музыка сопровождается словами: «На море утушка купалася, На море серая полоскалася...» [26. С. 153]. Эта лирическая песня, обладающая интонацией песни-веснянки, записана в размере 6/8 во фригийском ладу. Также ранее она была включена в «Сборник народных песен» И. Прача и Н.А. Львова [27. С. 161]. Распространение этой песни связано с именами А.Н. Островского, К.П. Вильбоа и П.И. Чайковского. Драматург А.Н. Островский вместе с композитором К.П. Вильбоа ездил в Поволжье собирать песни. Одним из итогов этой поездки стало составление К.П. Вильбоа сборника «Русские народные песни» [28]. В 1866 г. А.Н. Островский передал П.И. Чайковскому эту песню для работы над оперой по пьесе «Воевода» («Сон на Волге»). У А.Н. Островского слова этой песни упоминаются в первом действии этой пьесы. Хор девушек «На море утушка купалася» исполняется в начале опер «Воевода» и «Опричник». П.И. Чайковский поместил эту песню в «Попурри» из музыки к опере «Воевода». «Попурри» вышло в издательстве П.И. Юргенсона под псевдонимом П.И. Чайковского – Крамер [29]. Эта песня также включена П.И. Чайковским в сборник «Пятьдесят русских народных песен» [30. С. 31–32] и в «Кантату ко дню коронавания Николая II» [31]. Примечательно, что отец композитора Стравинского – бас Мариинского театра Ф.И. Стравинский – исполнял в «Опричнике» партию князя Вязьминского. Эта песня звучит в опере «Сон на Волге» А.С. Аренского, в симфонии «Степан Разин» Н.Я. Мясковского. У Римского-Корсакова на этой песне построен дуэт Царевны-Лебедь и Гвидона «Чудо немалое» в опере «Сказка о царе Салтане».

Исследование пяти обработок народных песен в «Весне священной» подтвердило гипотезу о том, что в большинстве случаев размер и ритм в об-

работках песен для балета «Весна священная» изменились. Размер во всех случаях сделан сложным, за исключением обработки песни «Когда я ходил по двору», в которой сохранен простой размер. В обработке «На море утушка купалась» размер преимущественно простой, хотя в народной песне он был сложным. В исследуемых обработках размер изменен на переменный, кроме обработки песни «Батюшка мой». В то же время в «Эскизной тетради» предварительный вариант на основе этого фрагмента обладал переменным размером. Создание мелких длительностей отображают влияние на ритм. Например, вместо четвертных нот использовались восьмые и шестнадцатые ноты во вступлении к балету, четвертные ноты заменены на восьмые ноты при обращении к мотиву песни «Батюшка мой». В балете проявилось заимствование стиля музыки Римского-Корсакова: синкопированный ритм, представленный в обработках песен «Ты, моя сестричка», «Когда я шел по двору», «Батюшка мой» и «Ну-ка, кумушка, мы покумимся». В целом ритмические изменения способствовали изменению интонации. Также в обработках песен «Ты, моя сестричка», «Батюшка мой», «Ну-ка, кумушка, мы покумимся» изменен регистр, что, возможно, обусловлено транспонированием вокальной музыки для исполнения на духовых инструментах. Все фрагменты, кроме обработки песни «Когда я ходил по двору», звучат в балете в минорном ладу; в них заметно присутствие контрапункта. Многие из них исполняются соло с последующим вариационным развитием инструментами всего оркестра. В отличие от предыдущих сочиненных для «Русских сезонов» С.П. Дягилева балетов «Жар-птица» и «Петрушка», где народные песни были оркестрованы, в «Весне священной» ритм и размер изменены до такой степени, что сложно узнать первоисточник, тогда как у Римского-Корсакова обычно темы народных песен добавлялись в сочинения без изменений, но с дальнейшей обработкой.

В заключение следует отметить, что изучаемые в статье обработки песен, большинство которых представлены в начале сцен балета как лирические вкрапления в монотонную музыку, служат контекстом для создания народного архаизированного стиля. Можно подчеркнуть взаимосвязь между балетом «Весна священная» Стравинского и оперой «Снегурочка» Римского-Корсакова. В обоих произведениях представлена тема жертвоприношения во имя наступления весны, но характер музыки Римского-Корсакова, с тягой к солнечному теплу, обладает традиционной сказочной направленностью. В то же время в балете изображены могучие и грозные образы, показана зависимость человека от сил природы. В целом, обратившись к теме праславянского общества, Стравинский продолжил развитие национального романтизма в русской музыке.

Список источников

1. *Taruskin R.* Stravinsky and the Russian traditions a biography of the works through Mavra. Los Angeles : University of California press, 1996. 967 p.
2. *Римский-Корсаков Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни. М. : Согласие, 2004. 608 с.
3. *Друскин М.С.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 4: Игорь Стравинский. СПб. : Композитор – Санкт-Петербург, 2009. 584 с.
4. *Баранова Т.В.* Стравинский в работе над «Весной священной» (Об эскизах к балету в собрании Фонда Пауля Захара) // Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 3. С. 52–87.

5. Taruskin R. Russian Folk Melodies in The Rite of Spring // Journal of the American Musicological Society. 1980. № 3. P. 501–543.
6. Stravinsky I. Le Sacre du Printemps. Partition. London : Boosey and Hawkes, 1948. 139 p.
7. Stravinsky I. The Rite of Spring. Sketches 1911–1913. Facsimile Reproductions from the Autograph. London : Boosey and Hawkes, 1969. 48 p.
8. Morton L. Footnotes to Stravinsky studies: 'Le Sacre du printemps' // Tempo. 1979. № 128. P. 9–16.
9. Веришнина И.Я. Ранние балеты Стравинского. М. : Наука, 1967. 222 с.
10. Савенко С.И. Мир Стравинского. М. : Композитор, 2001. 328 с.
11. Стравинский И.Ф. Диалоги. Л. : Музыка, 1971. 415 с.
12. Petrauskaitė D. Lithuanian Passages in Music and Life of Foreign Composers // Lithuanian musicology. 2008. № 9. P. 108–121.
13. Варуц В.П. Стравинский И.Ф. – публицист и собеседник. М. : Сов. композитор, 1988. 504 с.
14. Головинский Г.Л. Стравинский и фольклор. Наблюдения и заметки // И.Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания / сост. Г.С. Алфеевская, И.Я. Верещагина. М. : Сов. композитор, 1985. С. 68–94.
15. Стравинский И.Ф. Хроника. Поэтика. М. : Центр гуманитарных инициатив, 2012. 368 с.
16. Городецкий С.М. Ярь. Стихи лирические и лиро-поэтические. СПб. : б. и., 1907. 127 с.
17. Варуц В.П. Вокруг «Весны Священной» // Звуковая среда современности : сб. статей памяти М.Е. Тараканова (1928–1996) / сост. Е.М. Тараканова. М. : ГИИ, 2012. С. 166–205.
18. Перух Н.К. Держава света. М. : Эксмо-Пресс, 2017. 280 с.
19. Juskiewicz A. Melodje ludowe litewskie. Kraków: Wydawnictwo Akademji Umiejetności, 1900. 247 S.
20. Чюрленте Я.К. Литовское народное песенное творчество. М. ; Л. : Музыка, 1966. 328 с.
21. Песни разных народов. М. : Университетская типография, 1854. 556 с.
22. Kelly R. The Big Band and the Piano: Nikolai Kapustin's Variations Op. 41. Las Vegas : University of Nevada, 2016. 69 p.
23. Petersen P. Hans Werner Henze und Karl Amadeus Hartmann: Ein Rückblick auf ihre Freundschaft und Zusammenarbeit // Archiv für Musikwissenschaft. 2014. № 1. S. 65–83.
24. Юшкевич И.А. Литовские народные песни с переводом на русский язык. СПб. : Императорская академия наук, 1867.
25. Мессиян О. Анализ «Весны священной» Стравинского. Ритмические персонажи // Устилуг – Hollywood: О Стравинском и его творчестве : сб. статей. СПб. : Композитор, 2011. С. 137–211.
26. Римский-Корсаков Н.А. Сто русских народных песен. М. ; Л. : Гос. муз. изд-во, 1951. 184 с.
27. Прач И., Львов Н.А. Собрание народных русских песен с их голосами. СПб. : Типография Горного училища, 1790. 209 с.
28. Вильбоа К.П. Русские народные песни. Записанные с народного напева и арранжированные для одного голоса с аккомпанементом фортепиано К. Вильбоа. СПб. : Стелловский, 1860. 158 с.
29. Чайковский П.И. Попурри из оперы «Воевода» // Полное собрание сочинений / ред. Б.В. Асафьев. М. ; Л. : Гос. муз. изд-во, 1946. С. 197–215.
30. Чайковский П.И. Пятьдесят русских народных песен. Для фортепиано в четыре руки. М. : Совр. музыка, 2013. 60 с.
31. Майков А.Н. Кантата, написанная ко дню священного коронования их императорских величеств государя императора и государыни императрицы / стихи А. Майкова ; музыка П. Чайковского. СПб. : Паровая скоропечатня П.О. Яблонского, 1894. 14 с.

References

1. Taruskin, R. (1996) *Stravinsky and the Russian traditions a biography of the works through Mavra*. Los Angeles: University of California Press.
2. Rimski-Korsakov, N.A. (2004) *Letopis' moey muzykal'noy zhizni* [Chronicle of my musical life]. Moscow: Soglasie.
3. Druskin, M.S. (2009) *Sobranie sochineniy v 7 tomakh* [Collected Works in 7 volumes]. Vol. 4. St. Petersburg: Kompozitor – Sankt-Peterburg.

4. Baranova, T.V. (2015) Stravinskiy v rabote nad "Vesnoy svyashchennoy" (Ob eskizakh k baletu v sobranii Fonda Paulya Zakhara) [Stravinsky at work on The Rite of Spring (On sketches for the ballet in the collection of the Paul Zachar Foundation)]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii*. 3. pp. 52–87.
5. Taruskin, R. (1980) Russian Folk Melodies in The Rite of Spring. *Journal of the American Musicological Society*. 3. pp. 501–543.
6. Stravinsky, I. (1948) *Le Sacre du Printemps*. Partition. London: Boosey and Hawkes.
7. Stravinsky, I. (1969) *The Rite of Spring. Sketches 1911–1913. Facsimile Reproductions from the Autograph*. London: Boosey and Hawkes.
8. Morton, L. (1979) Footnotes to Stravinsky studies: 'Le Sacre du printemps'. *Tempo*. 128. pp. 9–16.
9. Vershinina, I.Ya. (1967) *Rannie balety Stravinskogo* [Stravinsky's early ballets]. Moscow: Nauka.
10. Savenko, S.I. (2001) *Mir Stravinskogo* [The World of Stravinsky]. Moscow: Kompozitor.
11. Stravinskiy, I.F. (1971) *Dialogi* [Dialogues]. Leningrad: Muzyka.
12. Petrauskaitė, D. (2008) Lithuanian Passages in Music and Life of Foreign Composers. *Lithuanian Musicology*. 9. pp. 108–121.
13. Varunts, V.P. (1988) *Stravinskiy I.F. – publitsist i sobesednik* [Stravinsky I.F. – Publicist and Interlocutor]. Moscow: Sov. kompozitor.
14. Golovinskiy, G.L. (1985) Stravinskiy i fol'klor. Nablyudeniya i zametki [Stravinsky and Folklore. Observations and Notes]. In: Stravinskiy, I.F. *Stat'i. Vospominaniya* [Articles. Memories]. Moscow: Sov. kompozitor. pp. 68–94.
15. Stravinskiy, I.F. (2012) *Khronika. Poetika* [Chronicle. Poetics]. Moscow: Tsentr gumanitarnykh initsiativ.
16. Gorodetskiy, S.M. (1907) *Yar'. Stikhi liricheskie i liro-poeticheskie* [Yar. Lyric and lyric-poetic poems]. St. Petersburg: [s.n.].
17. Varunts, V.P. (2012) Vokrug "Vesny Svyashchennoy" [Around the "Rite of Spring"]. In: Tarakanova, M.E. (ed.) *Zvukovaya sreda sovremennosti* [Sound Environment of Our Time]. Moscow: GIL. pp. 166–205.
18. Roerich, N.K. (2017) *Derzhava sveta* [State of Light]. Moscow: Eksmo-Press.
19. Juskiewicz, A. (1900) *Melodje ludowe litewskie*. Kraków: Wydawnictwo Akademji Umiejtnosci.
20. Čiurlionyte, Ya.K. (1966) *Litovskoe narodnoe pesennoe tvorchestvo* [Lithuanian Folk Song Art]. Moscow; Leningrad: Muzyka.
21. Anon. (1854) *Pesni raznykh narodov* [Songs of Different Nations]. Moscow: Universitetskaya tipografiya.
22. Kelly, R. (2016) *The Big Band and the Piano: Nikolai Kapustin's Variations Op. 41*. Las Vegas: University of Nevada.
23. Petersen, P. (2014) Hans Werner Henze und Karl Amadeus Hartmann: Ein Rückblick auf ihre Freundschaft und Zusammenarbeit. *Archiv für Musikwissenschaft*. 1. pp. 65–83.
24. Yushkevich, I.A. (1867) *Litovskie narodnye pesni s perevodom na russkiy yazyk* [Lithuanian Folk Songs with Russian Translation]. St. Petersburg: Imperial Academy of Sciences.
25. Messiaen, O. (2011) Analiz "Vesny svyashchennoy" Stravinskogo. Ritmicheskie personazhi [Analysis of Stravinsky's The Rite of Spring. Rhythmic Characters]. In: Smirnov, V.V. (ed.) *Ustilug – Hollywood: O Stravinskom i ego tvorchestve* [Ustilug – Hollywood: About Stravinsky and His Work]. St. Petersburg: Kompozitor. pp. 137–211.
26. Rimskiy-Korsakov, N.A. (1951) *Sto russkikh narodnykh pesen* [One Hundred Russian Folk Songs]. Moscow; Leningrad: Gos. muz. izd-vo.
27. Prach, I. & Lvov, N.A. (1790) *Sobranie narodnykh russkikh pesen s ikh golosami* [Collection of Russian Folk Songs with Their Voices]. St. Petersburg: Tipografiya Gornogo uchilishcha.
28. Vilboa, K.P. (1860) *Russkie narodnye pesni. Zapisannye s narodnogo napeva i arranzhirovannye dlya odnogo golosa s akkompanementom fortepiano K. Vil'boa* [Russian Folk Songs. Recorded from a Folk Melody and Arranged for One Voice with Piano Accompaniment by K. Vilboa]. St. Petersburg: Stellovskiy.
29. Chaykovskiy, P.I. (1946) *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete Works]. Moscow; Leningrad: Gos. muz. izd-vo. pp. 197–215.
30. Chaykovskiy, P.I. (2013) *Pyat'desyat russkikh narodnykh pesen. Dlya fortepiano v chetyre ruki* [Fifty Russian Folk Songs. For piano, four hands]. Moscow: Sovremennaya muzyka.
31. Maykov, A.N. (1894) *Kantata, napisannaya ko dnyu svyashchennogo koronovaniya ikh imperatorskikh velichestv gosudarya imperatora i gosudaryni imperatritsy / stikhi A. Maykova;*

muzyka P. Chaykovskogo [Cantata, written for the day of the sacred coronation of their imperial majesties the sovereign emperor and the sovereign empress / lyrics by A. Maikov; music by P. Tchaikovsky]. St. Petersburg: P.O. Yablonskiy.

Сведения об авторе:

Калашиников А.В. – доцент, кандидат филологических наук, доцент школы иностранных языков Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва, Россия). E-mail: remkas@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Kalashnikov A.V. – National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russian Federation). E-mail: remkas@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 14.07.2023;
одобрена после рецензирования 01.11.2023; принята к публикации 15.02.2025.
The article was submitted 14.07.2023;
approved after reviewing 01.11.2023; accepted for publication 15.02.2025.*