
УДК 78.27

Роман Жарковський

**ДО ПРОБЛЕМИ НЕОКЛАСИЦИЗМУ
В ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ СТИЛІ І. СТРАВІНСЬКОГО.**

Жарковський Роман Анатолійович, аспірантура – кафедра струнно-смичкових інструментів ЛНМА ім. М. Лисеєнка, м. Львів
krakys_altust@hotmail.com

До проблеми неокласицизму в інструментальному стилі І. Стравінського.

Великий композитор Ігор Стравінський – одна з найбільш дивовижних постатей музики ХХ ст. – протягом свого творчого життя випробував багато стилів.

У статті розглядається неокласичний інструментальний стиль Ігоря Стравінського, що проявляється в багатоманітності контрастних змін “моделей” інструменталізму, удосконаленні типів скрипкового руху та технічних прийомів.

Ігор Стравінський – виразний представник неокласицизму, який перейшов від пост-імпресіонізму “Жар-птиці” через примітивізм “Весни священиї” до більш керованого зрілого класицизму. Він послідовно

проповідував формальне над емоційними елементами мистецтва: "Я не можу писати, поки я не вирішу, яка проблема повинна бути вирішена". Проблема була завжди в естетиці, а не в особистості. Стравінський писав: "Я не викликаю ні людської радості, ні людську печаль".

Неокласицизм – тенденція, в якій композитор прагнув повернутися до естетичних приписів, пов'язаних з певними концепціями «класицизму», а саме порядку, рівноваги, ясності, економії і емоційної стриманості. Таким чином, неокласицизм був реакцією проти нестримної емоційності, також "закликав до порядку" після експериментальної консервації перших двох десятиліть ХХ століття. Хоча у багатьох відношеннях неокласична музика повертається до форм і емоційної стриманості музики вісімнадцятого століття.

Скрипкові твори І. Стравінського міцно утвердилися в репертуарі сучасних скрипалів. Специфіка їх виконання заслуговує вивчення особливого типу скрипкового інструменталізму – "неокласичного", що найбільш повно проявився у Скрипковому концерті (in D). Створення цього концерту ознаменувало своєрідну вершину в "новому циклі манер".

Ключові слова: інструменталізм, звуковидобування, багатотемброве благозвуччя, темброфонія, розгортання-концертування, поліметричність.

Актуальність теми обумовлена недостатньо детальним дослідженням проблеми неокласицизму в інструментальному стилі І. Стравінського.

Значення даного дослідження полягає у зборі та висвітленні скрипкових та інструментальних жанрів епохи неокласицизму в творчості І. Стравінського.

Основними методами дослідження в статті є аналіз та синтез, історико-діалектичний та комплексний метод.

Мета полягає у концепційному осмисленні еволюції струнно-смичкових інструментів в інструментальній творчості І. Стравінського, а також взаємозв'язок музичного виконавства та слухачького сприйняття.

Скрипкові твори І. Стравінського міцно утвердились в репертуарі сучасних скрипалів. Специфіка їх виконання заслуговує вивчення особливого типу скрипкового інструменталізму – "неокласичного", що найбільш повно проявився у Скрипковому концерті in D. Створення цього концерту ознаменувало своєрідну вершину в "новому циклі манер" [вислів М. Друскіна, 5, с. 116], де домінуюче значення набуває скрипка.

Захоплення звучанням скрипки відбувалось у Стравінського паралельно до намагання відродити "первісне призначення смичкових інструментів, що виявилось в Італії, а проявлялось передусім в культурі співу, мелодії" [11, с. 199]. У ранньому стилі композитор намагався виключати з оркестру високі струнні як "занадто чуттєві і занадто подібні до людських голосів" [10, с. 490]. На його думку вони не здатні були об'єктивно відображати зміст. Протягом певного творчого періоду (з 1923 по 1927 рік) він здебільше використовував жорсткі та холодні "об'єктивні" та "знеособлені" тембри духових та ударних інструментів.

У новому періоді Стравінський захоплюється "багатотембровим благозвуччям струн", яким він намагається "наситити найдрібніші частинки поліфонічної тканини" [11, с. 199]. Цей період розпочинається створенням балету "Аполон Мусагет" у 1927 році і продовжується до 1954 року. Захоплення струнними викликає ряд важливих змін у стилі композитора. На перший план автор висуває інструментальні жанри з домінуванням струнних в оркестрі (балети "Аполон Мусагет", "Поцілунок феї"). Стравінський підкреслював, що балет "Аполон Мусагет" був також і "першою спробою написання твору крупних розмірів", в якому "контрасти сили звучання замінені контрастами інструментальних барв" [7, с. 296–297]. Таким чином виникає "особливий інструментальний стиль, що майже не культивувався в "російському" періоді" [10, с. 157]. Подібні риси в інструментальному стилі композитора цього періоду творчості відзначали також Б. Асаф'єв [3, с. 21] та А. Альшванг [1, с. 396].

У творчій співдружності з американським скрипалем С. Душкіним Стравінський створює цілу низку скрипкових творів – Концерт in D (1931), Концертний дует для скрипки і фортепіано (1931–1932), скрипкові транскрипції "Італійської сюїти" з "Пульчинели" та оркестрового "Дивертисмента" з "Поцілунка феї" (1934).

Із загальної оркестрової маси Стравінський виокремлює скрипку соло, використовуючи її часто у поєднанні з ударними і духовими, що виконує важливу образно-тематичну функцію. Це дозволяє нам виділити тему скрипкового інструменталізму у творчості І. Стравінського.

Треба зауважити, що захоплення Стравінського скрипкою, про що згадувалось вище, припадає на неокласичний період його творчості. Звідси і нерозривний зв'язок інструментального стилю письма з неокласичними тенденціями творчості.

Одним із найбільш ранніх прикладів зародження майбутнього неокласичного інструментального стилю, на думку переважної більшості дослідників, є "Три п'єси для струнного квартету" (1914). В основі кожної п'єси лежить характерний для Стравінського принцип "гри" – варіантного обігрування коротких мотивів з їх постійним комбінуванням. Звукова тканина квартету розшаровується, диференціюється. Кожен із чотирьох інструментів трактується як "персонаж" із притаманним тільки йому типом техніки. При цьому або ж створюється своєрідне темброво-інструментальне "остинато", витримане протягом усієї частини (перша та третя п'єси), або ж рушійною силою розвитку стає постійна зміна прийомів гри (друга п'єса). Прийом деталізації, розшарування фактури Квартету на автономні голоси з яскравою характеристичністю кожного інструмента дозволяє розглядати його як ансамбль з чотирьох концертуючих голосів. Торкаючись цього періоду своєї творчості, Стравінський писав: "Мої інструментальні ідеї тоді були спрямовані в бік *стилю індивідуальних соло*" [2, с. 159].

Яскравим прикладом подальших темброфонічних пошуків композитора стала "Історія солдата" – твір, який багато в чому увібрав в себе досвід "Трьох п'єс для струнного квартету". Вибір інструментів оркестру, був зумовлений, за словами композитора, впливами американського джазу [6, с. 159].

На початку 20-х років джаз зробив величезний вплив на композиторів Європи. Серед них були І. Стравінський, П. Гіндеміт, А. Онеггер, Д. Мійо. У ці типові тенденції музики 10–20-х років органічно вливається і стиль "індивідуальних соло" творів І. Стравінського, що знайшов яскраве відображення в "Історії солдата". Кожен інструмент цієї "казки, що читається, грається, танцюється", має яскраво індивідуальний тембр, спосіб звуковидобування, артикуляцію, звукову атаку. Надзвичайно важливою є роль скрипки. "Якщо кожен добрий твір має своє власне характерне звучання, то характерне звучання для "Історії солдата" – це награвання скрипки та ритмічні візерунки барабанів. Скрипка – душа Солдата, а барабани – чортівня" [6, с. 150]. Скрипка – провідний інструмент в ансамблі семи солістів, де через різке протиставлення тембрів виникають яскраві ефекти звучання, виникають різноманітні фактурні та штрихові комбінації, що в умовах поліметрії викликають неспівпадіння фактурних фігур з ритмічною "сіткою". Фігураційний тип фактури є дуже активним, її

монотонний рух заснований "на імпровізаційному принципі поступового охоплення від даної точки опори все більшого й більшого поля (або ділянки) звукового тяжіння" [3, с. 168–169]. Так, коротка тема-замальовка у "Марші солдата" одночасно виражає і образ інструмента – скрипки (звучання чистих квінт, що виникають при настроюванні інструменту), і несе елементи мелодики солдатських закличних фанфар. В "Маленькому концерті" з "Історії солдата" всі дослідники знаходять ознаки неокласицизму. Передусім вони проявилися у принципах концертуючого стилю та в мотивній техніці майстрів бароко. Наступний за "Маленьким концертом" номер – "Танці принцеси" – побудовані за типом танцювальних сюїт XVIII століття з використанням старовинних і сучасних жанрів (Танго, Регтайм, Вальс). Як і в "Трьох п'єсах для струнного квартету" сюїтна структура та жанровість, що лежить в її основі, вимагають характерного мелосу і ритму. Партія скрипки демонструє блискуче знання композитором цього інструмента, свідомо обмежена рамками першої позиції (декілька нот в третій позиції зустрічаються лише у "Вальсі"). Навіть подвійні ноти не є складними, оскільки вони часто передбачають відкриті струни. Тим своєріднішими стають різкі акорди, позначені *secco*, *martele*, що виконуються ніби ударом смичка на *ff*. Використовується гра коло колодки (*du talon*), гра широким смичком (*pianissimo*) з метою отримання специфічного за тембром "повітряного" звучання, швидка зміна *pizzicato* і *arco*, різні агогічні та динамічні ефекти. Скрипка в "Історії солдата" перестає грати типову для неї роль ліричного, наспівного інструменту, набуваючи "ударне" трактування.

Один з перших неокласичних творів Стравінського – балет "Пульчинела" (1919–1920) з'являється як результат відбору інтонаційного матеріалу жанрів та форм початку XVIII століття.

Вивчаючи дво-, тричастинні та варіаційні форми ранньокласичного мистецтва, композитор створює "ланцюг" п'єс, що об'єднуються за сюїтним принципом ("Симфонія-увертюра", "Серенада", "Токата", "Дует" та інші твори). У "Пульчинелі" Стравінський звертається до старовинного барокового та ранньокласичного тематизму типу розгортання, заснованого на характерних інструментально-фактурних формулах. Використовуючи принципи інструментального концерткування, Стравінський намагається максимально виразити інтонаційно-виразові можливості кожного інструмента. У "Пульчи-

нелі" інструменти виступають носіями величезного світу фантазії і мистецьких вражень, створюючи у різних за жанровою основою частинах враження імпровізаційної гри народного скрипаля, який "десь в Італії, серед карнавалу зачарував натовп і "розповів" на скрипці усю історію "Пульчинели" в інтонаціях і ритмах *commedia dell' arte*" [3, с. 188]. Специфіка інструменталізму несе у собі при цьому характеристичну ознаку жанру, стилю чи фактурного стереотипу старовинного інструментального мистецтва. Всі ці авторські прийоми у сфері інструментальної специфіки втілились у Скрипковому концерті. За словами самого композитора "концерт не був навіяний чи підказаний якимось чином" [6, с. 195]. Стравінський орієнтується у цьому творі на принципово нове трактування жанру сольного концерту, звертаючись до моделей музики бароко, причому не лише жанру сольного барокового концерту, але й жанрів *concerto grosso*, *symphonia concertante*, старовинної камерної сонати (сюїти). Стравінський не бере за основу будь-яку одну модель, а орієнтується на синтетичне використання різних типологічних деталей та ознак. Цей характерний для композитора принцип синтезу виступає у Скрипковому концерті на найрізноманітніших рівнях – при вирішенні жанрової драматургії циклу, структури тематизму, засобів його розвитку та специфіки інструменталізму. Концерт складається з чотирьох частин: 1 – Токати, 2 – Арії I, 3 – Арії II та 4 – Капрічіо. Сама назва частин свідчить про намагання автора відродити деякі старовинні жанри інструментальної музики. Однак сучасна музична мова "Концерту" свідчить про те, що композитор використовує лише окремі характерні типологічні ознаки цих жанрів, лише відштовхується від старовинних інтонаційних формул (риторичних фігур) та фактурно-інструментальних моделей музики минулого. Використання певних специфічних інструментальних прийомів підкреслювало жанрову конкретність кожної частини Скрипкового концерту, створювало неповторний "жанровий стиль" [за визначенням Ю. Холопова, 12, с. 31].

Так, називаючи першу частину Концерту токатаю, Стравінський передусім виходить з токатного інструменталізму, використовуючи головним чином уривчасті, напористі штрихи (*marteli*, *spiccato*, чітке та уривчасте *detache*). Перша частина – Токата – заснована на тривалому розгортанні фактури, побудованій на остинатній ритмоформулі, що виступає "лейтритмом" усього циклу. У Токаті вона накла-

дається на коротку поспівку, що обертається довкола одного звуку і служить поштовхом-імпульсом до концертування соліста у дузі прелюдійної імпровізації.

Усе це пов'язує цю частину з принципами неокласичного стилю Стравінського, що виражаються у "конструктивній чіткості, рельєфності, лаконізмі викладу, переважанні фольклорного начала, остинатної техніки, використанні гострої та енергійної ритміки" [10, с. 171].

Уся перша частина витримана від початку до кінця на згаданій вище ритмоформулі, що створює її остинатний стрижень. Прелюдіно-токатний тип скрипкової техніки з першої частини Концерту перегукується з токатною "капрічійністю" четвертої частини. Жанрове позначення "капріцію" Стравінський трактує як синонім фантазії. "Ця форма давала мені можливість розвивати мою музику, чергуючи епізоди, розмаїті за характером, які, слідуючи один за одним, і надають творові тієї капризності, від якої й походить назва" [11, с. 228].

Варіантність тематизму визначає розмаїття скрипкової фактури. Мозаїчна барвистість співставлень тем Вівальді і поліметричність прийомів, що нагадують "Весну священну", російських інтонацій, що йдуть від "Історії солдата" та ремінісценцій з "Поцілунку феї", концертуючого дуету двох солюючих скрипок, вирішеного побаківськи, та відлуння джазових ритмів – усе це "зцементоване" єдністю. Це єдність витримки (за виразом Стравінського), одним з характерних проявів якої стало вирішення принципу "узагальнення через жанр" різних фактурних моделей. Подібний підхід до виявлення специфіки визначає і якість кантилени Скрипкового концерту Стравінського. Специфічний скрипковий розспів і "красу мелодії" композитор розуміє індивідуально, не звертаючись до типів романтичної пісенності. Саму ідею Стравінського про відродження мелодії треба розуміти, на мій погляд, як пошуки характерних тембрів у вигляді окремих протяжних звуків, що є властивими природі струнних інструментів. Вірний своєму антиромантичному кредо, композитор не намагався в Аріях оголити емоції, підкреслити гостроту переживання. Він хоче передати певне загальне відчуття величі, епічної масштабності, об'єктивованості змісту.

Наявність двох Арій пояснюється, на мій погляд, двома образно-тематичними джерелами їх національних моделей. Арія I відтворює французький тип цього жанру, що зустрічається у скрипковій літературі в концертах Ж. Обера і Ф. Леклера. Арія II ближча до бахо-

генделівських праобразів цієї форми і має яскраво-виражений патетичний характер, що в середній частині набирає емоційно відкритого, напруженого забарвлення (епізод *rosò piú mosso*, що нагадує бартоківські образи "настороженої тиші"). Кантілена має графічно чіткий малюнок, що надає їй трохи холодного, ніби безособистого відтінку. Крім того, в двох частинах, своєрідно втілюється французький інструментальний стиль XVIII століття. Такий стиль кантілени був породжений істотними моментами: тим, що неокласицизм у Франції, де в той час жив і творив Стравінський, повертався саме до французького інструменталізму XVIII століття, і тим, що при широкому захопленні італійським мелосом Стравінському під час написання Скрипкового концерту більш близьким видавалося саме французьке національне втілення елементів бароко, ніж сенсуальна патетика італійського типу. Звідси випливає, що в інструменталізмі обидвох Арій синтезовано декілька моделей – широка скрипкова кантілена особливого типу та барокова мелізMATика і фактурні елементи французької старовинної танцювальної інструментальної музики.

Отже, у скрипкових творах І. Стравінського перед нами виникають нові типи скрипкового інструменталізму – підкреслено жанрово-характеристичний у ранньому періоді творчості ("Історія солдата", "Три п'єси для квартету", "Пульчинела") та більш узагальнений неокласичний, що увібрав у себе нагромаджені раніше характерні елементи інструментального стилю композитора.

Неокласичний інструментальний стиль має риси множинності, що проявляються в багатоманітності контрастних змін "моделей" інструменталізму, типів скрипкового руху та технічних прийомів. Характерними рисами інструменталізму цього періоду є штрихова палітра з деталізацією короткого *detache*, *martele*, *spiccato*, *staccato*, *jete* (удар); дискретний характер кантілени; нерегулярна акцентна ритміка. Ці якості неокласичного інструментального стилю Стравінського (Скрипковий концерт) збагатили і переродили звучання скрипки в музиці першої половини XX століття.

Література

1. Альшванг А. Балет "Петрушка" Стравинского // Альшванг А. Избр. соч. в 2-х т. – Т. I. – М.: Музыка, 1964. – С. 300–409.
2. Асафьев Б. "Петрушка" 1922 // Асафьев Б. Критические статьи и

- рецензии. – М.: Музыка, 1967. – С. 201–203.
3. Асафьев Б. Книга о Стравинском. – Л.: Музыка, 1977. – 227 с.
 4. Асафьев Б. Современный инструментализм и культура ансамбля // Современный инструментализм и культура ансамбля. – Сб. 3. – Год 1-й. – Л.: Тритон, 1927. – С. 3–10.
 5. Друскин М. Игорь Стравинский: Личность. Творчество. Взгляды. – М.: Сов. композитор, 1974. – 220 с.
 6. Игорь Стравинский: Диалоги. Воспоминания. Размышления. – Л.: Музыка, 1971. – 413 с.
 7. Из "Диалогов" И. Стравинского – Р. Крафта // Музыка и современность. – М.: Музыка. 1967. – Вып. 5. – С. 262–318.
 8. Румянцев С. Интеграция стиливого множества и драматургия инструментальных произведений Стравинского (на примере Скрипичного концерта) // И. Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания. – М.: Сов. композитор, 1985. – С. 196–226.
 9. Смирнов В. О предпосылках эволюции Стравинского к неоклассицизму // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л.: Музыка, 1967. – Вып. 5. – С. 142–169.
 10. Стравинский И. Что я хотел выразить в "Весне священной" // Музыка. – 1913. – № 141. – С. 489–491.
 11. Стравинский И. Хроника моей жизни. – Л.: Музыка, 1963. – 272 с.
 12. Холопов Ю. Принципы классификации музыкальных форм // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М.: Музыка, 1971. – С. 65–94.

References

1. Alshvang, A. (1964). Stravinskii Ballet "Petrushka". In *Collected Works* (Vol. I, pp. 300–409). Moskva: Muzyka.
2. Asafiev, B. (1967). "Petrushka" 1922. In *Kriticheskie stati i rezenzii*. (pp. 201–203). Moskva: Muzyka.
3. Asafiev, B. (1977). *Kniga o Stravinskom*. Moskva: Muzyka.
4. Asafiev, B. (1927). *Sovremennyi instrumentalizm i kultura ansambliia* (Vol. 3. 1st Year, pp. 3–10). Leningrad: Triton.
5. Druskin, M. (1974). *Igor Stravinskii. Lichnost. Tvorchestvo. Vzgliady*. Moskva: Sovetskii kompozitor.
6. Stravinskii, Igor (1971). *Dialogi. Vospominania. Razmyshleniia*. Leningrad: Muzyka.
7. Iz "Dialogov" I. Stravinskogo – R. Krafta (1967). *Muzyka i sovriemennost*, (5), 262–318.
8. Rumianzev, S. (1985). *I. F. Stravinskii. Statii. Vospominaniia* (pp. 196–226). Moskva: Sovetskii kompozitor.

9. Smirnov, V. O. (1967). *Voprosy teorii i estetiki muzyki*, (5), 300–409.
10. Stravinskii, I. (1913). *Muzyka*, 141, 489–491.
11. Stravinskii, I. (1913). In *Khronika moei zhizni*. Leningrad: Muzyka.
12. Kholopov, Yu. (1971). In *Teoreticheskie problemy muzykalnykh form i zhanrov* (pp. 65–94). Moskva: Muzyka.

Жарковский Роман Анатолиевич, аспирантура – кафедра струнно-смычковых инструментов ЛНМА им. Н. Лиссенка, г. Львов
krakys_altust@hotmail.com

К проблеме неоклассицизма в инструментальном стиле И. Стравинского.

Великий композитор Игорь Стравинский – одна из самых удивительных фигур музыки XX в. – на протяжении всей своей творческой жизни испытал много стилей.

В данной статье рассматривается неоклассический инструментальный стиль Стравинского, что проявляется в многообразии контрастных изменений "моделей" инструментализма, совершенствовании типов скрипичного движения и технических приемов.

Игорь Стравинский – наиболее выразительный представитель неоклассицизма. К неоклассицизму он перешел от пост-импрессионизма "Жар-птицы" из примитивизма "Весны священной" в более управляемого зрелого классицизма. Он последовательно проповедовал формальное над эмоциональными элементами искусства: "Я не могу писать, пока я не решу, какая проблема должна быть решена". Проблема была всегда эстетическая, а не личная. Он писал: "Я не вызываю ни человеческой радости, ни человеческой печали".

Неоклассицизм – тенденция, в которой композитор стремился вернуться к эстетическим предписаниям, связанным с определенными концепциями «классицизма», а именно порядка, равновесия, ясности, экономии и эмоциональной сдержанности. Таким образом, неоклассицизм был реакцией против безудержной эмоциональности и также "призвал к порядку" после экспериментальной консервации первых двух десятилетий XX века. Хотя во многих отношениях неоклассическая музыка возвращается к формам и эмоциональной сдержанности музыки восемнадцатого века.

Скрипичные произведения И. Стравинского прочно утвердились в репертуаре современных скрипачей. Специфика их выполнения заслуживает изучения особого типа скрипичного инструментализма – "неоклассического", наиболее полно проявился в скрипичном концерте (in D). Создание этого концерта ознаменовало своеобразную вершину в "новом цикле манер".

Ключевые слова: инструментализм, звукоизвлечения, многотембровое благозвучие, тембροфония, развертывание-концертирование, полиметричность.

Zharkovskyy Roman, Graduate School – Department of string instruments
M. V. Lysenko Lviv National Musical Academy, Lviv

To the problem of neoclassicism in the instrumental style of I. Stravinsky.

Igor Stravinsky is a great composer who during the whole his life has experienced many styles and became one of the most amazing figures of music of the XX century.

The article deals with the instrumental style of Stravinsky, that diversity manifested in contrasting changes "models" of instrumentalism, improving of motion and types of violin techniques.

Stravinsky was the most expressive representative of Classicism. He moved from the Post-Impressionism of "The Firebird" through the Primitivism of "The Rite of Spring" to a more controlled classicism of his maturity. He consistently preached the formal above the emotional elements in art. "I can not compose until I have decided what problem I must solve." The problem was always aesthetic, not personal. He wrote, "I evoke neither human joy nor human sadness."

Neoclassicism is a trend in which composers sought to return to aesthetic precepts associated with the broadly defined concept of "classicism", namely order, balance, clarity, economy, and emotional restraint. As such, neoclassicism was a reaction against the unrestrained emotionalism and "call to order" after the experimental ferment of the first two decades of the twentieth century. Although in many ways neoclassical music returned to the forms and emotional restraint of eighteenth century music.

Violin works by Stravinsky firmly established in the repertoire of the modern violin. The specifics of their performance deserves special type of study violin instrumentalism – "neoclassical" which most fully manifested in the Violin Concerto (in D). Creating this kind of concert marked the high level in "a new cycle of manners".

Key words: instrumentalism, of sound production, lot of timbre euphony, timber background, the deployment-in playing concerts, polymeric.

Стаття поступила до редакції 06.10.2015 р.
