Ганна САВЧЕНКО,

orcid.org/0000-0002-9845-0450

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри композиції та інструментування

Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

(Харків, Україна) *lanna2@ukr.net*

ПРИНЦИПИ ОРКЕСТРОВКИ У ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРАХ І. СТРАВІНСЬКОГО ПІЗНЬОГО ПЕРІОДУ ТВОРЧОСТІ (НА ПРИКЛАДІ CANTICUM SACRUM)

Метою статті є дослідження оркестровки у вокально-інструментальних творах І. Стравінського пізнього етапу творчості щодо взаємодії константних принципів й інноваційних прийомів. Аналітичним матеріалом статті обрано *Canticum sacrum* («Священний піснеспів»), 1955–1956. Специфіку оркестровки твору розглядаємо з огляду на впливи ренесансної музики, домінування горизонтального мислення через застосування серійної техніки, прийомів ансамблевого письма, збереження й утілення в явному або модифікованому вигляді константних принципів оркестрового письма композитора (багатофігурність, комбінаторність, пластичність). Виявлено, що між вокально-хоровим і оркестровим шарами фактури у творі є два типи взаємин: а) на основі еквіритмічної кореляції між оркестровими та хоровими партіями, рівноваги вертикалі та горизонталі, індивідуалізації ритмомелодійного рельєфу окремої партії (лінії) завдяки комбінаторності, реалізації багатофігурності; б) на основі функціональної рівноправності та ритмомелодійної свободи ліній, домінування горизонталі, реалізації комбінаторності й пластичності. Перший тип репрезентовано в I та V частинах, які виконують функцію дзеркально-симетричного обрамлення в смислового й тематичного планах. Другий тип реалізується в середніх частинах циклу, позначених камернізацією та ліризацією висловлювання. Доведено, що принцип багатофігурності в середніх частинах реалізується приховано, натомість передусім виявляється комбінаторність у змінах тембрових ліній (IV частина) та в передачах мелодійних ліній від тембру до тембру (II частина). Пластичність яскраво виражена у флейтовій партії II частини, насиченої широкими стрибками з поверненням до початкового тону, що остинатно повторюються; багаторазовими секундними розхитуваннями, які генетично походять від мелізматичних розспівів, юбіляцій; формулами кружляння. Пластичність простежується в гнучких тембрових передачах, у комплементарних взаєминах між лініями поліфонічної фактури. Розглянуто варіанти рішень оркестровки окремо в II, III та IV частинах.

Ключові слова: І. Стравінський, пізня творчість, серійна техніка, оркестровка, *Canticum Sacrum*.

Hanna SAVCHENKO,

orcid.org/0000-0002-9845-0450

Candidate of Art Criticism, Associate Professor,

Associate Professor at the Composition and Instrumentation Department,

Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts

(Kharkiv, Ukraine) *lanna2@ukr.net*

PRINCIPLES OF ORCHESTRATION IN LATE VOCAL-INSTRUMENTAL WORKS BY I. STRAVINSKY (ON EXAMPLE OF CANTICUM SACRUM)

The aim of the article is to examine orchestration in late vocal-instrumental works by I. Stravinsky from the standpoint of interaction of constant principles and innovative devices. “*Canticum Sacrum*” (“Holy Chant”), 1955–1956, has been chosen as a material of the article. We regard specifics of orchestration, revealing influences of Renaissance music, dominance of horizontal thinking, caused by serial method of composition, usage of devices, traditional for ensemble writing, preservation and recreation in a straightforward or modified way of constant principles of composer’s orchestral writing (multi-figure, combinatorics, plastique). It is revealed, that there are two types of relations between vocal (or choir) and orchestral layers of the texture: a) the one founded on equirhythmic correlation between orchestral and choir parts, balance of vertical and horizontal axes, individualization of rhythmical and melodic relief of each separate line (part) due to combinatorics and applying the principle of multi-figure composition; b) the one founded on functional equality as well as rhythmic and melodic freedom of lines, dominance of horizontal axis, on combinatorics and plastique. The first type is presented in I and V movements that play a role of symmetrical “framing” regarding contextual and semantic structure of the work. The second type is embodied in the middle movements of the cycle, marked by the traits of chamber music and lyrical idiom. It is proven, that multi-figure principle in the middle movements is realized obscurely,

eclipsed by combinatorics of changes in timbre lines (IV movement) and in dovetailing of melodic lines (II movement). Plastique is conspicuous in the Flute part of II movement, rich with broad leaps with returns to the first sound with its ostinato repetitions; repeated intonations of second, stemming from melismatic chants, jubilations, with circle-like formulae. Plastique can be seen in flexible dovetailing of the lines, in complementary relations between different lines of polyphonic texture. Different modes of orchestration are regarded in II, III and IV movements.

Key words: I. Stravinsky, late creativity, serial composition, orchestration, *Canticum Sacrum*.

Постановка проблеми. Пізній стиль І. Стравінського відзначений стильовим і стилістичним зламом унаслідок звернення до серійної техніки. У ньому виявляються також риси, притаманні пізнім стилям багатьох композиторів різних епох. До них М. Друскін відносить такі: збільшення значення тематичної, контрапунктичної техніки й інших композиційно-конструктивних чинників (Друскін, 2009: 224), візерунчастість тканини, графічність, деталізацію малюнка, камерність за схильності до умоглядного, відстороненого складу мислення, інтелектуалізацію емоції (Друскін, 2009: 224). У контексті окреслених змін постає питання щодо специфіки оркестрового письма в пізніх вокально-інструментальних творах композитора. Ба більше: сам композитор розглядав оркестровку як один із сутнісних параметрів художнього цілого. На питання Р. Крафта «Що таке хороша інструментовка?» композитор відповідає: «Коли ви не помічаєте, що це інструментовка. Це слово дезорієнтує. Воно передбачає, що музику спочатку створюють, а потім оркеструють» (Стравінський, 1971: 233). Аналітичним матеріалом статті обрано *Canticum sacrum* («Священний піснеспів») для тенора й баритона соло, хору й оркестру на латинський текст зі Старого та Нового Заповіту (1955–1956).

Аналіз досліджень. Вокально-інструментальні твори пізнього етапу творчості розглянуто в аспекті трактування композитором серійної техніки та застосування поліфонічних прийомів (Гливинський, 1995; Задерацький, 1980; Locanto, 2009; Smyth, 2000), роботи зі словом (Савенко, 2001: 164–189), композиційно-драматургічних закономірностей (Друскін, 2009: 216–243). Детальний розгляд історії створення «Священного піснеспіву», його жанрової своєрідності, смислових аспектів текстового складника, пов'язаних із цим композиційно-драматургічних особливостей, здійснено в монографії В. Гливинського (1995: 113–116; 125–128); там же досліджено поліфонічні прийоми та серійні форми в окремих частинах (93–95). Питання оркестровки й оркестрового письма не ставало предметом спеціального дослідження, висвітлювалось мимохідь у контексті іншої проблематики (Друскін, 2009; Гливинський, 1995: 114).

Мета статті полягає в дослідженні оркестровки вокально-інструментальних творів

І. Стравінського пізнього етапу творчості як сутнісного параметра художнього цілого щодо взаємодії принципів, апробованих композитором протягом усього творчого шляху, та інноваційних прийомів.

Виклад основного матеріалу. В оркестровому письмі балетів І. Стравінського, створених на замовлення С. Дягілева, та опери «Соловей» формуються стійкі принципи, які ми назвали «багатофігурністю» (Савченко, 2019), «комбінаторністю» (Савченко, 2020) та «пластичністю». Вони явно чи приховано визначатимуть специфіку оркестровки І. Стравінського наступних періодів творчості в різних жанрах. Стійкість їхнього буття як механізмів організації темброво-фактурної структури твору по горизонталі та вертикалі дає змогу трактувати їх як константи оркестрового письма та «універсалії» (термін С. Савенко, 2001) оркестрового мислення композитора. Саме завдяки цим принципам складається своєрідний звукообраз його музики – колористичний, барвистий, нерегламентований, який має неповторне візуально-графічне вираження в партитурі. У пізній період творчості названі принципи явно чи приховано зберігають своє значення в умовах посилення значущості горизонтального мислення, лінії внаслідок застосування серійної техніки. Наприклад, у балеті «Агон» номери можна розподілити на дві групи залежно від ступеня виявлення константних принципів. В оркестровому письмі «Священного піснеспіву» на перший погляд багатофігурність, комбінаторність і пластичність не реалізуються. Проте детальний аналіз партитури дав змогу дійти таких висновків.

Між вокально-хоровим і оркестровим шарами фактури є два типи взаємин: а) інструментальний шар рухається еквіритмічно (за винятком деталей) із хоровими партіями; у фактурі спостерігається рівновага вертикалі та горизонталі; ідея лінії втілюється завдяки уникненню звуковисотного дублювання між хором і оркестром та індивідуалізації партій хору й оркестру; у другому випадку індивідуальний ритмомелодійний рельєф окремої партії (лінії) досягається значною мірою завдяки дії принципу комбінаторності; б) вокальні (або хорові) партії й інструменти утворюють ансамбль на основі функціональної рівноправності та ритмомелодійної свободи ліній; у фактурі домінує горизонталь.

Перший тип взаємин репрезентовано в I та V частинах, які виконують функцію дзеркально-симетричного обрамлення в смисловому та музичному планах. Такий конструктивний принцип дає змогу провести аналогії з особливостями католицької ренесансної меси й низки неокласицистських творів самого І. Стравінського, де є образне й структурно-композиційне співвіднесення початку й кінця, про що зауважує В. Гливинський (1995: 115–116). «В основу I частини покладений вірш 15-й розділу 16-го Від Марка святого благовістя – перша заповідь Ісуса Христа, який явився після смерті одинадцятьом учням і проголосив: «Ідіть по всьому світу й проповідуйте Євангеліє всій тварі». Для фінальної частини «Священного піснеспіву» Стравінський обрав вірш 20-й розділу 16-го Від Марка святого благовістя, що свідчить: «А вони пішли й проповідували всюди, за Господнього сприяння й підкріплення слова наступними знаменнями» (Гливинський, 1995: 115). Обидві частини мають схожу п'ятичастинну структуру, яка відтворює структурно-композиційні особливості мес Й. Окегема (Гливинський, 1995: 115), і побудовані на ідентичному тематичному матеріалі. Непарні розділи відсилають до урочистих фанфарних *intrata*, виконуються *tutti*, кожне повторення є варіантно-варіаційним перетворенням інваріанта (першого розділу), у результаті чого розгортаються розосереджені варіації в масштабах усього циклу. Проте в них зберігається заявлений в експозиційному викладенні тип оркестрової фактури й тембровий комплекс. Парні розділи контрастують непарним за тематизмом і оркестровою: у них домінує сольне висловлювання – орган за підтримки фаготів. Тембровий і фактурний контраст свідчить про застосування принципу антифону (Гливинський, 1995: 114) в зіставленні різних за тембровим рішенням і обсягом звукових мас розділів, що, зі свого боку, відповідає традиції Венеціанської поліфонічної школи, адже твір було написано на замовлення й призначено для виконання в соборі святого Марка у Венеції (1995: 113).

Урочиста піднесеність непарних розділів I та V частин досягається значною мірою завдяки оркестровим прийомам. У вертикалізовану завдяки еквіритмічній кореляції між хором і оркестром фактуру «вмонтовані» фігури шістнадцятих, доручені мідним духовим інструментам (3 труби *in C*, 2 тенорові та басовий тромбони), які є важливим організуючим чинником у часі та просторі, надаючи часові підвищеної подієвості, а просторові – щільності. Ці фігури можна вважати модифікованою реалізацією принципу багатофігурності, бо

вони виділені ритмічно й темброво-фактурно, є опукло-виразним елементом оркестрової тканини. Їхня вертикально-діагональна взаємодія базується на принципі комбінаторності: композитор варіює щільність фактури й темброві комбінації шляхом під- та відключення фігур (тт. 13–14, 43–44, 308–309, 337–339) і голосів-ліній (т. 26, 41). У результаті комбінаторність впливає на вирішення *tutti*, де дублювання застосовуються, однак обмежено й переважно в басовій функції. У темброво-фактурному шарі з фігурами їхнє гнучке увімкнення й вимкнення дає змогу композиторові вибудувати індивідуальні ритмомелодійні лінії кожної партії і, не зловживаючи дублюваннями, задіяти великий оркестр. Названі індивідуально-стильові риси оркестрового письма І. Стравінського органічно корелюють із мотетним письмом XVI ст., на близькості до якого наголошує В. Гливинський (1995: 128). Зі свого боку, С. Савенко зазначає, що в роботі композитора з обраними моделями відтворенню й перетворенню підлягали різні параметри цілого, зокрема й інструментальне письмо моделі (Савенко, 2001: 144). Очевидно, стильові настанови неокласицистського періоду зберігають свою актуальність у пізній творчій практиці композитора.

Другий тип взаємин між хоровими (вокальними) партіями й оркестром на основі функціональної рівноправності реалізується в середніх частинах циклу, де подано «ліричний монолог тенора в супроводі камерного ансамблю (II частина); дуєт солюючих голосів, хор і оркестр, які перемежуються органним соло (III частина); соло баритона, хор, оркестр і орган (IV частина)» (Гливинський, 1995: 126). Середні частини позначено камернізацією та ліризацією висловлювання, що дає змогу дослідникам говорити про «кантату всередині кантати» щодо III частини, присвяченої трьом християнським чеснотам – любові, надії, вірі (Гливинський, 1995: 114), й висловлювати думку щодо «переключення музичного розвитку із кантатного в оперне русло» (Гливинський, 1995: 128).

Оркестрове письмо в цих частинах має низку особливостей, зумовлених серійною технікою й ансамблевим складом виконавців. Усі учасники ансамблю (вокальні й інструментальні партії) є функціонально абсолютно рівноправними, що корелює з ідеєю поліфонічної лінії у вокально-інструментальній композиції добарокової та барокової доби, однак за умови конкретної тембрової призначеності інструментальних ліній без можливості їхньої тембрової заміни й із максимальним виявленням тембрової специфічності (флажо-

лети арфи, контрабасів, тремоло флейти, гнучка рухлива юбіляційна мелодія флейти, що діалогізує з вишуканою вокальною партією солюючого тенора). З іншого боку, функціональна рівноправність живиться ідеєю паритетної ансамблевої взаємодії в умовах малого складу як сутнісної ознаки ансамблевого письма. Відповідно, оркестрове письмо середніх розділів реалізується в умовах малого складу, перебираючи на себе властивості ансамблевого письма.

Однак за спільних загальних рис оркестрове письмо в трьох середніх частинах має варіанти реалізації. У II частині у вокально-інструментальному ансамблі беруть участь тенор соло, флейта, англійський ріжок і три контрабаси соло. Рівноправність вокальних та інструментальних партій виявляється в їхній рівнозначній тематичній активності, ритмомелодійній індивідуалізованості ліній, діалогічності у взаєминах. Дещо обмеженими у функціях є партії трьох контрабасів, які колористичними флажолетами відкривають частину й прошаровують вокальні фрази разом із арфою.

III частина відкривається розгорнутим оркестровим вступом. Розділ «*Caritas*» побудований на канонічному викладенні серійних форм (у хорі без басів і двох труб (I та басової)), детальний аналіз яких виконав В. Гливинський (1995: 93–94). Басова труба тут підміняє партію басів, I труба виконує функцію мелодійної лінії. Так виникає єдина вокально-інструментальна тканина на основі викладення модифікацій серій. Аналогічним чином організовано оркестровий шар фактури у двох наступних розділах III частини («*Spes*», «*Fides*»). Інструментальні партії тут є лініями в поліфонічній фактурі на основі модифікацій серій. Показовим є приклад з останнього розділу «*Fides*» (тт. 219–236), де хоровий та інструментальний канони утворюють два шари фактури. В оркестровому I труба й контрабасовий тромбон (у дублюванні) є пропостою, респостою – I гобой і басовий тромбон (у дублюванні). Пропосту й респосту викладено великими тривалостями, що дає В. Гливинському змогу провести аналогії з *cantus firmus*, на який накладаються більш рухливі хорові партії (1995: 94). Зі свого боку, хорові лінії дубльовані альтами *divisi in 4* із ремаркою «виконувати за акустичної необхідності». Завершується III частина оркестровою кодою в канонічному викладенні, де задіяно дві труби й орган.

IV частина відкривається невеликим оркестровим вступом (I гобой, 2 фаготи, альти і контрабаси), далі роль інструментів зводиться до контрапунктування солюючому баритонові й хору недовгими

мелодійними лініями: 2 труби (тт. 256–259), I тромбон (тт. 260–262), 2 фаготи, альти, контрабаси (тт. 262–265), 2 тромбони (тт. 266–270), I та басова труби (тт. 271–273). Названі контрапункти вступають через паузи, відповідно, фрагментуючи партію оркестру, надаючи їй дискретності. Далі в середині частини міститься хор *a capella*, після чого оркестрова партія представлена педалями у тромбонів, що встановлюються шляхом контрапунктичних нашарувань і «розірваними» *re* в басовій лінії в альтів і контрабасів флажолетами (тт. 282–294).

Порівняно з II в III та IV частинах інструментальні партії в оркестровому шарі фактури менш колористичні та яскраво темброво-специфічні, що детерміновано ідеєю створення єдиної (однорідної) вокально-інструментальної тканини на основі застосування серійної техніки.

В умовах стилістичних і стильових змін константні принципи оркестрового письма I. Стравінського виявляються специфічним чином, у деяких випадках явно, у деяких – приховано й у модифікованому вигляді. На нашу думку, принцип багатопігурності в середніх частинах реалізується приховано, натомість передусім виявляється комбінаторність у змінах тембрових ліній (IV частина) та в передачах мелодійних ліній від тембру до тембру (II частина). Пластичність яскраво виражено у флейтовій партії II частини, насиченої широкими стрибками з поверненням до початкового тону, що остинатно повторюються; багатозвучними секундними розхитуваннями (містяться й у партії тенора), які генетично походять від мелізматичних розспівів, юбіляцій; формулами кружляння. До того ж окремі мотиви й фрази внаслідок своєї відмежованості паузами, ритмічної та інтонаційної виразності можуть бути уподібнені фігурам (тт. 55–56, 59–60, 73–74), проте сила лінійного розгортання домінує над формульністю, детермінованою остинатністю: повторність не закріплюється як основний принцип розгортання мелодії. Пластичність простежується й у гнучких тембрових передачах, у комплементарних взаєминах між лініями поліфонічної фактури (тт. 86–93). Прикладом пластичної взаємодії на основі комбінаторності всередині контрапунктичної тканини є вступ до III частини, у якому лінії гнучко під- і відключаються, відповідно, регулюючи щільність фактури та її темброву наповненість.

Висновки. Роль оркестрової партії в «Священному піснеспіві» є значною, що пояснюється фактом замовлення й орієнтацією композитора на традиції Венеціанської поліфонічної школи, яка вирізнялась інтересом до оркестрового коло-

риту, просторовості звучання, експресивністю, тяжінням до контрастів. Специфіка оркестрового письма твору визначається кількома чинниками: впливом ренесансної музики (мотетного письма XVI ст.), домінуванням горизонтального мислення внаслідок застосування серійної техніки, застосуванням прийомів ансамблевого письма,

збереженням і втіленням у явному або модифікованому вигляді константних принципів оркестрового письма (багатофігурність, комбінаторність і пластичність) композитора.

Перспективами дослідження є вивчення оркестровки пізніх творів І. Стравінського на основі компаративно-жанрового аналізу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гливинский В. В. Позднее творчество И. Ф. Стравинского. Исследование. Донецк : «Донецчина», 1995. 192 с.
2. Друскин М. С. Собрание сочинений : в 7 т. / ред.-сост. : Л. Г. Ковнацкая и др. Санкт-Петербург : Композитор, 2009. Т. 4 : Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды / ред. кол. : Л. Г. Ковнацкая. С. 31–265.
3. Задерацкий В. В. Полифоническое мышление И. Стравинского : Исследование. Москва : Музыка, 1980. 287 с.
4. Савенко С. И. Мир Стравинского : монография. Москва : Издательский дом «Композитор», 2001. 328 с.
5. Савченко Г. С. Багатофігурність оркестрового письма як принцип організації часу і простору в оркестрових творах І. Ф. Стравінського (від ранніх балетів до Симфонії in C та Симфонії у трьох частинах). *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2019. Вип. 16. С. 242–258.
6. Савченко Г. С. Комбінаторність як принцип оркестрового мислення І. Ф. Стравінського. *Культура та мистецтво: сучасні тенденції та перспективи* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., м. Одеса, 4 червня, 2020 р. Одеса, 2020. С. 281–283.
7. Стравинский И. Ф. Диалоги. Ленинград : Музыка, 1971. 414 с.
8. Locanto M. “Composing with Intervals” : Intervallic Syntax and Serial Technique in Late Stravinsky. *Music Analysis*. Vol. 28/2. 2009. P. 221–266.
9. Smyth D. Stravinsky as Serialist: The Sketches for Threni. *Music Theory Spectrum*, Vol. 22 (2). 2000. P. 205–224. doi.org/10.2307/745960.

REFERENCES

1. Glivinskiy V. V. Pozdnee tvorchestvo I. F. Stravinskogo. Issledovanie [Later work of I.F. Stravinsky. Study]. Donetsk: “Donechchina”, 1995. 191 p. [in Russian].
2. Druskin M. S. Sbranie sochinenij : v 7 t. / red.-sost. : L. G. Kovnackaya i dr. St. Petersburg : Kompozitor, 2009. T. 4 : Igor` Stravinskij. Lichnost`, tvorchestvo, vzglyady` [Igor Stravinsky. Personality, creativity, views] / red. kol. : L. G. Kovnackaya. pp. 31–265. [in Russian].
3. Zaderatskiy V. V. Polifonicheskoe myshlenie I. Stravinskogo : Issledovanie [I. Stravinsky's Polyphonic Thinking : Research]. Moscow : Muzyka, 1980. 287 p. [in Russian].
4. Savenko S. I. Mir Stravinskogo [Stravinsky's World]. Moscow : Kompozitor, 2001. 328 p. [in Russian].
5. Savchenko H. S. Bahatofihurnist orkestrovoho pysma yak pryntsyp orhanizatsii chasu i prostoru v orkestrovyykh tvorakh I. F. Stravinskoho (vid rannikh baletiv do Symfonii in C ta Symfonii u trokh chastynakh) [Orchestral composition multifigure as a principle of time and space organization of I. F. Stravinsky's orchestral works (from early ballets to Symphony in C and Symphony in three movements)]. *Aspects of historical musicology*, 2019, 16, pp. 242–258 doi: 10.34064/khnum2-1614 [in Ukrainian].
6. Savchenko H. S. Kombinatornist yak pryntsyp orkestrovoho myslennia I. F. Stravinskohoo [Combinatorics as a principle of orchestral thinking of I. F. Stravinsky]. *Culture and art : current trends and prospects : materials of the All Ukrainian scientific-practical conference*, 2020, pp. 281–283 [in Ukrainian].
7. Stravynskiy Y. F. Dyalohy. [Dialogues] Lenynhrad : Muzyka, 1971. 414 s. [in Russian].
8. Locanto M. “Composing with Intervals” : Intervallic Syntax and Serial Technique in Late Stravinsky. *Music Analysis*. Vol. 28/2, 2009. pp. 221–266 [in English].
9. Smyth D. Stravinsky as Serialist: The Sketches for Threni. *Music Theory Spectrum*, Vol. 22(2), 2000. pp. 205–224 [in English]. doi.org/10.2307/745960.