УДК 785.11.071.1(470)

DOI 10.34064/khnum2-1614

Ганна Савченко

ORCID 0000-0002-9845-0450

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
майдан Конституції, 11/13, м. Харків, 61003, Україна

**БАГАТОФІГУРНІСТЬ ОРКЕСТРОВОГО ПИСЬМА
ЯК ПРИНЦИП ОРГАНІЗАЦІЇ ЧАСУ І ПРОСТОРУ
В ОРКЕСТРОВИХ ТВОРАХ І. Ф. СТРАВІНСЬКОГО
(від ранніх балетів до Симфонії *in C* та Симфонії
в трьох частинах)**

АНОТАЦІЯ

Савченко Ганна. Багатофігурність оркестрового письма як принцип організації часу і простору в оркестрових творах І. Ф. Стравінського (від ранніх балетів до Симфонії *in C* та Симфонії в трьох частинах).

У статті досліджено специфіку оркестрового письма І. Ф. Стравінського на матеріалі ранніх балетів, Симфонії *in C* та Симфонії в трьох частинах. Запропоноване робоче визначення поняття оркестрового письма. Виявлений принцип темброво-фактурної багатофігурності в оркестровому письмі як такий, що дозволяє композиторові адекватно втілити уявлення щодо простору і часу в логіці організації музичної композиції. Багатофігурність представлена на макро- та мікросинтаксичному рівнях, в горизонтальній та вертикальній проекціях. Зазначено, що принцип багатофігурності зберігає свою актуальність в оркестровому письмі композитора в різні періоди творчості. Наведені приклади темброво-фактурних фігур в партитурах двох симфоній. Сформульована теза щодо зв'язку між специфікою оркестрового письма, уявленнями про час і простір в культурі як типі мислення і логікою просторово-часової організації музичної композиції.

Ключові слова: темброво-фактурна фігура; принцип багатофігурності; оркестрове письмо; час; простір, тембр; фактура.

АННОТАЦИЯ

Савченко Анна. Многофигурность оркестрового письма как принцип организации времени и пространства в оркестровых сочинениях И. Ф. Стравинского (от ранних балетов до Симфонии *in C* и Симфонии в трех частях).

В статье исследована специфика оркестрового письма И. Ф. Стравинского на материале ранних балетов, Симфонии *in C* и Симфонии в трех частях. Предложено рабочее определение понятия оркестрового письма. Выявлен принцип темброво-фактурной многофигурности в оркестровом письме как таковой, который позволяет композитору адекватно воплотить представления о времени и пространстве в логике организации музыкальной композиции. Многофигурность представлена на макро- и микросинтаксическом уровнях, в горизонтальной и вертикальной проекциях. Отмечено, что принцип многофигурности сохраняет свою актуальность в оркестровом письме композитора в разные периоды творчества. Приведены примеры темброво-фактурных фигур в партитурах двух симфоний. Сформулирован тезис о связи между спецификой оркестрового письма, представлениями о времени и пространстве в культуре как типе мышления и логикой пространственно-временной организации музыкальной композиции.

Ключевые слова: темброво-фактурная фигура; принцип многофигурности; оркестровое письмо; время; пространство; тембр; фактура.

ABSTRACT

Savchenko Ganna. Orchestral composition multigure as a principle of time and space organization of Ihor F. Stravinsky's orchestral works (from early ballets to Symphony in C and Symphony in three movements).

Introduction. The early and the top works of the Russian period showed rapid evolution of Ihor F. Stravinsky's musical thinking and style: there evolved the original musical language, the technique of composition, with the orchestral composition principles being changed. The ballets demonstrated a new sense of time and space, which is shaped by the complex of expressiveness means, with orchestrating being essential.

The composer's style evolution took place within a complex historical and cultural context, marked by a change in the cultural paradigm in the early twentieth century. The scientific and technological progress resulted into transformation of

time and space perception in European cultural consciousness, with the music being not conceived as a form of art beyond their limits. (Herasimova-Persydska, 2012a). The means of space-temporal relations objectification is a system of interrelated parameters of a musical composition, covering form, theme, meter and rhythm, composition, music dramaturgy, orchestration with one of the leading functions.

The twentieth century composers, who embodied new ideas about time and space while organizing musical composition, are C. Debussy, the New Vienna School composers and Ihor F. Stravinsky.

Theoretical Background. Recent research and publications analysis.

The problem of time and space is one of the key problems of Ihor F. Stravinsky's work.

The research of space at the micro level of the composer's musical language is carried out in B. I. Rysin article. (Rysin, 2012: 164–165).

I. Vershynina (1967) does not formulate the problem of time directly, but indirectly considers it, using the concept of “dynamic content”, which is inherent in the intonational structure of the composer's music language.

M. Druskin (1982) devotes separate sections to the problem of time and space: “Movement” (Druskin, 1982: 127–137) and “Space” (Druskin, 1982: 137–154). Summarizing, the researcher (1982) states: “... Stravinsky contrasted through-composed processual development to the ratio of planes and volumes, a single convergence place to the variety of relatively independent “horizon levels”, a single-center composition to a multi-center one” (149).

Accurate observations of the monograph author lead to the aesthetic, artistic and general stylistic level, emerging, if at all, into music texts composition. Taking these ideas as a basis, we consider it appropriate to transfer them onto orchestral thinking and composer's orchestral style. Let us add our own considerations about the nature of space.

The **Objective** of the article is to consider the features of space-temporal organization of Ihor F. Stravinsky works at the level of orchestration. The objects of research are Symphony in C (1938–1940) and Symphony in Three Movements (1942–1945). The urgency of the work lies in poor research of the orchestral thinking and the composer's orchestra style regarding the principles of the music composition space-temporal organization.

Methods. To achieve the goal, the following research methods are applied: 1) historical one, which allows to comprehend the selected material

in the perspective of the evolution of Ihor F. Stravinsky's orchestral thinking; 2) theoretical one, which reveals the features of the composer's ensemble style; 3) cultural one, which allows us to formulate an idea on the connection between culture as a type of thinking and composer's artistic thinking, which is realized in the peculiarities of the space and temporal organization of the music composition.

Results and Discussion. In his early ballets, Ihor F. Stravinsky developed various types of orchestral composition based on a key structural idea – the multifigure, which is realized horizontally and vertically within the orchestral composition, at the micro and macro syntactic levels of the music composition.

We shall consider the figure in the orchestral composition as a characteristic, formula, distinguished through sound colour and register, which: 1) is repeated accurately (ostinato) or alternative-variationally, and in this case it may not have intonational characteristic, distinctness, bright expressiveness; 2) sounds unique, and may have an individual intonation and rhythmic pattern.

The figures can belong to different layers of the orchestral composition, respectively, to act as carriers of different orchestral functions (melody, melodious figuration, pedal, etc.).

Multifigure at the macro-syntactic level of a music composition is realized through frequent change of thematic episodes, accompanied by orchestral composition and sound colour altering. This gives rise to eventfulness, density, contrast of symphonious time.

Multifigure at the micro-syntactic level is manifested through horizontal combination of figures, conditioned by intonational structure of the theme. A figure may coincide with the intonation if it represents a melody function. Vertically multifigure is manifested in the combination of figures in different layers of composition. They interact on the principle of rhythmic (and melodic) complementarity. This forms a particularly sophisticated space where all the elements interact, having their own unique sound colour, rhythmic, compositional patterns.

The multifigure concept is of a double origin. The first source is culture, as a type of thinking. Ihor F. Stravinsky was one of the first composers who, at the level of artistic thinking, became aware of the complex intricacy of the universe and transformed it into orchestral works sound materials. The second source is the aesthetics of the stage (theatrical) space and the stage movements (gesture).

Thus, we believe that in Ihor F. Stravinsky's ballets scores of Russian period, a special orchestra style was developed, with the technique to be used in the symphonies.

Conclusions. The analysis of Ihor F. Stravinsky's Russian ballets and two symphonies scores showed that the orchestral style, invented by the composer in his early works, was based on the multifigure principle, embodying the idea of time and space in the world building, which was radically changed at the beginning of the century. The author formed an idea that the connection between orchestration, composer's thinking and culture, as a certain type of thinking, needs further elaboration taking other Ihor F. Stravinsky's works, as well as of the composers who made a breakthrough in orchestral style in the first half of the twentieth century.

Key words: timbre-compositional figure; multifigure principle; orchestral style; time; space, sound colour; composition.

Постановка проблеми. Від ранніх творів до балетів «Жар-Птиця», «Петрушка» та «Весна священна» відбулась стрімка еволюція музичного мислення й стилю І. Ф. Стравінського: склалась самобутня музична мова, техніка композиції, кардинально змінились принципи оркестрового письма. Головне – уже в зрілих творах руського періоду з'являється нове відчуття часу та простору, яке формується завдяки комплексу засобів виразності, найважливіше значення серед яких має оркестровка.

Стильова еволюція композитора відбувалась у складному історико-культурному контексті, позначеному зміною культурної парадигми на початку ХХ століття, яка супроводжувалась руйнацією або суттєвою трансформацією стійких світоглядних настанов європейської культури Нового часу (ідеї соціального прогресу, гуманізму, антропоцентризму). Раціональний, підвладний обґрунтованим людським розумом законам, «одноканальний», такий, що пізнається, мислиться, прогнозується, світ, змінюється на світ «багатоканальний», «поліфонічний», багатовимірний. С. Парновський та О. Парновський (2018: 13) зауважують: «Фізика XVII–XIX століть міркували про

нескінченний Всесвіт, заповнений зорями з планетними системами. Такий Всесвіт існував безперервно, й усе, що потрібне було для прогнозування його майбутнього стану, – це знання законів механіки й поточного стану всіх об'єктів». Слід відзначити, що багатовимірність картини світу в європейській культурі існувала й раніше. Ціннісно-смилова вертикаль культури Середньовіччя, яка накреслювала ієрархію світу Божественного/небесного й людського/земного, надавала відчуття напруженої взаємодії між світами людському буттю й культурі в цілому. Вона пронизувала по вертикалі та горизонталі європейську культуру майже до кінця XIX ст., до того часу, коли наукова картина світу остаточно не витіснила релігійну на периферію європейської культурної свідомості. На межі XIX–XX ст. вертикальна вісь «багатовимірності» остаточно трансформувалася в горизонталь і діагональ (точніше, різноспрямовані під різним кутом горизонталі та діагоналі), зруйнувавши сувору ціннісну ієрархію в світоглядних уявленнях європейців, породивши полісвіт, світ нашарувань і перехрещень, із принципово іншим змістовним наповненням його обсягу.

Завдяки науково-технічному прогресу в європейській культурі Новітнього часу формуються нові уявлення про матерію, час, простір, корінним чином змінюється образ Всесвіту (Герасимова-Персидская, 2012b; Рысин, 2012).

Таким чином, на початку XX століття в європейській культурній свідомості світ у всіх його характеристиках, у тому числі просторово-часових, якісно змінився. Мистецтво як засіб пізнання й відбиття світу гнучко відреагувало на ці зміни. Н. Герасимова-Персидська (2012a: 250) зауважує: «Просторово-часові відносини в мистецтві історично зумовлені – як органічна частина культури своєї епохи». Відповідно, в ситуації культурного зламу в мистецтві актуалізуються категорії часу та простору, через сприйняття й осмислення яких відбувається освоєння людиною навколишнього світу.

Музика не мислиться поза фундаментальними категоріями часу та простору (Герасимова-Персидська, 2012a). Засобами об'єктивації просторово-часових відносин є система взаємопов'язаних і взаємопронизаних параметрів музичної композиції, яка охоплює музичну форму, параметри тематизму, метру й ритму, фактури, музичної

драматургії, оркестровки, котрій належить одна з провідних функцій в організації часу і простору.

Серед композиторів XX століття, які втілили нові уявлення про час і простір в організації музичної композиції, у першу чергу слід назвати К. Дебюссі, композиторів Нової віденської школи та І. Ф. Стравінського.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Проблема часу та простору є однією з ключових проблем творчості І. Ф. Стравінського. Добре відоме й не раз цитоване його висловлювання щодо взаємин часу, музики і людини: «Феномен музики даний нам лише для того, щоби внести порядок у все суше, включаючи сюди перш за все стосунки між людиною й часом. Значить, щоб феномен цей міг реалізуватися, він вимагає – як обов'язкову і єдину умову – певної побудови» (Стравинский). Очевидно, сам композитор усвідомлював гостроту просторово-часових відносин у сучасному світі, осмислюючи їх у різних площинах, у тому числі, у просторово-часовій організації музичної композиції. Чуйне ставлення композитора до часу та простору дає науковцям багатий матеріал для роздумів і узагальнень. Так, наприклад, дослідження просторовості на мікрорівні музичної мови композитора здійснюється у статті Б. І. Рисіна (2012), де автор розмірковує про простір (інтервал, відносини) між «явищами музичної мови» і про енергію, яка породжується в цьому просторі в результаті взаємодії «явищ» (елементів) (2012: 164–165).

І. Вершиніна в роботі, присвяченій раннім балетам композитора (1967), не формулює проблему часу прямо, проте опосередковано торкається її, оперуючи поняттям «динамічний зміст», який притаманний, на думку автора, інтонаційному строю його музичної мови. Визначення «динамічний», як вважає І. Вершиніна (1967: 202), «передбачає активізацію конкретних динамічних елементів музики, пов'язаних із силою та тривалістю звучання, характером і способом звукоутворення (штрихи). Яскрава динамічна виразність музичного тематизму пов'язана у Стравінського зі значним розширенням і збагаченням шкали динамічних відтінків. Причому в цей процес своєрідної диференціації динамічної виразності залучаються й усі інші засоби музичного мовлення (наприклад, ритмічний акцент стає виразником

ступеня динамічного підкреслення звучання, характер гармонічної структури – виразником ступеня щільності та звукової насиченості музичної тканини тощо). Проте тісніше за все динамічні якості музичних інтонацій Стравінського пов'язані з індивідуальними якостями оркестрових тембрів». Еволюцію оркестрового стилю І. Ф. Стравінського автор дослідження представляє як поступове виявлення й посилення інтонаційно-динамічної функції тембру (1967: 207).

У монографії М. Друскіна (1982) проблемі часу та простору присвячені окремі розділи: «Рух» (127–137) та «Простір» (137–154). Узагальнюючи, зміст цих розділів можна звести до таких важливих тез.

1. Як уважає автор, І. Ф. Стравінський розрізняє два принципово різних підходи до часу: рівномірно впорядковувачий, «класичний» (він близький композиторові) та «психологічний», «романтичний» (1982: 135–136).

2. Укряй важливими для І. Ф. Стравінського при створенні музики є візуальні образи від руху, лінії або малюнка (1982: 129). Цю думку М. Друскін підкріплює чисельними свідченнями із «Діалогів» і робить такий висновок: «...створена Стравінським музика асоціюється із жестом, викликає уявлення про рух, тому що вона керується енергією рухового імпульсу. В цьому закладена специфіка творчості Стравінського» (132).

3. І. Ф. Стравінський «мислить об'ємами звучання» (1982: 141), сприймаючи тенденцію зростання феномена просторовості в музиці від К. Дебюссі (1982: 140).

4. М. Друскін вважає, що в музиці І. Ф. Стравінського протягом усієї творчості зберігається схожий із кубістичним зображенням принцип багатьох аспектів в багатоплощинній композиції (1982: 142). Автор пише: «...Йому (Стравінському – Г. С.) належить честь введення в сучасну музику принципу зіткнення й різнобою в одночасному зіставленні різних пластів фактури; це і споріднює його музику із кубістичним живописом» (150).

5. Стягуючи в єдиний вузол спостереження щодо часово-просторових відносин у музиці І. Ф. Стравінського, дослідник узагальнює: «...Наскрізному процесуальному розвитку Стравінський протиставляв співвідношення площин і об'ємів, єдиному місцю сходжен-

ня – множину відносно самостійних “рівнів горизонту”, одноцентричній композиції – багатоцентричну» (149).

Слушні спостереження автора монографії виводять на естетико-художній і загально-стильовий рівні, мало проростаючи в тканину музичного тексту (що і не було завданням автора). Беручи викладені ідеї за основу, відправний імпульс, вважаємо доцільним спроектувати їх на оркестрове мислення й оркестрове письмо композитора. Доповнимо їх також власними міркуваннями щодо природи просторовості та взаємодії часу й простору в творах І. Ф. Стравінського, зокрема, у двох симфоніях.

Отже, **метою** статті є розгляд особливостей просторово-часової організації творів І. Ф. Стравінського на рівні оркестровки. Матеріалом обрано Симфонію *in C* (1938–1940) та Симфонію в трьох частинах (1942–1945). Актуальність теми полягає в недостатній розробленості проблеми оркестрового мислення та оркестрового письма композитора у зв’язку з принципами просторово-часової організації музичної композиції.

Методологія. Для досягнення мети застосовано такі методи дослідження: 1) історичний, який дозволяє осмислити обраний матеріал в перспективі еволюції оркестрового мислення І. Ф. Стравінського і розвитку оркестровки в музиці першої половини XX ст.; 2) теоретичний, який дозволяє виявити особливості ансамблевого письма композитора шляхом аналізу темброво-фактурних прийомів та функціональної будови оркестрової тканини; 3) культурологічний, який дозволяє сформулювати тезу щодо зв’язку між культурою як типом мислення і художнім мисленням композитора, що реалізується в особливостях просторово-часової організації музичної композиції.

Виклад основного матеріалу. Відкриття композитора в просторово-часовій організації музичної композиції в балетах руського періоду проростають в подальшу творчість. Нове відчуття часу і простору втілилось передусім в *темброво-фактурній структурі* як системі горизонтально-вертикальних функціональних відносин елементів музичної композиції, що структурують звукоматерію твору в часі та просторі відповідно до законів музичної мови. У горизонтальній проекції темброво-фактурна структура визначає темпоритм темброво-фактур-

них змін, який значною мірою підвищується в балетах руського періоду через оперування дрібнішими синтаксичними структурами (порівняно із зовсім ранніми творами, наприклад, Симфонією *Es-dur*), що позначається на ступені подієвості, контрастності, дискретності музичного часу і формує відчуття його інформаційної насиченості, стислості, неоднорідності. У горизонтально-вертикальній проекції темброво-фактурна структура визначає обрання типів оркестрової фактури, логіку їх змін, а також їх функціональну будову, яка кардинально переосмислюється в балетах руського періоду, що впливає на відчуття простору й формує нову просторовість у творах композитора надалі. Оркестрова фактура в балетах втрачає попередньо задану регламентовану організацію через низку чинників. По-перше, через застосування тембрів у незвичних, неробочих (іноді незручних) регістрах (Васильєва, 2009; Вершинина, 1967), що порушує сталі темброво-фонічні уявлення й руйнує усталені темброві комбінації та темброво-семантичні образи. І. Вершиніна (1967) зауважує: «Шляхом ретельного диференційованого використання регістрів, Стравінський досягає багатства інтонаційних відтінків у середині єдиного тембру» (205). І далі: «Сучасники говорили, що інструменти Стравінського втрачають звичний тембровий окрас і отримують нові незнані голоси» (206). По-друге, через відмову від традиційного (гомофонно-гармонійного) типу фактури, що базується на функціональній ієрархії елементів по вертикалі й передбачає застосування функціональної оркестровки. Натомість І. Ф. Стравінський напрацьовує різні типи оркестрової фактури, які, попри всі відмінності в будові по вертикалі та горизонталі, базуються на ключовій конструктивній ідеї – на використанні багатофігурності, яка реалізується по горизонталі та вертикалі оркестрової фактури, на мікро- та макросинтаксичному рівнях музичної композиції.

Під фігурою в оркестровій фактурі будемо розуміти характерну, виділену темброво й регістрово формулу, яка: 1) повторюється точно (остинатно) або варіантно-варіаційно, і в такому разі вона може не мати інтонаційної характерності, випуклості, яскравої виразності; 2) звучить однократно, і в такому разі вона може мати індивідуальний інтонаційний і ритмічний малюнок.

Фігури можуть належати різним шарам оркестрової фактури, відповідно, виступати носіями різних оркестрових функцій (мелодія, гармонійна фігурація, педаль тощо) там, де традиційні оркестрові функції визначаються.

Багатофігурність на макросинтаксичному рівні музичної композиції реалізується через часту зміну епізодів = тематичних структур, яка супроводжується зміною оркестрової фактури і тембрів. Це породжує вищеописану подієвість, щільність, контрастність музичного часу.

Багатофігурність на мікросинтаксичному рівні виявляється у зчепленні фігур по горизонталі, що зумовлюється поспівочною структурою тематизму. Власне, фігура може збігатися з поспівкою, якщо репрезентує мелодійну функцію. По вертикалі багатофігурність виявляється у сполученні фігур в різних шарах фактури. При цьому, як правило, вони взаємодіють за принципом ритмічної (і мелодійної) комплементарності. Це формує особливий складно організований простір, в якому всі елементи чітко взаємодіють, однак мають своє неповторне темброве, ритмічне, фактурне «обличчя», свій образ звучання. Таким чином, вважаємо, що в партитурах балетів І. Ф. Стравінського, які належать руському періоду, склалось особливе оркестрове письмо, техніка якого буде використовуватись композитором надалі. Воно базується на застосуванні по горизонталі, вертикалі й діагоналі фактури чітко окреслених, деталізованих, пластичних із точки зору інтонаційності, ритміки, тембру, регістру, фігур, індивідуальність яких простягається від майже «стертих» до яскраво виразних. У цьому зв'язку визначимо, що ми розуміємо під оркестровим письмом (пропонуємо робочий варіант визначення). *Оркестрове письмо – це комплекс технологічних прийомів, спрямованих на реалізацію темброво-фактурної структури шляхом взаємодії оркестрових партій по горизонталі та вертикалі.* Оркестрове письмо, техніка якого основана на деталізованій темброво-фактурній багатофігурності, буде в різних модифікаціях застосовуватись композитором в творах, написаних після руського періоду. Зокрема, таке оркестрове письмо, за нашими спостереженнями, реалізоване в Симфонії *in C* та Симфонії в трьох частинах.

На нашу думку, ідея багатофігурності на макросинтаксичному рівні корелює з ідеєю багатоцентричної композиції, сполучення різних точок зору, про що писав М. Друскін, проводячи аналогію між музикою композитора й кубістичним живописом (1982). Це намагання уявити складну багатофігурність реального світу (простору), яка охоплюється з різних точок зору й різних площин (або фрагментарно з однієї позиції у швидкому темпоритмі) й розгортається в музичній композиції у часі через неможливість згорнути її й показати в одномоментному звучанні у просторі в силу часової природи музичного мистецтва. Власне, це розгортання, «перетікання» простору в час.

Генезис такого сприйняття просторово-часових відносин композитором, на нашу думку, є глибинним, він сягає культури як типу мислення. І. Ф. Стравінський був одним із перших композиторів, хто на рівні художнього мислення усвідомив складну багатоскладовість полісвіту (котрий можна уявити як величезну сферу, пронизану різноспрямованими смисловими векторами, що ділять її на різні площини, сприйняття яких передбачає зміну куту зору). Він уловив, відчув нову систему просторово-часових координат в новому культурному контексті й адекватно втілив її у звукоматерії оркестрових творів. Його художнє мислення стало виявом нового типу європейського культурного мислення. Інакше кажучи, в логіці просторово-часової організації музичної композиції він відбив тип мислення сучасної європейської культури. Ось чому ім'я І. Ф. Стравінського майже одразу й на довгі роки (і сьогодні також) міцно асоціюється із новаторством. Його музика «збіглася» з новою картиною світу в просторово-часовій розкладці.

М. Друскін (1982) наголошує, що «одночасність процесів музичного розвитку відзначали у Стравінського багато дослідників» (151). Він наводить слова самого композитора про симультанність фрагментів розмов, окремих слів у «Свадебке». Дослідник зауважує: «Як аналог Стравінський називав спектаклі старовинного японського театру Кабукі, де сполучались події, які в реальному, буденному житті відбуваються різночасно» (151). Підкреслимо в цьому зв'язку ще раз, що у І. Ф. Стравінського можливе не тільки одночасне сполучення різ-

ночасного (як у «Свадебке»), а й послідовне розгортання, розкладка багатоскладного одномоментного (як у I дії «Петрушки»).

Слід відзначити, що не тільки вплив культури-контексту сприяв становленню особливого художнього мислення композитора. Його стрімка еволюція здійснилась багато в чому завдяки роботі у сфері театральної (балетної) музики. На цьому наголошує І. Вершиніна (1967): «Як відомо, воно (творче обдарування – Г. С.) розквітло пишно й раптово, ледве торкнувшись благодатного ґрунту “нового” руського балету, і знайшло міцну духовну і матеріальну підтримку в антрепризі Дягілєва. Успіх прийшов до Стравінського із прем’єрою “Жар-птиці”, через рік він був закріплений і примножений постановкою “Петрушки” і, нарешті, у “Весні священній” досяг свого апогею» (6).

У цитованій монографії М. Друскін акцентує увагу на впливах живопису та візуальних видів мистецтв у цілому на творчу уяву, фантазію композитора й засоби просторово-часової організації. Цілком погоджуючись, зауважимо, що величезний вплив, на нашу думку, на І. Ф. Стравінського справила естетика сценічного (театрального) простору, для якого характерною є складна багатофігурність і одномоментне сполучення різних площин (зрізів) дії, а також естетика театрального жесту, руху (жест і рух як творчі імпульси інтерпретує і М. Друскін (1982), не пов’язуючи це із театром, навпаки, «графічну чистоту рухів в балеті» (131) він зводить до впливу живопису (131). Саме театральний жест (рух, лінія, малюнок, про які розмірковує М. Друскін в аспекті важливості зорових вражень і живопису) є, на нашу думку, праобразом, праформою фактурної фігури, яку в такому контексті можна визначити як темброво-фактурний жест.

Дослідження естетики та природи жесту в музиці І. Ф. Стравінського може бути предметом спеціальної роботи, проте не є нашим завданням зараз. У контексті ж цієї статті зауважимо, що вивчення жесту в естетичному, семіотичному, інтонаційному, виконавському, інформаційно-технологічному, інтерфейсовому та інших аспектах на сучасному етапі музикознавства є актуальною й достатньо розробленою на межі з іншими сферами знання темою (Бериашвили). Ми використовуємо поняття «жест» швидше в метафоричному сенсі, підкреслюючи пластичність і чітку візуальну окресленість темброво-фактурних

фігур в оркестровій тканині творів І. Ф. Стравінського, що на мікросинтаксичному рівні у вертикальній і горизонтальній проекціях надає відчуття складно організованої просторовості, об'ємності.

Звернемось до деяких прикладів. В перших двох тактах I частини Симфонії *in C* спостерігаємо зціплення декількох фігур, що нашаровуються одна на одну по вертикалі, але сприймаються як цілісність. Це остинатні різновеликі фігури у струнних (другі скрипки, альти, віолончелі, контрабаси), їх ритмічні модифікації у валторн, двохоктавний злет у перших скрипок, октавні злети у фаготів і великої флейти. Всі вони зливаються в єдину фігуру у другому такті. В цілому маємо тематичний елемент *a*. «Відповіддю» йому є сполучення трьох фігур, що утворюють тематичний елемент *b*. Перша побудована на рівномірному русі чвертями (гобої і перший фагот), друга звучить контрапунктом у валторни (хід по звукам тризвуку), маючи варіантне втілення у другого фагота (хід на квінту). Третя – це остинатна ритмоформула, яка звучить у литавр (остинатна фігура із *a*). Співвідношення двох тематичних елементів *a/b* утворює традиційну класицистську опозицію «сильний-слабкий», що одразу ж сигналізує про жанровий інваріант симфонії. Власне, виявлені фігури можна було б назвати «мотивами», проте їх фактурна і темброва реалізація – різновеликість остинатного в першому такті, темброве нашарування варіантів октавного злету, фаготовий варіант валторнової фігури – свідчить про те, що поняття «мотив» в деяких випадках і співпадає з виділеними фігурами, і не вичерпує їх сутності. Адже, по-перше, вони різного розміру, але надані в одномоментному звучанні (як в перших двох тактах). По-друге, їх втілення цілком зумовлено художніми і технологічними цілями (досягнення певного звучання), і темброво-фактурними умовами.

На підтвердження цієї думки наведемо ще один приклад – першу фігуру самого початку Симфонії в трьох частинах. Злет у струнних, частини дерев'яних і фортепіано є розчерком, жестом, темброво-фактурною фігурою, що втілює ідею руху і яку можна інтерпретувати як першоімпульс всієї симфонії. Він не є мотивом у звичному розумінні, тому що його інтонаційне наповнення (пощаблевий висхідний рух від *g* до *as* в межах малої нони) і ритмо-часові умови реалізації (чверть як відправна точка, далі злет, на який відводиться одна чверть і знов

половинна зупинка) зумовлюють «стертість» інтонаційної сторони і виявлення графічно-фактурної. Це – виразна завдяки тембровим, регістровим і фактурним засобам фігура, яка по вертикалі має варіантне втілення відповідно до тембрової специфіки інструментів.

Повертаючись до Симфонії *in C*, зазначимо, що композитор виставляє «знаки» жанру не тільки на рівні структури тематизму. В темброво-фактурній структурі в межах головної партії простежується ідея континуального розвитку, адже родова для жанру симфонії (інваріантна) структура передбачає достатньо тривале утримання певного типу оркестрової фактури й тембрів в межах розділів форми. Знайдена у ранніх балетах дискретна темброво-фактурна структура, що втілює нове відчуття часу і простору, спочатку просвічує крізь першу, а потім проривається на перший план. За 3 такти до ц. 8 композитор порушує сталість темброво-фактурного розвитку, застосовуючи техніку багатофігурного оркестрового письма по горизонталі (у зміні фігур і їх комбінацій у швидкому темпоритмі із використанням діалогічної оркестровки) і вертикалі (у сполученні різних фігур в різних шарах фактури у різних тембрах).

Висновки. Аналіз партитур руських балетів і двох симфоній І. Ф. Стравінського продемонстрував, що винайдене композитором в ранніх творах оркестрове письмо базується на принципі багатофігурності, який дозволяє втілити уявлення про час і простір в картині світу, що кардинально змінилась на початку століття. І. Ф. Стравінський був одним із перших композиторів, хто в художньому мисленні відбив нову парадигму світобачення, переосмисливши логіку просторово-часової організації творів не тільки на рівні тематизму, гармонії, форми, а й завдяки оркестровому письму як художньо-технічному координатору просторово-часових відносин в музичній композиції. Сформульована теза щодо зв'язку між оркестровкою, композиторським мисленням і культурою як певним типом мислення потребує подальшої розробки на матеріалі інших творів І. Ф. Стравінського, а також композиторів, які здійснили переворот в оркестровому письмі в першій половині XX століття.

ЛІТЕРАТУРА

Бериашвили, Г. Теория интонации и исследования о музыкальном жесте: перспективы взаимодействия и синтеза. Retrieved from <https://cyberleninka.ru/article/n/teoriya-intonatsii-i-issledovaniya-o-muzykalnom-zheste-perspektivy-vzaimodeystviya-i-sinteza>

Васильева, А. (2009). Игровые проявления в «Симфониях духовых инструментов» Игоря Стравинского. *Теоретичні та історичні проблеми мистецтвознавства у світовій та вітчизняній музичній культурі*, 29, 117–125.

Вершинина, И. (1967). *Ранние балеты Стравинского*. Москва : Наука, 222.

Герасимова-Персидская, Н. А. (2012). Выход к новым принципам пространственно-временной организации музыки в переломные эпохи. *Музыка. Время. Пространство* (с. 250–263). Киев.

Герасимова-Персидская Н. А. (2012). Музыка в новой культурной парадигме. *Музыка. Время. Пространство* (с. 327–334). Киев.

Друскин, М. (1982). *Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. Исследование*. Изд. 3-е. Ленинград : Советский Композитор, 208.

Парновський, С. & Парновський, О. (2018). *Як влаштовано Всесвіт. Вступ до сучасної космології*. Львів : Видавництво Старого Лева, 248.

Рысин, Б. (2012). Игорь Стравинский и ядерная физика. *Музыкальная академия*, 4, 163–170.

Стравинский, И. Хроника моей жизни. Retrieved from http://royallib.ru/book/stravinskiy_igor/hronika_moey_gizni.html

REFERENCES

Beriashvili, G. Teoriya intonaczii i issledovaniya o muzy`kal`nom zheste: perspektivy` vzaimodejstviya i sinteza [Theory of intonation and research on a musical gesture: prospects for interaction and synthesis]. Retrieved from <https://cyberleninka.ru/article/n/teoriya-intonatsii-i-issledovaniya-o-muzykalnom-zheste-perspektivy-vzaimodeystviya-i-sinteza>

Vasil`eva, A. (2009). Igrovye proyavleniya v «Simfoniakh dukhovy`kh instrumentov» Igorya Stravinskogo. [Game manifestations in

“Symphonies of wind instruments” by Igor Stravinsky]. *Theoretical and historical problems of art criticism in world and national music culture*, 29, 117–125 [in Russian].

Vershina, I. (1967). *Rannie balety` Stravinskogo [Stravinsky's early ballets]*. Moscow : Nauka, 222 [in Russian].

Gerasimova-Persidskaya, N. A. (2012). Vy`khod k novy`m principam prostranstvenno-vremennoj organizaczii muzy`ki v perelomny`e e`pokhi [Exit to new principles of the spatio-temporal organization of music in crucial periods]. *Music. Time. Space* (pp. 250–263). Kiev [in Russian].

Gerasimova-Persidskaya, N. A. (2012). Muzy`ka v novoj kul`turnoj paradigme [Music in a new cultural paradigm]. *Music. Time. Space* (pp. 327–334). Kiev [in Russian].

Druskin, M. (1982). *Igor` Stravinskij. Lichnost`, tvorcestvo, vzglyady`. Issledovanie. [Igor Stravinsky. Personality, creativity, views. Study.]*. Izd. 3-e. Leningrad : Sovetskij Kompozitor, 208 [in Russian].

Parnovs`kij, S. & Parnovs`kij, O. (2018). *Yak vlashtovano Vsesvi`t. Vstup do suchasnoyi kosmologi`yi [How the Universe works. Introduction to modern cosmology]*. Lviv : Vidavnicztvo Starogo Leva, 248 [in Ukrainian].

Ry`sin, B. (2012). Igor` Stravinskij i yadernaya fizika [Igor Stravinsky and nuclear physics]. *Academy of Music*, 4. 163–170 [in Russian].

Stravinskij, I. *Khronika moej zhizni [Chronicle of my life]*. Retrieved from http://royallib.ru/book/stravinskiy_igor/hronika_moey_gizni.html

Стаття надійшла до редакції 21.05.2019 р.