



УДК 785.11.071.1 (470)

DOI 10.34064/khnum2-1911

**Савченко Г. С.**

ORCID 0000-0002-9845-0450

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

### **Багатофігурність в оркестровому письмі І. Ф. Стравінського неокласичного періоду (на прикладі балету «Аполлон Мусагет»)**

**АНОТАЦІЯ** ■ Савченко Г. С. **Багатофігурність в оркестровому письмі І. Ф. Стравінського неокласичного періоду (на прикладі балету «Аполлон Мусагет»).** ■ У статті досліджується принцип багатофігурності як одна з констант композиторського мислення І. Ф. Стравінського на рівні оркестровки. Підкреслюється, що багатофігурність як принцип оркестрового письма склалася в балетних партитурах раннього періоду і, як інші «універсали» стилю (С. Савенко), зберігає свою актуальність у модифікованому вигляді в подальшій творчості композитора. Багатофігурність впливає на просторово-часові характеристики музичної композиції, надаючи часу підвищеної подієвості, розщепленості, простору – об'ємної насиченості, змінюваної щільності, ефекту симультанності подій. У творах неокласичного періоду багатофігурність взаємодіє з прийомами моделювання цілеспрямованого континуального часу й однорідного простору («довга» мелодія, темброво монохромний склад оркестру), надаючи часу дискретності, а простору – неоднорідності й об'ємності. ■ **Ключові слова:** балетні партитури І. Стравінського, неокласичний, багатофігурність, оркестрове письмо, тембр, оркестрова фактура, час, простір.

**АННОТАЦИЯ** ■ Савченко А. С. **Многофигурность в оркестровом письме И. Ф. Стравинского неоклассического периода (на примере балета «Аполлон Мусагет»).** ■ В статье исследуется принцип многофигурности как одна из констант композиторского мышления И. Ф. Стравинского



на уровне оркестровки. Подчёркивается, что многофигурность как принцип оркестрового письма сложилась в балетных партитурах раннего периода и, как и другие «универсалии» стиля (С. Савенко), сохраняет свою актуальность в модифицированном виде в дальнейшем творчестве композитора. Многофигурность влияет на пространственно-временные характеристики музыкальной композиции, придавая времени повышенную событийность, расщеплённость, пространству – объёмную насыщенность, изменяемую плотность, эффект simultaneity событий. В произведениях неоклассического периода многофигурность взаимодействует с приёмами моделирования целенаправленного континуального времени и однородного пространства («долгая» мелодия, темброво монохромный состав оркестра), сообщая времени дискретность, а пространству – неоднородность и объём.

■ **Ключевые слова:** балетные партитуры И. Стравинского, неоклассический, многофигурность, оркестровое письмо, тембр, оркестровая фактура, время, пространство.

**ABSTRACT ■ Savchenko Hanna. Multifigure Technique in Igor Stravinsky's Orchestral Composing of the Neoclassical Period (on the example of the ballet "Apollon Musagète").**

■ **Background.** The issue of time in Igor Stravinsky's works attracts the attention of researchers constantly. The time is studied through revealing the meter and rhythm specifics of the works (the concept of irregular-accent rhythm (a term of V. Kholopova). In our opinion, in the study of the temporal and spatial parameter another reversal is possible – in the aspect of orchestration as a means of material and sound objectification of a composer's conception in time and space. Taking into account the evolution of I. Stravinsky's composer thinking, this approach allows us to demonstrate those changes that took place in the orchestration of the composer, and to reveal certain constants, *universals* (S. Savenko) of orchestral thinking and orchestration as a set of technological methods.

**Analysis of recent research and publications.** The theme of *time and its specificity in Igor Stravinsky's works* is studied discreetly in the monograph by S. Savenko (2001), which discusses it in connection with the study of meter and rhythm, motif technique, musical form. The notion of *space* is not a scientific problem in the monograph, but the author discusses it in relation to texture and orchestration. The separate sections of the monograph by M. Druskin (1982) are



devoted to the issues of time (*Motion*) and space (*Space*). In the first one, the musicologist emphasizes the importance of the visual images and body movements for the composer. The author distinguishes two approaches of I. Stravinsky to the *course of time*: the first approach evenly regulates it, the second one constantly violates it, because it is full of emotions and psychic states (Druskin, 1982: 135). In the section *Space*, M. Druskin (1982: 140–141) emphasizes the composer's intended attitude to the issue of space organization, in which he continues the discovery by Claude Debussy. The essence of innovation lies in the creation of a multicenter composition that involves the coexistence of many points of view (1982: 143–150). O. Sokol (1974) also discusses the above concept of time but in order to substantiate the principle of similarity in the creative method of the composer. A special study on the issue of rhythm and time in I. Stravinsky's works is the doctoral dissertation by A. Makina (2010). The analysis of the rhythmic and temporal structures and the rhythmic technique of the *Symphony of Wind Instruments* allows the author to conclude that "Stravinsky's innovation is to strengthen the structural rhythmic component of the composition as an alternative to tonal development..." (Makina, 2010: 12).

**Objectives of the researching.** In the above works, the orchestration by I. Stravinsky as a system of technological methods of organizing material in time and space does not become a subject of special study. Therefore, **the aim of this article** is to study the specifics of the spatial and temporal organization of I. Stravinsky's composition as exemplified by the work of his neoclassical period (the ballet *Apollon Musagète*) in the aspect of orchestral composing.

**Discussion and results.** In the early works, I. Stravinsky develops the orchestral technique of composing based on the multi-figure principle. It allowed the composer to embody in his artistic system new ideas about time and space according to the worldview, which has changed dramatically in the modern culture. The *figure* in the orchestral texture means, as we define it, a formula that is delineated with intonational, rhythmic, texture, register, and timbre means, or with a set of means outlined in a plastic-characteristic, visual way. It can be repeated accurately (*ostinato*) or alternatively.

The multifigure technique in horizontal projection is realized at micro- and macro-syntactic levels. In the organization of time, it generates increased eventfulness, semantic density. In vertical projection, the multifigure technique is manifested in the combination of different figures in a polysyllable texture



organized on the principle of complementarity. This enriches the orchestral texture with spaciousness.

The preservation of the multifigure technique as a constant of I. Stravinsky's composer thinking comes from the peculiarities of his style system. The style of the composer, according to many researchers, is based on the dialectical interaction of universal (stable) and variant (mobile) aspects at different levels of stylistic integrity.

The orchestration parameter contains new "neoclassical" qualities and stable orchestra composing techniques (the multifigure technique). Let us turn to the ballet *Apollon Musagète* (1928). The selected composition of the orchestra is expressly "classical": the string orchestra forms a timbre-soldered organism, devoid of the bright color of woodwind and brass instruments. The result is a monochrome sound, essentially continuous, because it does not change its timbre throughout the ballet.

In the works of the neoclassical period, the composer reproduces certain qualities of the model (Savenko, 1977). We assume that purposeful continuous time and homogeneous space are also subject to simulation. A powerful means of modeling continuous time is the "long" melody that the composer designs. Its unfolding in the context of timbre monochromaticism really creates an auditory illusion of a timeless expression that goes on in time. However, a visual analysis of the score testifies to the effect of the multifigure technique, which imparts a process of discreteness. The figures help break the melody line, register contrasts, timbre interception. Vertically, based on the figure composing, counterpoints and duplications (usually inaccurate) are built, which violates the homogeneity of the space and gives it a variable density.

**Conclusions.** The analysis of the scores of the ballet *Apollon Musagète* has shown the effect of the constant principle of multifigure technique. The multifigure technique undergoes modifications, as it interacts with the techniques that matured in the neoclassical period ("long" melody, monochrome timbre), and it aimed at modeling the "classical" directed continuous time and homogeneous space. As a result, the multifigure technique breaks the continuity of time by giving it discreteness; creates an inhomogeneous space.

The author sees the **prospects of the study** in the analysis of opera scores, in which the multifigure technique comes in the complex interaction with the words. ■ **Key words:** *ballet scores by Ihor Stravinsky, neoclassical, multifigure technique, orchestra composing, timbre, orchestra texture, time, space.*



**Постановка проблеми.** Питання часу у творчості І. Стравінського привертає увагу дослідників постійно. Воно є предметом спеціальних наукових робіт, мимохідь порушується в контексті різноманітної проблематики. Проте дослідження часової організації відбувається переважно через розкриття метроритмічної специфіки творів, передусім, застосування поняття нерегулярно-акцентної ритміки (термін В. Холопової, 1971). На нашу думку, в дослідженні часового і, додамо, просторового параметра можливий і інший розворот – в аспекті оркестровки як просторово-часового «каркасу» музичного матеріалу, як засобу матеріально-звукової об'єктивації художнього задуму в часі та просторі. Зважаючи на еволюцію композиторського мислення І. Стравінського в історичній перспективі й опробування ним у своїй композиторській практиці багатьох стилів, такий підхід дозволить продемонструвати ті зміни, які відбувалися в оркестровці майстра протягом довгого творчого життя, і виявити певні константи, «універсалії» (С. Савенко) оркестрового мислення й оркестровки як комплексу технологічних прийомів, котрі зберігались інваріантними, утворюючи разом з іншими «універсаліями» стійке ядро стилю І. Ф. Стравінського.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Дискретно тема «час і його специфіка у І. Стравінського» розробляється в монографії С. Савенко, яка порушує цю проблему у зв'язку з дослідженням метроритму: «Фундамент музики Стравінського – ритм, тому що час – її естетична основа» (Савенко, 2001: 105). «Музика Стравінського – звукове оформлення часу» (Савенко, 2001: 150). Методологічною основою дослідження метроритму стає термін В. Холопової «нерегулярно-акцентний ритм», який, на думку С. Савенко, стає однією з універсалій стилю композитора: «Нерегулярна акцентність, як родова ознака стилю Стравінського, присутня в його музиці всюди, у творах будь-якого періоду, будь-якого жанру. Змінюються лише її форми та інтенсивність» (2001: 108). Нерегулярно-акцентний ритм тісно пов'язаний із мотивною технікою композитора («технікою інтервальних структур»), яка базується на діалектичній взаємодії повторності



(остинатності) та варіантності (Савенко, 2001: 109–115) й у різні періоди творчості має різне інтонаційне наповнення (Савенко, 2001: 120). Автор зауважує, що «в малих масштабах техніка інтервальних структур особливо помітно сприяє тематичній концентрації, лаконізму висловлювання – одній із важливих якостей стилю Стравінського, що склалась в російських “поспівкових” творах» (Савенко, 2001: 121). Це твердження є непрямим свідченням щодо якісної характеристики часу в музиці композитора – більш стислого, щільно наповненого, з підвищеною подієвістю (Савченко, 2019). Адже нерегулярно-акцентний ритм і постійна мелодична варіантність у сполученні з нерегламентованою повторністю надають часу особливої інтенсивності й незаданості протікання шляхом порушення інерційних очікувань. Спостереження щодо логіки формотворення («мотивно-ритмічні варіації») (Савенко, 2001: 115) також виводять автора монографії на ідею порушення звичної (класико-романтичної) процесуальності форми: «Варіантні ланки у Стравінського подаються як самодостатній структурний компонент, а не первісна основа, що підлягає переосмисленню й подоланню у формі-процесі» (Савенко, 2001: 127). Наведені непрямі спостереження щодо часу в музиці І. Стравінського стимулюють дослідницький інтерес і спонукають до подальших розвідок у цьому напрямку. Проте серед універсальї стилю в С. Савенко є й «пряме» указання на час. Так, говорячи про семантику музичної мови композитора, дослідниця наголошує на важливості *архетипу руху* «у всьому різноманітті його форм, за винятком... однієї – регулярної, “правильної повторності”...» (Савенко, 2001: 150).

Цікаво, що поняття «простір» узагалі не фігурує в монографії як наукова проблема, але й у цьому разі автор книги висловлює цікаві зауваження, говорячи про особливості письма (або фактури, яку С. Савенко ототожнює з письмом) у музиці композитора. «Нескладно припустити, що принцип варіантності, генеральний для музики Стравінського, опиниться в центрі і фактурних процесів. Типи письма тією ж мірою визначаються основами стилю, що й мотивна техніка або принцип акорду-конструкції. У типології фактури в музиці Стравінського таку визначальну вагу має ідея саморуху звукової матерії, гетерофонної свободи суперечливих сутностей» (Савенко, 2001: 138). Стійкими



принципами оркестровки у Стравінського С. Савенко називає «темброву диференціацію» та протиставлення груп (успадковане від барокової музики) (Савенко, 2001: 146), що, зрозуміло, теж «грає» на «просторовість» музики майстра.

Проблемам часу («Рух») та простору («Простір») присвячені окремі розділи монографії М. Друскіна (1982). У першому музикознавець підкреслює виключну важливість для композитора зримих образів, пластично-тілесних імпульсів, рухів тіла. В унісон міркуванням С. Савенко звучить його висловлювання: «Багатоманітність типів і видів рухів у музиці віртуозно розроблено Стравінським – жоден композитор ХХ століття не може в цій сфері порівнятися з ним. Інтенсивність зорових вражень, художницька зіркість допомогли йому піяти градації таких рухів у житті й перевтілити їх у музичні образи» (Друскін, 1982: 133). Автор монографії зауважує, що І. Стравінський розрізняє два підходи до «ходу часу»: перший спрямований на рівномірне його впорядкування, другий – постійне його порушення, тому що передбачає наповненість емоціями й психологізмом (там само: 135). Композиторові, який обстоював антиромантичні художньо-естетичні позиції, другий тип був чужий. Філософ П. Сувчинський, чий погляд можна вважати близькими І. Стравінському, в першому випадку застосовував поняття «хронометричної» музики, у другому – «хроноаметричної» (Друскін, 1982: 136). У розділі «Простір» М. Друскін підкреслює свідоме ставлення композитора до проблеми організації простору: «...Стравінський сам вказує на те, що його хвилювали проблеми перспективи та об'єму в музиці» (там само: 141). У своєму інтересі до просторового феномена в музиці Стравінський наслідуює й продовжує відкриття К. Дебюссі (там само: 140). Сутність цих новацій полягає у створенні так званої багатоцентричної композиції, яка передбачає співіснування багатьох точок зору, «глядацьких» позицій (там само: 143–150). Із багатоцентричною композицією дослідник пов'язує й інші проблеми організації простору в музиці І. Стравінського. Це, передусім, проблема «щільності» звучання (там само: 150), «одночасності процесів музичного розвитку», «діалектичної взаємодії динаміки та статичності» (151), «асиметричної симетрії» (152), «паралелізму» (153). М. Друскін зауважує: «Стравінський



будував музичну форму шляхом перехресних зв'язків, інтонаційно-ритмічних відповідностей і, перекидаючи арки, переміщував опори, змінював їх, варіював. Він створював композицію динамічну завдяки неухильному руху об'ємних блоків звучання й разом із тим статичну через складне переплетіння арочних зведень» (там само: 151). «Паралелізм – геометричне поняття. Воно передбачає варійоване розміщення тотожного на різних рівнях перцептуального простору, що якнайкраще відповідає взаємовідношенню шарів і об'ємів музики Стравінського. У схожому він встановлював різне, сполучаючи те, що видавалось протилежним, у впорядкованість уводив різні модуси збігів і незбігів. Це і є, власне, смисл багатоцентричної композиції» (там само: 153).

Майже одночасно з першим виданням монографії М. Друскіна (1973) вийшла стаття О. Сокола (1974), де автор теж розглядає вищевикладену концепцію часу в музиці І. Стравінського, але з метою обґрунтування принципу подібності у творчому методі композитора. Дослідник наводить міркування І. Стравінського щодо двох типів музики, які відповідають двом типам організації часу: 1) музика, пов'язана з онтологічним часом («хронометрична», за П. Сувчинським); 2) музика, пов'язана з психологічним часом («хроноаметрична»). У другому типі провідним принципом організації матеріалу є контраст, тоді як перша підпорядковується принципу подібності, що слугує єдності твору (Сокол, 1974: 168). О. Сокол доходить таких висновків щодо специфіки часової організації музики І. Стравінського: «1. Основним принципом організації часу в музичному творі є принцип подібності. Він забезпечує єдність твору. 2. Ця організація передбачає “контрапункт” матеріалу (із властивими йому характеристиками часу) й онтологічного та психологічного часу. 3. Музичний час реалізується у функціональній організації музичного матеріалу» (Сокол, 1974: 171).

Спеціальним дослідженням, присвяченим проблемі ритму й часу у творчості І. Стравінського, є дисертація А. Макіної (2010). Матеріалом дослідження стали композиції з раннього та пізнього періодів його творчості: «Симфонії духових інструментів» та «Threni». У науковій розвідці щодо новацій в сфері часу й ритму в музиці





І. Стравінського А. Макіна відштовхується від поняття «нерегулярної акцентності», посиляючись на Т. Адорно й Б. Асаф'єва (які описали це явище метафорично), В. Холопову, Ю. Холопова, С. Савенко та ін., котрі застосовували вищеназване поняття як наукову дефініцію (Макіна, 2010: 10). А. Макіна залучає також термінологічний апарат зі статей О. Мессіана та П. Булеза, присвячених творчості І. Стравінського, зокрема, питанням ритму (там само: 11). Аналіз ритмічних і часових структур та ритмічної техніки «Симфонії духових інструментів» дозволяє авторові зробити висновок, що «новаторство Стравінського полягає в посиленні конструктивно-ритмічного начала композиції як альтернативи тональному розвитку...» (там само: 12), і що «час і ритм у “Симфоніях” стають головними факторами формотворення...» (там само).

Не оминає питання організації часу у творчості І. Стравінського і В. Глівінський (1989) у дисертації, присвяченій бароковій стилістиці в музиці цього майстра. Розглядаючи стильову систему І. Стравінського, дослідник значну увагу приділяє часовимірювальній метриці, котра є «дійовим засобом індивідуалізації музичної тканини...» (Глівінський, 1989: 4). «Темпова сталість, яка є чинником стабільності в системі часової організації тексту, символізує в творах композитора хід об'єктивного (онтологічного) часу. Процес же формотворення, який є паралельним до ходу онтологічного часу й пронизує його, спрямовується метричною змінністю. Різноспрямованість розділів форми, зумовлена експозиційним, розробковим і репризним типами оформлення музичного матеріалу, виявляється в послідовностях тактів різного розміру, різної часової протяжності. Динаміка процесу формотворення, виражена не темповими відхиленнями, а послідовністю неоднакових за довжиною фрагментів музичного матеріалу, свідчить про хронометричну природу творів Стравінського, про часовимірювальний характер його метрики» (там само: 4–5).

Розробленість проблеми не означає її вичерпаності. У розглянутих роботах оркестровка І. Стравінського як система технологічних прийомів організації матеріалу в часі та просторі не стає предметом спеціального дослідження. Тому **метою** нашої статті є дослідження специфіки просторово-часової організації композиції І. Стравінського на



матеріалі твору неокласичного періоду (балету «Аполлон Мусагет») в аспекті багатопігурності як принципу оркестрового письма.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** У творах раннього періоду, передусім, балетах, І. Стравінський розробляє особливу оркестрову техніку письма на основі принципу багатопігурності. Вона дозволила композиторові втілити у своїй художній системі нові уявлення про час і простір у картині світу, що кардинально змінилась у Новітній культурі. Під фігурою в оркестровій тканині ми розуміємо формулу, виділену особливим чином (інтонаційно, ритмічно, фактурно, регістрово, темброво або комплексом засобів), різну за масштабами, пластично-характерну, візуально окреслену. Вона може повторюватися точно (остинатно) або варіантно, може прозвучати однократно.

Багатопігурність у горизонтальній проєкції реалізується на мікротамакросинтаксичному рівнях. У першому випадку вона є виявом поспівочної структури тематизму, втілюється через варіантне (остинатне) зчеплення. Власне, фігура може збігатися або не збігатися з поспівкою. У другому – на більш високому масштабному рівні композиції – багатопігурність реалізується через часту зміну тематичних епізодів (блоків), позначену зміною оркестрової фактури. В організації часу багатопігурність породжує підвищену подієвість, смислову щільність, інформативність.

У вертикальній проєкції багатопігурність виявляється у сполученні різних фігур у полішаровій фактурі, які взаємодіють за принципом комплементарності. Це надає оркестровій тканині об'ємності, складно організованої просторовості.

У різних варіантах втілення техніка оркестрового письма на основі багатопігурності застосовується композитором у творах неокласичного періоду, хоча вона зазнає модифікацій, зважаючи на особливості музичної мови.

Збереження техніки багатопігурності як константи композиторського мислення І. Стравінського зумовлене особливостями його стильової системи. Стиль композитора, згідно з думкою дослідників (Друскін, 1982; Савенко, 2001), базується на діалектичній взаємодії універсального (стабільного) й варіантного (мобільного) на різних рівнях стильової цілісності. Неокласицизм у цьому аспекті є і про-

довженням напрацювань раннього періоду, і новим витком розвитку композиторського мислення й мови. Так, наприклад, стосовно роботи композитора з мотивними (інтервальними) структурами С. Савенко зауважує: «Техніка вільнометричної мотивної варіантності, розробленої на матеріалі поспівочного тематизму, є життєздатною й у стилістичних варіаціях на барокову модель» (Савенко, 1977: 197).

У творах неокласичного періоду, згідно з С. Савенко, композитор імітує окремі якості моделі, проте визначальною силою є його індивідуальний стиль (Савенко, 1977: 200). Імітуванню й моделюванню підлягають тематичні елементи музики бароко та класицизму (Гливинский, 1989; Савенко, 1977: 191–196), прийоми побудови тематизму (наприклад, використання структури «ядро й розгортання») (Савенко, 1977: 196), стійкі ритмічні формули (пунктирний ритм, фігури з шістнадцятими), quasi-тональні й поліфункціональні конструкції (там само: 199), інструментальне письмо моделей (Савенко, 2001: 144). При цьому в кожному елементі й параметрі мови відбувається переосмислення моделі відповідно до індивідуальних стильових «універсалій».

Ми припускаємо, що, окрім «імітування» названих елементів, у композиціях неокласичного періоду Стравінський відтворює організацію часу, притаманну класицистським творам. А саме, імітує континуальний час, що спрямованим вектором пронизує музичну композицію. Невипадково у творах неокласичного періоду з'являється «розгорнута» в часі мелодія (Савенко, 1977: 200), яка є не тільки виявом «прагнення нової естетики мелодії» (там само: 205) і результатом апробації «незалежного від фольклору мелосу» (Савенко, 2001: 112), а й, на нашу думку, одним із засобів моделювання й імітування континуального тривалого часу. При цьому, і в будові мелодій у неокласичних творах (як «тривалих», так і «недовгих»), і в методах тематичного розвитку композитор оперує тими прийомами, які були напрацьовані в ранньому періоді творчості, зокрема, технікою мотивної варіантності. «Розвиток методу варіації на стиль виражався у прогресі техніки, передусім, техніки мотивної варіантності... Мотивна варіантність є основою нових мелодичних явищ, зокрема, “довгої” мелодії» (Савенко, 1977: 203).



У класицистських творах мелодія ґрунтується на функціональній гармонії, іманентно музична логіка якої вибудовує вектор спрямованого часу, націленого на досягнення тонального центру. У І. Стравінського, як зауважує С. Савенко, «довга гармонія насправді quasi-функціональна, вона “імітує” класичну організацію, продовжуючи розвивати індивідуальні якості ладогармонічної організації Стравінського більш раннього періоду. Поліфункціональність, що широко застосовується в неокласичний період як засіб стилістичного варіювання, походить від полігармонічних систем раннього періоду» (там само: 205–206). Дослідниця пов’язує поліфункціональність також із лінеарними звукорядними системами (там само: 206).

Щодо ритму, то, з одного боку, композитор додержується певного ритмічного малюнку у межах тривалих фрагментів форми, з іншого – стійкі ритмічні формули застосовуються в умовах нерегулярної акцентності (Савенко, 1977: 199). Перший чинник сприяє моделюванню континуальності, тривалості часу, створює ілюзію стабільності, запрограмованої заданості подій у часі, другий – порушує інерцію очікування, що притаманне творам композитора від зрілих опусів раннього періоду.

Параметр оркестровки, як і інші розглянуті, містить і «неокласичні» якості, і стабільні прийоми оркестрового письма (техніка багатотігурності), що склалися раніше і є константами оркестрового мислення. Звернімося до балету «Аполлон Мусагет» (1928). Обраний оркестровий склад в цьому творі підкреслено «класичний»: струнний оркестр утворює темброво злитий організм, який, за наявності тембрової специфіки окремих інструментів, що його складають, позбавлений яскравої барвистості дерев’яних та мідних духових. Результатом є, на перший погляд, монохромне звучання, принципово континуальне, адже воно не змінює свого тембрового колориту протягом усього балету. Окрім того, в органологічній природі струнно-смичкових вже закладена здатність до тривалого звучання, що також «грає» на створення «довгого часу». Слід зауважити: традиційність складу порушується поділом віолончелей на дві партії, отже, просторовість запрограмована в самому інструментальному складі через його «потовщення». Його більша структурна



диференціація свідчить також про позірну монохромність, яка обертається у Стравінського складними тембровими іграми всередині струнної групи.

Потужним засобом моделювання континуального часу є «довга» мелодія, яку конструює композитор. Її розгортання в умовах тембрової монохромності справді створює слухову ілюзію розлогого висловлювання, що триває в часі. Проте візуальний аналіз партитури свідчить про дію техніки багатофігурності, що «викриває» континуальність і надає процесу дискретності. Можна сказати, що ілюзорна «тривалість» містить у собі приховану дискретність. Перша фігура злету, представлена в такті 1, звучить у всіх інструментів (окрім контрабасів) в октавних подвоєннях, розщеплюючись у «кадансовий» акорд. У такті 2 фігура варіантно множитья по вертикалі й розширюється по горизонталі, при цьому тканина функціонально диференціюється: партія других віолончелей переключається на функцію басової педалі, лише наприкінці окреслюючи пунктирний злет. У наступних тактах вибудовується оркестрова тканина на основі дії принципу багатофігурності. У тактах 3–5 фігура доручається I віолончелям, які продовжують лінію «довгої» мелодії; I та II скрипки з альтами беруть на себе функцію «точкової» гармонії (т. 4); у т. 5 на лінію віолончелей нашаровуються альти з низхідним варіантом фігури; ініціативу альтів перехоплюють II віолончелі наприкінці 5 такту. Таким чином, у межах п'яти тактів постійно присутньою в незмінній функції є партія I віолончелей, утворюючи континуальну лінію, однак її мелодична позиція в перших двох тактах не є домінуючою, адже більш високий регістр обіймають I скрипки. Відтак тривала континуальна лінія переривається, по-перше, регістровим контрастом (переключенням уваги з високих скрипок на віолончелі в середньому регістрі), по-друге, від- та підключенням інших партій, перехопленням фігур, що є реалізацією діалогічної оркестровки і сприяє утворенню простору зі змінюваною щільністю (неоднорідний, дискретний). Сумарними тактами, які поновлюють у правах континуальність, є тт. 6–7, коли у всіх партіях з'являються лінії з рівними тривалостями, що гетерофонно помножується-розщеплюється по вертикалі, виливаючись у каданс т. 8. Таким чином, наявність фігур, регістрові ігри, неоднорідний за



ступенем наповненості простір «розривають» тривалість часу, надають йому об'ємності.

У наступних десяти тактах оркестрова тканина теж «прописується» на основі принципу багатofігурності. Цього разу неперервною є альтова партія, до якої підключаються з різновеликими фігурами всі інші, при цьому «підключення» можна трактувати як короткі дублювання (варіантні ритмічно та інтонаційно). Сумарно звучання струнних не переривається, із функціональної точки зору відбувається переключення функцій інструментів, що надає процесу дискретності (наприклад, у межах тт. 9–11 I та II скрипки змінюють функцію з мелодичної на гармонічну та знову мелодично-контрапунктичну), візуально – кожна лінія, окрім альтів, переривається, згортаючись у фігури, а партія альтів виткана з фігур.

Розділ від ц. 4 до ц. 5 відзначений зміною фактури, в якій із точки зору функціональної організації спостерігається чіткий розподіл на мелодію та гармонічний супровід. Мелодія, котра звучить у I та II скрипок в унісон (що підсилює її урочисте звучання), підкреслено витягнута в «довгу» лінію. Проте її тривалість у цьому разі швидше ілюзорна, адже лінія сконструйована з остинатних повторень однієї ритмічної формули з інтонаційними змінами, що гальмує час навіть в умовах незмінності тембру мелодії й утримання реєстрової позиції. Перериванню лінії сприяє і ритмо-гармонічна фігура в іншому (супроводжувальному) шарі фактури, яка надає часу пульсуючого характеру.

Цікавий з точки зору організації часу й простору оркестровими засобами є розділ від ц. 7 до ц. 15. У ньому моделюється бароковий невпинний рух, завдяки темпу *Allegro*, фігурі злету по звуках тризвуку на остинатній ритмічній формулі (чверть із крапкою й вісімка) з наступним пощаблевим спуском вниз. Із точки зору оркестровки в цьому розділі також реалізується ідея тембрової незмінності мелодичної лінії, яка доручена I скрипкам (на великому відрізку тексту). Стабільною щодо тембру є й лінія баса (II віолончелі). Її малюнок достатньо типовий для Стравінського: бас є гранично рухливим, його діапазон охоплює майже три октави (від крайнього нижнього звуку до звуків другої октави), зміни напрямку руху відбуваються й на сильну

долю, і порушуючи регулярну акцентність (див., наприклад, ц. 10). У результаті, по-перше, великий діапазон, який басова партія охоплює у своєму русі, сприяє розширенню об'єму звучання, грає на просторовість. По-друге, зсув акцентного звуку (початкової точки руху) щодо тактової риси сприяє розшаруванню часу по вертикалі й ускладнює не тільки часову, а й просторову організацію фрагмента. Тим більше, що інші лінії вибудовуються на регулярному повторенні остинатних фігур (ц. 10). Потовщенню тканини по вертикалі сприяють також короткі «розбіги», які є нейтральними з мелодичної точки зору і немовби дублюють функцію басових ходів (ц. 7–8, ц. 13–14), а також застосування прийому контрастної поліфонії, в результаті чого в тканину вплітаються нові лінії: на ц. 9 у I віолончелей, ц. 10 в альтів, при цьому друга лінія продовжує першу. Лінія I скрипок відходить у тінь із мелодичної точки зору, її континуальність підтримується остинатним повторенням фігури, тому в інтонаційному плані ступінь її подієвості знижується. У первісній функції вона повертається на ц. 12, із відключенням усіх інших партій, окреслюючи простір разом із «кроками» рухливого басу.

**Висновки.** Аналіз партитури балету «Аполлон Мусагет», створеного І. Стравінським у неокласичний період, продемонстрував дію константних принципів і прийомів оркестрового письма, зокрема, принципу багатопігурності. Разом із тим, багатопігурність зазнає модифікацій: як і інші константи («універсалії», за С. Савенко) композиторського мислення та стилю, вона взаємодіє з новими принципами та прийомами, котрі визріли в неокласичний період («довга» мелодія, реалізація монохромної тембровості) і націлені на моделювання «класично» спрямованого континуального часу й однорідного простору. У результаті взаємодії багатопігурність «просвічує» крізь ілюзорну тривалість часу, надаючи йому дискретності, розщепленості, об'ємності, створюючи неоднорідний за наповненням простір.

**Перспективу дослідження** автор бачить в аналізі партитур інших балетів І. Стравінського, що належать до неокласичного періоду його творчості, а також оперних партитур, у яких техніка багатопігурності вступає у складну взаємодію зі словом.



## ЛІТЕРАТУРА

- Гливинский, В. В. (1989). *Элементы стилистики барокко в творчестве И. Ф. Стравинского*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Ленинградская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Ленинград, 13.
- Друскин, М. (1982). *Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. Исследование*. (Изд. 3-е). Ленинград: Советский композитор, 208.
- Макина, А. В. (2010). *Новая трактовка ритма: И. Стравинский, О. Мессиа́н, П. Булез*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 22.
- Савенко, С. (1977). О неоклассицизме Стравинского. В кн. *Проблемы музыки XX века*, сс. 179–210. Горький: Волго-Вятское книжное изд-во.
- Савенко, С. (2001). *Мир Стравинского*. Москва: Композитор, 327.
- Савченко, Г. С. (2019). 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*, 16, 242–258.
- Сокол, О. (1974). Про принцип подібності у творчому методі І. Стравінського. *Українське музикознавство*, 9, 160–177.
- Холопова, В. (1971). *Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века*. Москва: Музыка, 304.

## REFERENCES

- Druskin, M. (1982). *Igor Stravinskiy. Lichnost, tvorchestvo, vzglyady. Issledovanie [Igor Stravinsky. Personality, creativity, views. Study]*. (3rd ed.). Leningrad: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
- Glivinskiy, V. V. (1989). *Elementy stilistiki barokko v tvorchestve I. F. Stravinskogo [Elements of the Baroque style in the work by I. F. Stravinsky]*. (Extended abstract of PhD thesis). Leningrad State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov. Leningrad [in Russian].
- Kholopova, V. (1971). *Voprosy ritma v tvorchestve kompozitorov pervoi poloviny XX veka [Questions of rhythm in the work of composers of the first half of the twentieth century]*. Moscow: Muzyka [in Russian].





- Makina, A. V. (2010). *Novaya traktovka ritma: I. Stravinskiy, O. Messian, P. Bulez* [New interpretation of rhythm: I. Stravinsky, O. Messian, P. Boulez]. (Extended abstract of PhD thesis). Nizhny Novgorod State Conservatory (Academy) named after M. I. Glinka, Nizhny Novgorod [in Russian].
- Savchenko, H. S. (2019). Bahatofihurnist orkestrovoho pysma yak pryntsyp orhanizatsii chasu i prostoru v orkestrovnykh tvorakh I. F. Stravinskoho (vid rannikh baletiv do Symfonii in C ta Symfonii u trokh chastynakh) [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)]. *Aspects of historical musicology*, 16, 242–258. [in Russian].
- Savenko, S. (1977). O neoklassicizme Stravinskogo [On the neoclassicism of Stravinsky]. In *V. M. Tsendrovskii et al (Eds.), Problemy muzyki XX veka* [Problems of music of the twentieth century] (pp. 179–210). Gorky: Volgo-Vyatskoe knizhnoe izdatelstvo [in Russian].
- Savenko, S. (2001). *Mir Stravinskogo* [Stravinsky's World]. Moscow: Kompozitor. [in Russian].
- Sokol, O. (1974). Pro pryntsyp podobnosti u tvorchomu metodi I. Stravinskoho [On the principle of similarity in I. Stravinsky's creative method]. In *Ukrainske muzykoznavstvo* [Ukrainian Musicology], vol. 9, pp. 160–177. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 15.01.2020 р.