

УДК: 780.614.331.082.4: 781.22]:78.071.1(470+571)Стравінський  
DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.1\(46\).2020.198515](https://doi.org/10.31318/2414-052x.1(46).2020.198515)

**КАШИРЦЕВ Р. Г.**

**Каширцев Руслан Геннадійович** — аспірант кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Харків, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9335-4446>

## **СКРИПКОВИЙ КОНЦЕРТ ІГОРЯ СТРАВІНСЬКОГО: ІННОВАЦІЙНА МОДЕЛЬ ТЕМБРОВО-АКУСТИЧНОЇ ВЗАЄМОДІЇ СОЛІСТА Й ОРКЕСТРУ**

Розглянуто своєрідне трактування у концертно-симфонічній творчості І. Стравінського тембру, фактури, форми у співвідношенні «соліст — оркестр». У центрі дослідження перебуває інструментування, як засіб вибудовування композитором тембрового втілення форми в авторській моделі темброво-акустичної взаємодії соліста й оркестру. Аналіз «роботи з моделями» в Концерті для скрипки з оркестром І. Стравінського, з цього погляду, надає можливість виявити значення інтерпретаційного потенціалу тембру, що у ХХ столітті суттєво розширюється завдяки удосконаленню інструментарію і виконавських технік. Дослідження унікальної спадщини І. Стравінського, зокрема Концерту для скрипки з оркестром, надасть змогу осмислити роль тембру як інтерпретаційного чинника, тобто виявити, завдяки яким тембровим засобам композитор утілює свої творчі методи («робота з моделлю», «варіації на стиль», «полістилістика») та винаходить свою інноваційну версію темброво-акустичної взаємодії соліста й оркестру, і на яких засадах вона закріплюється. Як потужний засіб композиторської інтерпретації, інструментування є для І. Стравінського одним зі шляхів роботи над стилістикою. Палітра тембрових засобів виразності, відповідних музичному матеріалу, сприяє створенню бароково-класичного забарвлення, та водночас, і перешкоджає цьому, коли композитору потрібно відійти від титульної тематики. «Рухлива» стилістика посилює посилювати функціональність тембру і фактури в авторській моделі темброво-акустичної взаємодії соліста й оркестру. Створення її нової, інноваційної версії спонукало І. Стравінського до перегляду певних засад інструментування. Для характеристики цього феномена у творчості композитора обрано першу частину його скрипкового Концерту (1931).

**Ключові слова:** творчість І. Стравінського, інструментування, тембр, композиторська інтерпретація, інструментальний концерт, соліст, оркестр.

**Постановка проблеми.** Процес композиторської творчості, всебічно досліджуваний у вітчизняному музикознавстві, досить складно піддається систематизації в межах однієї наукової концепції. Його більш успішно вивчають у практичній площині за умови застосування оптимальних методологічних засад. Одним з актуальних напрямів дослідження цієї проблематики є творчість композиторів ХХ століття, адже в цей період помітно збагачуються музичні засоби виразності, застосовуються нові композиційні техніки, формуються нові жанри, стилі, тенденції розвитку музичного мислення і мистецтва, еволюція яких триває й сьогодні.

---

© Каширцев Р. Г., 2020

У ХХ столітті, поряд із неперервним удосконаленням інструментарію, композитори оновлюють і можливості тембру. У статті розглянемо окремі тенденції розвитку цього засобу виразності на прикладі інноваційного підходу І. Стравінського, творча спадщина якого визнана як новаторська, навіть експериментальна. «Метод роботи з моделями» І. Стравінського (Михайло Друскін<sup>1</sup>) розкриємо в аспекті темброво-акустичної взаємодії соліста і супроводу, а за зразок візьмемо першу частину («Токату») Концерту для скрипки з оркестром (1931)<sup>2</sup>. Для розкриття теми оберемо взаємодію тембру і форми. З одного боку, форма як структура і процес впливає на всі закономірності музичного твору, зокрема й на темброву драматургію, з іншого — тембр, якщо його роль у творі є визначальною, уособлює формотворення в межах своїх синтаксичних властивостей (за Олександром Жарковим<sup>3</sup>). Концерт для скрипки з оркестром І. Стравінського становить яскравий зразок цього процесу, оскільки, як зазначив О. Жарков, «тембровий синтаксис (розділення / поєднання оркестрових елементів) ґрунтується на дії мелодичних, гармонічних, власне фактурних, а отже, і змісторозрізнявальних функцій тембру»<sup>4</sup>. Таку ж думку висловлює й Сергій Пономарьов, наголошуючи зокрема на взаємодії тембру і форми, враховуючи також вплив інших засобів музичного змісту: гармонії, контрапункту (і мелодії), ритму, а головне, — тематизму<sup>5</sup>. Отже, необхідно охарактеризувати план цілісної форми-структури, а також її окремого рівня — тембрової драматургії, або тембрового плану форми, що утворюється завдяки техніці інструментування.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій**, обраних за методологічну базу статті, дає можливість обґрунтувати їх сутність у кількох аспектах. Перший з них становлять дослідження з питань тембру і фактури — Олександра Жаркова<sup>6</sup>, Сергія Пономарьова<sup>7</sup>, Ірини Тукової<sup>8</sup>; використано і методичні джерела з інструментування, зокрема й тих, авторами яких є композитори — Геннадій Баншиков<sup>9</sup> та Волтер Пістон<sup>10</sup>. Щодо другого аспекту, спираємося на праці про творчість Ігоря Стравінського, особливо

<sup>1</sup> Друскін М. С. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды // Друскін М. С. Собрание сочинений : в 7 т. Т. 4 : Игорь Стравинский / ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. Санкт-Петербург : Композитор ° Санкт-Петербург, 2009. С. 31–285.

<sup>2</sup> Stravinsky I. Concerto en Ré for Violin and Orchestra. London : Ernst Eulenburg Ltd., 1931. 64 p.

<sup>3</sup> Жарков А. Н. Тембровый синтаксис в аспекте взаимодействия культурных традиций // Київське музикознавство. Музикознавство у діалозі / Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра ; Дюссельдорфська вища школа музики ім. Роберта Шумана ; Ін-т музикознавства. Київ ; Дюссельдорф, 2011. Вип. 37. С. 49–64.

<sup>4</sup> Там само. С. 56.

<sup>5</sup> Пономарёв С. В. К проблеме взаимосвязи тембра и формы в музыкальном произведении : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Музыкально искусство / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2011. 31 с.

<sup>6</sup> Жарков А. Н. Тембровый синтаксис в аспекте взаимодействия культурных традиций // Київське музикознавство. Музикознавство у діалозі. Київ ; Дюссельдорф, 2011. Вип. 37. С. 49–64.

<sup>7</sup> Пономарёв С. В. К проблеме взаимосвязи тембра и формы в музыкальном произведении : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Музыкально искусство. Москва, 2011. 31 с.

<sup>8</sup> Тукова І. Г. Трактовка звука як фактор формування техніки сучасної композиції // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2011. № 1 (10). С. 72–79.

<sup>9</sup> Баншиков Г. И. Законы функциональной инструментовки : учебник. Санкт-Петербург : Композитор, 2003. 236 с.

<sup>10</sup> Пистон У. Оркестровка / пер. с англ. К. Иванова. Москва : Сов. композитор, 1990. 459 с.

ті, що стосуються її неокласичного напрямку: Валерія Глівінського<sup>1</sup>, Ірини Гребневої<sup>2</sup>, Михайла Друскіна<sup>3</sup>, Світлани Савенко<sup>4</sup>, Альфреда Шнітке<sup>5</sup>, Бориса Ярустовського<sup>6</sup>, Еріка Вальтера Вайта<sup>7</sup> (Eric Walter White). Застосування стилістики бароко і класицизму у творах І. Стравінського розглянуто крізь призму музичної інтерпретології, яка визначає таку «творчу переробку <...> музично-стильової системи іншого автора, іншого історичного періоду при збереженні знакових стильових ознак першоджерела», як прояв композиторської інтерпретації<sup>8</sup>. Цей феномен досліджено у працях Марії Борисенко<sup>9</sup>, Віктора Москаленка<sup>10</sup>, Ірини Палій<sup>11</sup>, Ганни Серебрянської<sup>12</sup>, Анни Хуторської<sup>13</sup>. Термін «модель» (жанрова і стильова) застосовано не лише в названих розробках щодо композиторської інтерпретації, а й у дослідженнях жанру концерту — Катерини Білої<sup>14</sup>,

---

<sup>1</sup> Гливинский В. В. Элементы стилистики барокко в творчестве И. Ф. Стравинского : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство / Ленинградская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Косакова. Ленинград, 1989. 13 с.

<sup>2</sup> Гребнева И. В. Жанр скрипичного концерта в зарубежной европейской музыке 1920–1930-х годов : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 1991. 25 с.; Гребнева И. В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века : автореф. дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 Муз. искусство / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2011. 41 с.

<sup>3</sup> Друскин М. С. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды // Друскин М. С. Собрание сочинений : в 7 т. Т. 4 : Игорь Стравинский. Санкт-Петербург, 2009. С. 31–285.

<sup>4</sup> Савенко С. И. О неоклассицизме Стравинского // Проблемы музыки XX века : сб. ст. / гл. ред. В. М. Цендровский. Горький : Волго-Вятское книжное изд-во, 1977. С. 179–210; Савенко С. И. Мир Стравинского : монография. Москва : Композитор, 2001. 355 с.

<sup>5</sup> Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // Игорь Стравинский. Статьи и материалы. Москва : Музыка, 1973. С. 383–434; Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке // Беседы с Альфредом Шнитке / сост. А. Ивакшин. Москва : Культура, 1994. С. 143–146.

<sup>6</sup> Ярустовский Б. М. Игорь Стравинский. Краткий очерк жизни и творчества : монография. Изд. 2-е, испр. и доп. Москва : Сов. композитор, 1969. 319 с.

<sup>7</sup> White E. Stravinsky. The composer and his works. Berkeley ; Los Angeles : California University Press, 1979. 651 p.

<sup>8</sup> Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособие. Киев : Клякса, 2012. С. 16.

<sup>9</sup> Борисенко М. Ю. Жанр транскрипции в системе индивидуального композиторского стиля : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 Музыкальное искусство / Харьковский гос. ин-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2005. 195 с.

<sup>10</sup> Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации. Киев : Клякса, 2012. 272 с.

<sup>11</sup> Палій І. О. Трансдукція як явище музичної культури (на прикладі фортепіанного циклу М. Мусоргського «Картинки з виставки» і творчості рок-гуртів King Crimson та Pink Floyd) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. 16 с.

<sup>12</sup> Серебрянская А. С. Тембровое переинтонирование как проблема музыкознания // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теории і практики освіти. Харків : «С. А. М.», 2012. Вип. 34. С. 251–258.

<sup>13</sup> Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 17 с.

<sup>14</sup> Біла К. О. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації на прикладі творів Л. М. Колодуба : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. 20 с.

Людмили Скрипник<sup>1</sup> та інших. Публіцистичні й епістолярні джерела щодо персоналії і творчості І. Стравінського<sup>2</sup> є додатковими.

У досліджуваній темі потребує розгляду інтерпретаційний потенціал тембру, який у композиторському мистецтві виражається завдяки інструментуванню. Загальну для ХХ століття тенденцію до «вивільнення» різних елементів музичної тканини досліджено в багатьох музикознавчих працях, однак проблематику інструментування і тембру розглянуто здебільшого фрагментарно. Ця проблема недостатньо висвітлена й у контексті творчості І. Стравінського, адже більшість праць, присвячених їй, стосуються переважно окремих питань стилю і жанру<sup>3</sup>.

Отже, **мета статті** — охарактеризувати інноваційну модель темброво-акустичної взаємодії соліста й оркестру в скрипковому Концерті І. Стравінського 1931 року.

**Виклад основного матеріалу.** Унікальний композиторський стиль І. Стравінського, своєрідний для кожного етапу його творчості, постійно привертає увагу музикознавців. У неокласичний період композитор переосмислює всі компоненти музичної мови, характерні для пізнього романтизму, комбінує їх із бароковими й класицистичними<sup>4</sup>. Це дало несподівані творчі результати, для осмислення яких музикознавці запропонували нові терміни й визначення. Зокрема, Альфред Шнітке характеризує це явище як «полістилістику»<sup>5</sup>, Світлана Савенко — як «варіації на стиль»<sup>6</sup>, Михайло Друскін — як «метод роботи з моделлю»<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> Скрипник Л. М. Специфіка виявлення принципів діалогу та гри у скрипкових концертах ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. 38 с.

<sup>2</sup> Стравинский И. Ф. О своих сочинениях // Стравинский И. Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / пер. с англ. В. Линник. Ленинград : Музыка, 1971. 414 с.; Стравинский И. Ф. Современное музыкальное восприятие // И. Стравинский. Публицист и собеседник / сост. В. Варунц. Москва : Сов. композитор, 1988. С. 136–214; Стравинский И. Ф. Музыкальная поэтика // Стравинский И. Ф. Хроника. Поэтика / сост. С. Левит, И. Осинская. Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2012. С. 171–274.

<sup>3</sup> Власне й Концерт для скрипки з оркестром І. Стравінського у цьому аспекті також не розглянуто. Питання тембру та інструментування докладно не висвітлені й у нечисленних аналітичних оглядах цього твору, запропонованих у дослідженнях І. Гребневої (Жанр скрипичного концерта в зарубіжній європейській музиці 1920–1930-х годов : дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1991. 25 с.; Скрипичный концерт в европейской музыке ХХ века : автореф. дис. ... доктора искусствоведения. Москва, 2011. 41 с.), С. Савенко (О неоклассицизме Стравинского // Проблемы музыки ХХ века. Горький, 1977. С. 179–210; Мир Стравинского : монография. Москва, 2001. 355 с.) та Б. Ярустовського (Ярустовский Б. М. Игорь Стравинский. Краткий очерк жизни и творчества. Москва, 1969. 319 с.).

<sup>4</sup> У статті користуємося періодизацією, запропованою у праці М. Друскіна, яка віддзеркалює зміни стилістичного напрямку І. Стравінського в музиці: російський (приблизно 1908–1923 рр.), неокласичний (1923–1953) та пізній (1953–1968) періоди. Див.: Друскин М. С. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды // Друскин М. С. Собрание сочинений : в 7 т. Т. 4 : Игорь Стравинский. Санкт-Петербург, 2009. С. 67.

<sup>5</sup> Шнітке А. Полистилистические тенденции в современной музыке // Беседы с Альфредом Шнітке / сост. А. Ивакшин. Москва : Культура, 1994. С. 143–146.

<sup>6</sup> Савенко С. И. О неоклассицизме Стравинского // Проблемы музыки ХХ века. Горький, 1977. С. 179–210.

<sup>7</sup> Друскин М. С. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды // Друскин М. С. Собрание сочинений : в 7 т. Т. 4 : Игорь Стравинский. Санкт-Петербург, 2009. С. 31–285.

Музиці І. Стравінського притаманна своєрідна театралізованість, якої досягнуто за допомогою специфічних способів організації музичної тканини. С. Савенко, опрацьовуючи питання ритміки у творах композитора, визначає «нерегулярну акцентність» як «родову ознаку музики Стравінського», «наявну в його опусах практично всюди, у творах будь-якого періоду, будь-якого жанру»; змінюються «лише її форми та інтенсивність»<sup>1</sup>. Автор виділяє «два універсальних принципи», за якими втілюється нерегулярна акцентність — «повторність (у крайньому вираженні — остинатність) і варіантність»<sup>2</sup>. Валерій Глівінський розглядає це з іншого ракурсу, звертаючи увагу на специфічні параметри такту, який, за словами автора, «набуває у метриці Стравінського субстанціонального значення»<sup>3</sup>. Трансформації величини такту безпосередньо пов'язані з «етапами процесу формотворення», у результаті чого останні набувають «реальної часової протяжності», і це «доводить нове, індивідуальне вирішення Стравінським проблеми розгортання форми»<sup>4</sup>. Такі нестійкі ритмічні побудови врівноважуються незмінним темпом, що В. Глівінський пов'язує з «діалогічністю» у творчості митця. У цьому полягає «боротьба сил стабілізації та динамізації»<sup>5</sup>. В інструментальній творчості І. Стравінського це виявляється в тому, що його музика справляє враження безперервної «сцени» зі спектаклю, у якій «ритм музичної форми» (за В. Бобровським<sup>6</sup>) підпорядковується уявному «сценарію», «лібрето»<sup>7</sup>.

Жанр концерту посідає певне місце в камерній та оркестровій творчості І. Стравінського. На основі зразків минулого, композитор щоразу «винаходить» нову модифікацію цього жанру-«моделі», яка більше відповідає його творчим намірам. Теоретики вже визначили певну термінологію для характеристики цього феномена. Так, С. Савенко зазначає, що жанр «навіть зовнішньо позначений як традиційний, щоразу створювався наново», «при цьому створення жанру в різних випадках здійснювалось по-різному, стаючи більш або менш радикальним за мірою переосмислення гіпотетичного зразка»<sup>8</sup>. Розглядаючи модифікації жанру у творчості І. Стравінського, дослідниця стверджує, що композитор «не йде на різке порушення видових закономірностей концерту — він варіює їх зсередини, створюючи своєрідний жанровий гібрид»<sup>9</sup>. Для прикладу автор наводить і скрипковий Концерт, у якому «чотиричастинний цикл має ознаки барокової сюїти з характерним жанровим “асортиментом”», у якому «жанрова чистота порушується фінальною частиною, орієнтованою не на бароковий поліфонічний різновид жанру, а на більш пізній, скрипково-віртуозний»<sup>10</sup>. З цього

---

<sup>1</sup> Савенко С. И. Мир Стравинского. Москва : Композитор, 2001. С. 108.

<sup>2</sup> Там само. С. 112.

<sup>3</sup> Гливинский В. В. Элементы стилистики барокко в творчестве И. Ф. Стравинского : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ленинград, 1989. С. 5.

<sup>4</sup> Там само.

<sup>5</sup> Там само. С. 4.

<sup>6</sup> Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы : исследование. Москва : Музыка, 1977. 332 с.

<sup>7</sup> Постановки, що створювалися на основі концертно-симфонічних творів композитором, наприклад, балет «Балюстрада» на музику Концерту для скрипки з оркестром (прем'єра 1940 року), лише підтверджують це.

<sup>8</sup> Савенко С. И. Мир Стравинского. Москва : Композитор, 2001. С. 153.

<sup>9</sup> Там само. С. 158.

<sup>10</sup> Там само. У більш ранній публікації С. Савенко пов'язує таку увагу до барокової стилістики із «внутрішньою еволюцією стилю Стравінського», оскільки «музична мова автора розвивалася у напрямі все більшого посилення поліфонізації» (Савенко С. И. О неоклассицизме Стравинского // Проблемы музыки XX века. Горький, 1977. С. 190).

приводу Ірина Гребнева вказує, що «цикл Концерту *in D* зовнішньо нагадує сюїтний, але за сутністю орієнтований на традиційну тричастинність»<sup>1</sup>. Дещо раніше дослідниця обґрунтувала це тим, що загальний принцип «швидко — повільно — швидко» зберігається в контексті чотиричастинної структури циклу, завдяки спільним ознакам другої і третьої частин Концерту, виражаючись навіть у їхніх назвах — «Арія I» та «Арія II»<sup>2</sup>.

Творчу мету І. Стравінського можна зрозуміти, звертаючись до його теоретичних праць та епістолярію. Зокрема, показовим є ставлення композитора до традиції як до рушія розвитку сучасної музики, висловлене в курсі лекцій «Музична поетика», уперше виданому 1942 року: «Істинна традиція не є свідченням зниклого минулого; це жива сила, яка одухотворює і живить теперішнє. <...> Далека від повторення того, що було, традиція передбачає реальність того, що продовжує жити»<sup>3</sup>. Про наміри композитора під час створення Концерту для скрипки з оркестром свідчать його записи за 1931 рік, у яких він зауважує, що як митець «не належить до жодної течії чи школи», а своє творче завдання розуміє як «перетворення музики на дійство»<sup>4</sup>.

Висловлювання композитора, з першого погляду, видаються суперечливими. І. Стравінський, як і належить справжньому майстру, прагнув, щоб його творчість була самобутньою, щоб його музика ніби «узагальнювала» творчі здобутки визначних композиторів різних епох (яких він найбільше цінував), завдяки синтезу стилістичних ознак, притаманних їхній музиці. Терміни «робота з моделлю» (М. Друскін), «варіації на стиль» (С. Савенко), «полістилістика» (А. Шнітке) та інші відповідають наведеним визначенням композиторської інтерпретації (як «переробки музично-стильової системи іншого автора, іншого історичного періоду»), які запропонував В. Москаленко<sup>5</sup>. Це наводить на думку про транскрипції та інші види авторських переробок, для яких, на думку Марії Борисенко, також притаманна «наявність *стильового синтезу*», що ґрунтується на зв'язку між двома системами: 1) «своє — чуже» та 2) «система оригіналу — система версії». Такі формулювання можуть бути успішно застосовані й до характеристики творчого підходу І. Стравінського.

Інтерпретаційний процес передбачає наявність певного вихідного джерела — моделі, яку К. Біла визначає як «початкову складову композиторського мислення»<sup>6</sup>. Термін «музично-інтонаційна модель» застосовує і В. Москаленко, який розшифровує його як «закріплені пам'яттю узагальнені слухові та м'язово-рухові передчуття — підсумок творчого сприйняття та обробки музичного матеріалу, об'єднаного загальними ознаками»<sup>7</sup>. Варто звернути увагу, що автор наголошує на розумінні «моделі»

<sup>1</sup> Гребнева И. В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века : автореф. дис. ... доктора искусствоведения. Москва, 2011. С. 10.

<sup>2</sup> Гребнева И. В. Жанр скрипичного концерта в зарубежной европейской музыке 1920–1930-х годов : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1991. С. 13.

<sup>3</sup> Стравинский И. Ф. Музыкальная поэтика // Стравинский И. Ф. Хроника. Поэтика / сост. С. Левит, И. Осинская. Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2012. С. 197.

<sup>4</sup> Стравинский И. Ф. Современное музыкальное восприятие // И. Стравинский. Публицист и собеседник / сост. В. Варунц. Москва : Сов. композитор, 1988. С. 103.

<sup>5</sup> Палій І. О. Трансдукція як явище музичної культури (на прикладі фортепіанного циклу М. Мусоргського «Картинки з виставки» і творчості рок-гуртів King Crimson та Pink Floyd) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2012. С. 16.

<sup>6</sup> Біла К. О. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації на прикладі творів Л. М. Колодуба : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2011. С. 6.

<sup>7</sup> Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации. Киев : Клякса, 2012. С. 66.

як «передчуття», яке є «підсумком» музичного мислення<sup>1</sup>. Це повною мірою актуально для виконавця, але для композитора модель — це не лише «передчуття», а й опорний зразок, «стартовий капітал», що спирається не тільки на слуховий, а й на науковий і зоровий досвід. Крім того, композиторська робота передбачає не просто «пасивне» використання моделі як «трафарету», а винайдення певної системи, тобто «модельовання», створення як абстрактного «проекту» майбутнього твору, так і коригування його під час безпосередньої роботи над ним та окремими складовими, зважаючи на внутрішні й зовнішні фактори.

Серед музичних складових, можливих для композитора в ролі моделі, К. Біла називає динаміку і штрих, а ми вважаємо за доцільне доповнити думку дослідниці: ці параметри належать до складу тембру, «фізичного» уособлення музичної творчості, яка має *синтаксичні* (за О. Жарковим), а отже, *формотворчі* властивості. О. Жарков зазначає, що «тембровий синтаксис у межах загального синтаксису створює і *дискретність*, що більш очевидно, і *континуальність* (курсив О. Жаркова) музичної тканини»<sup>2</sup>, які втілюються технічними засобами інструментування. Тому запропоноване у статті формулювання — «*модель темброво-акустичної взаємодії соліста й оркестру*» — визначаємо як еталонний, вироблений зразок раціонального застосування тембрових засобів (прийомів інструментування), який стає одним із маркерів жанру концерту.

Аналіз «роботи з моделями»<sup>3</sup> в Концерті для скрипки з оркестром І. Стравінського з цього погляду надасть можливість усвідомити значення *інтерпретаційного потенціалу* тембру, що у ХХ столітті суттєво розширюється завдяки вдосконаленню інструментарію і виконавських технік. Дослідження унікальної спадщини І. Стравінського, зокрема Концерту для скрипки з оркестром, допоможе осмислити роль тембру як інтерпретаційного чинника, тобто: завдяки яким тембровим засобам композитор утілює свої творчі методи («робота з моделлю», «варіації на стиль», «полістилістику») й винаходить свою інноваційну *версію* темброво-акустичної взаємодії соліста й оркестру, і на яких засадах вона закріплюється.

Для І. Стравінського було дуже важливо усвідомлювати логіку розвитку музики, організації її матеріалу: «Функція творця — просіювання елементів, що створюються уявою, бо необхідно, щоб людська діяльність сама визначала для себе межі. Чим більше мистецтво проконтрольоване, лімітоване, напрацьоване, тим воно більш вільне»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> «Музичне мислення», визначене у праці В. Москаленка як «оперування еталонними музично-інтонаційними передчуттями, призначеними для вирішення конкретного творчого завдання» (там само, с. 69), звичайно, відіграє у цьому провідну роль. Оскільки поняття «музичного мислення» тісно пов'язане з «музичним інтонуванням», доречно нагадати визначення В. Москаленка й цього терміна: «Становлення й формотворче розгортання оновленої або нової музичної думки» (там само, с. 67).

<sup>2</sup> Жарков А. Н. Тембровый синтаксис в аспекте взаимодействия культурных традиций // Київське музикознавство. Музикознавство у діалозі. Київ ; Дюсельдорф, 2011. Вип. 37. С. 55.

<sup>3</sup> Друскін М. С. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды // Друскін М. С. Собрание сочинений : в 7 т. Т. 4 : Игорь Стравинский. Санкт-Петербург, 2009. С. 31–285.

<sup>4</sup> Стравинский И. Ф. Музыкальная поэтика // Стравинский И. Ф. Хроника. Поэтика. Москва ; Санкт-Петербург, 2012. С. 201. І. Стравінський не погоджувався із написанням музики «навмання», характерним для представників вагнерівської течії, й висловлює свій рішучий протест проти творчих методів цієї ланки митців та, зокрема, «музичної драми», вважаючи, що це явище нашкодило розвитку музики. Композитор критикує спробу «компенсувати нестачу порядку» за допомогою «нескінченної мелодії», у якої «не було ніяких причин початися і ніяких причин закінчитися» (Стравинский И. Ф. Музыкальная поэтика. С. 200–201). Звичайно, із цим не можна погодитися повністю, але ця цитата є показовою для усвідомлення творчих установок композитора.

Концерт для скрипки та оркестру за першого прослуховування видається «дивним», але його аналіз розкриває логіку організації розділів структури. Можна виявити «контрольні точки», «вузли» музичної ідеї, з яких витікає подальший розвиток. Будова першої частини Концерту («Токати»<sup>1</sup>) вкладається у складну тричастинну форму (схема 1).

Схема 1.

Концерт для скрипки з оркестром. Перша частина «Токата». Будова

A
B
A<sub>1</sub>  
 Вступ || a a<sub>1</sub> b<sup>+a</sup> a<sup>+b</sup> c<sup>(розр.)</sup> a<sub>2</sub> || d e f d<sub>1</sub> g<sup>(розр.)</sup> || a<sub>1</sub> b<sup>+a</sup> a<sup>+b</sup> || Coda

Як можна побачити на схемі, композитор обирає засади тричастинної структури не тільки для всієї першої частини, а й для організації її підрозділів. Головна і побічна теми «Токати» («a» та «b») різняться за тональністю і рухом мелодики, але подібні за ритмом, що дає змогу композитору зіставити їх в експозиційному розділі та репрізі (для позначення пропонуємо позначки «b<sup>+a</sup>» та «a<sup>+b</sup>»). Синтетична за ознаками форма твору демонструє також сонатність завдяки «розробковості» розвитку, що вповні виявляється у підрозділах «c<sup>(розр.)</sup>» та «g<sup>(розр.)</sup>»; наявні також ознаки рондальної організації. «Сюїтність» скрипкового Концерту, згадувана дослідниками, виражається й у великій кількості тематичних розділів та їх вільному, квазі-імпровізаційному розвитку.

Комбінування поліфонічних прийомів із сонатними принципами формотворення композитор «обґрунтовує» у програмі першої частини. Замість типового сонатного *Allegro*, яке протягом двох століть асоціюється з жанром концерту, І. Стравінський створює «Токату», окреслюючи цим для себе певні межі, головними з яких стають бароково-класична стилістична сфера і широке застосування поліфонічних засобів. Водночас обрана програма не надто «строга», вона не здатна сильно обмежити композитора, як мало би бути, наприклад, при назві «Фуга». З іншого боку, сонатність, як стала «ознака» концерту, продовжує своє існування у нових жанрових умовах, «використовуючи» здобутки й XIX століття.

Наявність кількох формотворчих принципів характерна для музики XX століття, В. Холопова визначає як «поліструктурність»<sup>2</sup>. Щодо Концерту І. Стравінського, відзначимо особливу «парадоксальність» розвитку матеріалу твору на рівні кожного із засобів музичної мови, яку А. Шнітке вважає «ознакою музичної логіки» композитора. Це надає творам І. Стравінського особливої неповторності — як частинам форми, так і більш дрібним її фрагментам. Шнітке-дослідник визначає принцип, за яким композитор працює зі стилістикою минулого: «Неможливо написати зараз щось живе (розрідження — А. Шнітке) музичною мовою XVIII століття <...> але можна писати сучасною мовою, надаючи їй інтонаціям архаїчної схильності (або, навпаки, “старою” мовою, але з логікою розвитку сучасності). Це невідворотно зумовлює парадоксальність (розрідження — А. Шнітке) музичної логіки, що не вкладається в межі одного стилю однієї епохи»<sup>3</sup>.

Зазначені властивості безпосередньо відбиваються на співвідношенні рольових функцій скрипки *solo* та оркестру. І. Стравінський ніби прагне «звільнити» себе традиційних «зобов'язань» композитора перед солістом щодо надання останньому

<sup>1</sup> Stravinsky I. Concerto en Ré for Violin and Orchestra. London : Ernst Eulenburg Ltd., 1931. P. 1–20.

<sup>2</sup> Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие. Изд. 2-е, испр. Санкт-Петербург : Лань, 2001. С. 404.

<sup>3</sup> Шнітке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // Игорь Стравинский. Статьи и материалы. Москва : Музыка, 1973. С. 385–386.



ширших «повноважень» порівняно з оркестром. Партія скрипки *solo* виглядає значною, але не основоположною, скоріше, соліст постає учасником ансамблю, а не незаперечним «лідером», під якого «всі підлаштовуються»<sup>1</sup>. Таке вирішення діалогу «соліст — оркестр» К. Біла визначає як «симфонізований концерт», у якому «розвиток музики ґрунтується на симфонічній драматургії, принципах тематичної розробки та на протиставленні образно-тематичних сфер»<sup>2</sup>.

Головне, що скрипковий Концерт є не стільки симфонізованим, скільки «камернізованим», як вважав і сам І. Стравінський<sup>3</sup>. Техніка інструментування, яка ґрунтується на таких засадах, передбачає використання передусім «чистих» тембрів, що стає одним з основних методів І. Стравінського в написанні твору<sup>4</sup>. Оркестр у цьому творі не є «єдиним інструментом», він ніби «подрібнений», і навіть не на групи інструментів, а на частини груп. Склади таких ансамблів, виникаючи у процесі розвитку першої частини, призначені для втілення конкретних музичних елементів / епізодів / часток матеріалу, є відносно стабільними. У цьому виявляється своєрідна «лейт-техніка» на рівні тембру. Соліст бере участь у більшості цих ансамблів, виконуючи щоразу різні функції. Отже, принципів «концертування», окреслених у праці К. Білої — 1) «наявність одного чи кількох солістів», 2) «ансамблева діалогічність» (соліст — оркестр)», 3) «принцип контрасту»<sup>5</sup>, — І. Стравінський не відкидає, а трансформує, *інтерпретує*. Композитор обґрунтовує свій підхід так: «Головний мій інтерес був зосереджений на різних поєднаннях скрипки з оркестром»<sup>6</sup>. Цим же пояснюється й відсутність каденції для скрипки *solo*.

Перше, що одразу привертає увагу в партитурі, — вступний акорд (*ре першої октави, мі другої, ля третьої*) у першому такті<sup>7</sup>. Як зазначає Е. В. Вайт, це співзвуччя І. Стравінський у бесідах зі скрипалем Самюелом Душкіним (Samuel Dushkin) називав «*passport*» для Концерту<sup>8</sup> (тобто «візитна картка»). Саме для цього виконавця й був

---

<sup>1</sup> «Врівноваження» ролей *solo* та оркестру спостерігається і в інших концертних творах І. Стравінського, наприклад Концерті для кларнета і джазового бенду (1945); менш показово це виражено у Концерті для фортепіано та духових (1926–1929). Концертні твори без конкретного соліста, зокрема Концерт «Dumbarton Oaks» (1938) та Концерт для струнного оркестру *in D* «Basle» (1946), можуть стати додатковими прикладами схильності композитора не обирати інструменти-«фаворити».

<sup>2</sup> Біла К. О. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації на прикладі творів Л. М. Колодуба : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2011. С. 11.

<sup>3</sup> «Фактура [Концерту] майже всюди має характер скоріше камерний, ніж оркестровий» (Стравинский И. Ф. О своих сочинениях // Стравинский И. Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. Ленинград : Музыка, 1971. С. 195).

<sup>4</sup> Прихильність до «чистих» тембрів помітна й у інших творах композитора, зокрема тих, що написані для нестандартних оркестрових складів, наприклад, у Симфонії для духових інструментів (1920, перероблена 1947) та Концерті для фортепіано та духових (1926–1929, відредагований у 1950-х); показовим прикладом є також «Симфонія псалмів» зі збільшеною групою духових та редукованим складом струнних інструментів.

<sup>5</sup> Біла К. О. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації на прикладі творів Л. М. Колодуба : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2011. С. 10.

<sup>6</sup> Стравинский И. Ф. О своих сочинениях // Стравинский И. Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. Ленинград : Музыка, 1971. С. 195.

<sup>7</sup> Stravinsky I. Concerto en Ré for Violin and Orchestra. London : Ernst Eulenburg Ltd., 1931. S. 1.

<sup>8</sup> Самюел Душкін (1891–1976) — американський скрипаль польсько-єврейського походження.

написаний твір, з ним композитор радився щодо використовуваної скрипкової техніки<sup>1</sup>. У другому такті звучать три досить потужних (на фоні мовчання всіх інших інструментів) гармонічних комплексів на кожну долю (розмір — 3/4); цей мотив виконаний у такому ж тембровому втіленні, що й вступний акорд (скрипка *solo* і низькі струнні *pizzicato*), і разом із ним формує вступну фразу. Вона починає кожну частину Концерту в тому чи іншому вигляді, еволюціонуючи протягом усього циклу, що відзначає Б. Ярустовський: у першій і другій частинах вона ідентична; набуває розвитку у третій; розширюється до шеститакту в четвертій<sup>2</sup>. Своєю чергою, темброво-фактурний розвиток вступної фрази відповідний її мелодико-гармонічному розгортанню: темброве втілення на початку першої та другої частин тотожне; у третій звучання «ущільнюється» духовими за трикратного повторення вже в цьому тембровому вигляді; у четвертій частині застосовано «легке», барвисте *tutti*.

На початку «Токати» цей мелодико-гармонічний комплекс створює ефект заклику до уваги або театралізованого «виходу на сцену» головного героя — скрипача-соліста. На думку С. Савенко, саме завдяки цьому «мотиву-*motto*, що театралью випукло відкриває кожну частину», підкреслюється «сюїтна цілісність циклу»<sup>3</sup>. Проте цим не обмежується функціональність вступу, адже незважаючи на те, що його «розчинення» в матеріалі Концерту остаточно завершується лише у четвертій частині, його «концентрованість» у першій також можна назвати умовною. І. Стравінський, як майстер алюзії, постійно нагадує про цей «*passport chord*», протягом усієї частини, час від часу використовуючи його темброво-фактурні «маркери». Найбільш поширений з них — подвійні ноти в партії соліста — створює ефект «незримої» присутності цього вступу-«виходу», майже «безперервну темброву алюзію» на нього<sup>4</sup>. Не уникає композитор і прямих посилянь, застосовуючи більш точні темброві «зображення» — широкі акорди скрипки *solo* та *pizzicato* низьких струнних інструментів. Тембр у цьому плані стає вирішальним засобом, тому І. Стравінський свідомо обирає саме його для більшої свободи тематизму й гармонії, оскільки матеріал вступної «*passport-фрази*» дуже стислий за змістом.

До речі, гармонізація «стартового» акорду є модифікацією *ре мажорного* тонічного тризвуку, у якому терцієвий *фа-дієз* замінено на *мі*. Це відіграє свою роль у формі — усі співзвуччя, подібні до акорду тоніки *ре мажору*, так чи інакше можуть нагадувати про акорд-«візитну картку». Завдяки цьому зберігається можливість зробити алюзію на нього навіть за умови зміни тембрового плану, варто композиторові додати потрібний тембровий «символ». Це підтверджує аналіз останнього акорду «Токати»

<sup>1</sup> White E. Stravinsky. The composer and his works. Berkeley ; Los Angeles : California University Press, 1979. P. 330.

<sup>2</sup> Ярустовський Б. М. Игорь Стравинский. Краткий очерк жизни и творчества. Москва : Сов. композитор, 1969. С. 208. У третій частині («Арії II») фраза розширюється за рахунок емоційної низхідної триланкової секвенції; ця структура повторюється протягом третьої частини також тричі. Перші два повторення протягом «Арії II» розмежовують епізоди форми, а третє отримує розширення до епізоду-коди за рахунок згаданої секвенції, яка «зливається» з тематизмом, знову-ж, завдяки повторності матеріалу. У четвертій частині («Капричіо») цей прийом закріплюється, і згаданий Б. Ярустовським «шеститакт» на базі початкової фігури-формули виконаний у класичній стилістиці з використанням стрімких, низхідних пасажів; відсутність паузи після нього та незмінність стилістики позбавляють «акорд — візитну картку» відособленості.

<sup>3</sup> Савенко С. И. Мир Стравинского. Москва : Композитор, 2001. С. 158.

<sup>4</sup> Звичайно, соліст має можливість і «пом'якшити» цей ефект за рахунок власних тембрових засобів, але це вже питання виконавської інтерпретації, що має розглядатися в рамках окремого дослідження.

(два такти до кінця першої частини Концерту<sup>1</sup>), склад співзвуччя якого подібний до початкового. Неповний тризвук *ре мажору* (без квінтового тону, але з доданою секундою в партії соліста — *мі другої октави*) втілений у відносно «прозорій» (з першого погляду) фактурі й «розтягнений» теситурно. Оркестрова група струнних інструментів озвучує тільки тоніку «*ре*» у великій, малій та першій октавах; фаготи «ущільнюють» її у великій октаві, а контрафагот додає низький бас *ре контроктави*. Терція тризвуку *ре мажору* при цьому темброво чітко розмежована зі струнними і фаготами — композитор доручає *фа-дієз малої октави* англійському ріжку та першим і третім валторнам в унісон. В іншій теситурній позиції цей звук не трапляється. Солістові «належить» теситура, вища від *ре першої октави*, — він виконує співзвуччя *ре першої — мі другої — ре третьої октав*, яке отримане завдяки модифікуванню «*passport chord'у*» (заміні верхнього звука *ля третьої октави* на *ре третьої октави*). Щодо балансу, таке вирішення може видаватись дещо абсурдним, але І. Стравінського цікавить не ідеальна врівноваженість гучності, а особливе темброве забарвлення, що буде кореспондувати із суперечністю в гармонічному вирішенні: глибоке і водночас «матове» звучання струнної групи за «підтримки» фаготів утворює завершеність частини; водночас виразне, «щільне» звучання III ступеня *ре мажору* у співзвуччі дестабілізує це враження<sup>2</sup>. Скрипка *solo* якраз і виконує роль темброво-фактурного маркера, створюючи алузію на акорд-«візитну картку», завдяки чому фінальна вертикаль сприймається як його «родич». Цей приклад показує, що змагання «сил стабілізації й динамізації» (за В. Глівінським<sup>3</sup>) виявляється й на рівні тембрового синтаксису — І. Стравінський винаходить нестандартні, інноваційні оркестрові рішення.

Резюмуючи роль «*passport chord'у*» у формі першої частини Концерту, назвемо його функції: 1) вступу (початку) і завершення структурних одиниць форми; 2) наскрізного об'єднання, реалізованого засобами тембрового синтаксису («дискретизація» й «континуальність», за О. Жарковим). За тембровим складом, що діє у комплексі інших музичних засобів виразності, акорд має як повторюваний вигляд (якщо функції у формі збігаються), так і трансформований — при динамізації його ролі на всіх рівнях.

Тембр стає також частиною бароково-класичної стилістики твору. Маючи за мету змалювати ці епохи, І. Стравінський обирає певні інструменти для переконливого втілення цього образу. «Камерність» фактури також створює бажаний ефект, оскільки значна частина музики бароко і класицизму була написана для невеликих складів інструментів.

Початок Концерту є переконливим прикладом роботи І. Стравінського з обраною стилістикою (епізод «*a*» у розділі «*A*» за схемою, ц. 1 у партитурі<sup>4</sup>). Квазі-класична за характером головна тема звучить після вступної «*passport*»-фрази у тембровому втіленні двох труб. Це є алузією на старовинну техніку гри на трубі в регістрі «*кларіно*» (від лат. «*clarus*» — «чистий»), що набула поширення на початку XVIII століття<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Stravinsky I. Concerto en Ré for Violin and Orchestra. London : Ernst Eulenburg Ltd., 1931. P. 20.

<sup>2</sup> Гармонія також працює на закріплення цих відчуттів — ходом від напівзменшеного акорду III ступеня *ре мажору* (з низьким VII ступенем) до неповного тонічного тризвуку *ре мажору* із доданою секундою («*мі*») створюється відчуття «домінантовості» звучання кінцевого акорду першої частини.

<sup>3</sup> Глівинский В. В. Элементы стилистики барокко в творчестве И. Ф. Стравинского : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ленинград, 1989.

<sup>4</sup> Stravinsky I. Concerto en Ré for Violin and Orchestra. London : Ernst Eulenburg Ltd., 1931. P. 1.

<sup>5</sup> Пистон У. Оркестровка / пер. с англ. К. Иванова. Москва : Сов. композитор, 1990. С. 231.

Тембри валторн і фаготів, яким доручена почергова ритмо-гармонічна пульсація восьмими (шістнадцяті ноти написані з ремаркою «якомога коротше») також справляють враження «бароково-класичного» звучання. Водночас ці тембри добре «зливаються» за звучанням, розрізнити їх вдається лише за гучністю — сильна доля у валторн звучить яскравіше за «фаготну» слабку, і композитор досягає ще й своєрідного підкреслення акцентів. Динамічні відтінки, які є надважливим параметром у виконавстві, у такому «камерному» втіленні також мають трактуватися певним чином: *forte* у труб має бути м'яким для органічного звучання в ансамблі. Більше того, виконавці мають зважати, що далі їх пасаж «перехоплюють» гобої. Показ тембру останніх теж перебуває в системі неокласичної концепції твору — гобої були широко вживані за часів бароко і класицизму. Завдання І. Стравінського в експозиційному розділі — показати головну тему у відповідному тембровому втіленні для повноти враження.

Свободу дій І. Стравінський отримує після «презентації» тем та епох, що видно у другому проведенні головної теми у соліста (епізод «*a*<sub>1</sub>» розділу «А», ц. «3» у партитурі<sup>1</sup>). Увагу привертає насамперед несподіване темброве втілення супроводу (вже знайомої пульсації восьмими та доданої басової лінії) у двох тромбонів і туби *mezzo forte staccato*. Знову, як і у випадку з акордом, яким завершується перша частина, це є нерациональним рішенням, з точки зору балансу. Проте, за належного виконавського рівня, що дасть змогу не помилитися у трактуванні композиторських ремарок, є досяжною дуже велика відмінність у тембрах. Унаслідок цього композитор отримує виразне, і водночас незвичайне звучання як *solo*, так і супроводу — цьому епізоду притаманна певна гротесковість, різкість. Створюється театральний ефект, навіть деяка карикатурність: І. Стравінський ніби хоче показати, що це хтось лише «одягнув костюм» з епохи класицизму, що це є лише гра актора-комедіанта. На переконливість цього ефекту працюють і численні різноманітні «прикраси» у розділі: швидкий пасаж у фагота; імітації теми у труб, що підхоплюються гобоями (як у першому проведенні теми); витримана терція у валторн. При цьому жодна з цих «прикрас» не з'являється і не зникає раптово, а має свою логіку розвитку в розділі: згаданий пасаж у фагота поступово «еволюціонує» до трелі у двох фаготів почергово; імітація скрипкової теми у труб переходить до гобоїв, які розвивають її до стрімкого низхідного руху шістнадцятими (подібного до того, який був у першому проведенні); витримана терція у валторн з'являється після гобоїв на тих же звуках (*сі та ре першої октави*), якими завершилася репліка останніх.

Як бачимо, загальна стилістика музики не копіює бароково-класичну традицію — організація мелодики, гармонії та фактури містить лише її окремі елементи. Це стосується й тембру, який використовується не тільки у значенні «аутентичної» ознаки, а й у протилежному — як засіб *відсторонення* від цієї стилістичної парадигми (варто згадати наведений приклад супроводу тромбонами та тубою партії соліста у другому проведенні теми).

Згадана схильність до «чистих» тембрів стає головним чинником «камернізації» також і оркестрових *tutti* — важливого і складного елемента темброво-фактурного розвитку твору. За приклад обрано фрагмент, що передує середній частині «Токати» (епізод «*a*<sub>2</sub>» в експозиції «А», за схемою, ц. 16<sup>2</sup>). Склад інструментів не є повним і виглядає цілком «бароковим» — струнні, флейти, валторни, гобої та інші. Показово, що І. Стравінський майже уникнув використання мікстів у цьому *tutti* — музична тканина

<sup>1</sup> Stravinsky I. Concerto en Ré for Violin and Orchestra. P. 2.

<sup>2</sup> Там само. С. 6–7.

«дискретизована» настільки, наскільки це можливо. «Справжнім» мікстом можна назвати лише дублювання теми в терцію у перших і других скрипок першими й другими флейтами, що є цілком стандартним та апробованим — безпомилково «добрим» за звучанням прийомом. Ще одним прикладом «співіснування» тембрів в унісон є дублювання валторнами ритмічного акордового акомпанементу в партіях струнних із низькою теситурою. Але це вже не приклад «справжнього» міксту — радше, це є лише підкреслення. У випадках виконання спільної функції тембри розмежовуються теситурно — зокрема як витримані звуки у «низьких» струнних і труб у першій половині наведеного епізоду. Виняток становить унісон альтів і третьої труби на звуці *фа-дієз першої октави*, що викликано, вірогідно, бажанням композитора посилити терцію *ре мажору* як знак «незавершеності», подібно до вже розглянутого фінального акорду в «Токаті». Принципи інструментування, використані в цьому *tutti*, поширюються й на інші подібні епізоди.

Окрім «варіювання» титульної бароково-класичної стилістики, яка обмежує, «лімітує» творчий композиторський процес, І. Стравинський не уникає й короткочасних, театралізованих альянсів на інші музичні тематики. Для прикладу можна навести фрагмент розробкового епізоду, який передує розглянутому *tutti* (останні вісім тактів епізоду «с<sup>(розр.)</sup>» у частині «А» за схемою, ц. 14 партитури Концерту<sup>1</sup>). «Народного» забарвлення цього фрагмента досягнуто завдяки специфічному матеріалу і відповідному тембровому втіленню — гобої та англійський ріжок, використані в цьому епізоді, давно визнані носіями фольклорного колориту в симфонічному оркестрі. Велика нона *фа малої* — *соль першої октави* інструментована англійським ріжком і другим гобоєм; відповідно, першому гобою доручено поспівку в амбітусі квінти *сі-бемоль* — *фа першої октави*, розміщеній «усередині» нони. Це надає тембрового забарвлення, подібного до волинки. Скрипка *solo* грає ніби дві партії одразу: у верхньому голосі звучать витримані синкоповані підкреслення (звуки *до* і *ре другої октави*), а в нижньому — імітація поспівки першого гобоя<sup>2</sup>.

Скрипка *solo* стає колористичним елементом цього *тимчасового* ансамблю, адже гобої переважають її за яскравістю тембру й динаміки, що зумовлено організацією ритміки і тембро-фактури. По-перше, через домінування густого, дещо гугнявого тембру нижнього регістру гобоїв, поспівка у соліста-скрипаля, розпочинаючись на одну долю раніше, не відчувається як основна. По-друге, «складена» з двох мелодичних ліній партія соліста ритмічно нестійка — слухач, природно «шукаючи» надійну точку опори, надає перевагу першому гобою. По-третє, поспівка в нижньому голосі партії скрипки *solo* має менший амбітус — терції (*соль* — *сі-бемоль першої октави*) і за-тьмарюється синкопованим верхнім голосом. Задум І. Стравинського очевидний — складена партія соліста з «бурдонною», синкопованою верхньою мелодичною лінією створена з метою альянсу на народне, «скомороше» музикування на гудку. Гобої імітують

---

<sup>1</sup> Stravinsky I. Concerto en Ré for Violin and Orchestra. P. 5–6.

<sup>2</sup> Гармонічний план спрямований на досягнення ефекту звучання «народного» музикування — застосована витримана «бурдоноподібна» гармонія тризвуку *фа мажору*, у якому терцієвий тон (*ля*) замінений на секундовий (*соль*), що вже було вжито у початковому мелодико-гармонічному комплексі («візитній картці»). Квінтовий тон оспівується, завдяки чому утворюється квазі-народний мелодичний «візерунок»; також верхній голос у партії скрипки *solo* наводить на думку використання мажоромінору, адже чергуються V та VI ступені *фа мажору*. З іншого боку, гармонічний план цього фрагмента форми можна розшифрувати і як приклад застосування комбінації ладів, вірогідно, лідійського (для матеріалу першого гобоя) та дорійського (для скрипки *solo*).

волинку, яка у такому «народному» ансамблі дещо переважає за динамікою. Водночас подібний тембр скрипки (подвійні ноти) є посиленням на акорд-«візитну картку». Поліфонічні прийоми (імітаційне протискладення «перший гобой — скрипка *solo*») контекстуально вбудовують цей епізод у форму першої частини, і «чужорідний» народний колорит, що раптово з'являється, «вживлюється» в концепцію «Токати».

Ще одним прикладом «відхилення» в іншу стилістичну сферу є також досить несподівана алюзія на творчість П. Чайковського, утілена засобами інструментування. «Тембр П. Чайковського», якого дуже цінував І. Стравінський, представлений ще у побічній темі в експозиції першої частини (фрагмент «*b+a*» розділу «*A*», т. 2 ц. 8<sup>1</sup>). Коротка, грайлива репліка-«міст», що заповнює часовий простір між першою та другою фразами побічної теми у скрипки *solo*, виконується за участю першої флейти і першого кларнета *in A* на теситурній відстані у дві октави. Показово, що в середній частині (епізод «*f*» розділу «*B*», ц. 20<sup>2</sup>) розвивається не мелодичний матеріал цього сполучного мотиву, а тільки його тембровий план, представлений у зміненому вигляді: теситурна відстань між верхнім і нижнім «ярусами» збільшується, сягаючи трьох октав — відповідно, перша флейта поступається місцем флейті-пікколо; тембр першого кларнета *in A* «ущільнюється» завдяки додаванню англійського ріжка та першого тромбона *con sordino*. Це ще один нечастий приклад мікстування, який І. Стравінський винаходить саме для модифікації колористичних знахідок музики XIX століття. Утім, такі суттєві зміни висхідної моделі тембрового втілення не позбавляють його упізнаваності. Функціональне «зміщення» партії скрипки *solo* на «дальній» план — повторювані й виточені фігурації — особливо цікаве, оскільки є проявом зміни ролі соліста у ще одному «ансамблі», що формується у процесі розвитку першої частини.

Отже, обмежуючи себе неокласичною програмою «Токати», І. Стравінський звертається й до інших стилістичних сфер, що також можна оцінити як частину звукового «спектаклю». Непередбачувані, майже раптові алюзії стають навмисне підкресленими, виставленими «напоказ», і цим поживляється й динамізується музичний розвиток; тембр, як чинник звукової колористики, у цих обставинах має надважливе значення для вдалого втілення таких прийомів.

У скрипковому Концерті є і вкрай ризиковані рішення, у яких синтаксичні властивості тембру та фактурні чинники «рятують» ситуацію. Час від часу І. Стравінський надає можливість «зустрітися» різним за музичним змістом партіям соліста й оркестрових інструментів на одній висоті й певний час навіть проводить їх за таких умов в одному напрямі. При цьому ритміка мелодичних ліній не дуже різниться і, водночас, не контрапунктує, чим поглиблюється відчуття «зіткнення». Цей прийом застосований не просто як «зухвалий» виклик усталеним правилам контрапункту й голосоведіння, а для втілення творчої ідеї — підкреслити змагальний концепт жанру концерту. До таких фрагментів належить епізод в експозиції «Токати», у якому головна тема у флейт (перших і других) та побічна у скрипки *solo* короткий час проводяться сумісно в одній теситурі (епізод «*b+a*» у розділі «*A*», за схемою, ц. 7<sup>3</sup>). Супроводжувані тільки бас-тромбоном (функція баса), теми збігаються за теситурою не одразу, а «нашаровуються» одна на одну в третьому такті підрозділу форми (у третій, далі у другій та частково в першій октавах). Відмінність ритміки у головній та побічній темах не така, щоб належним чином розшарувати їх у такому темпі. Цю функцію композитор

<sup>1</sup> Stravinsky I. Concerto en Ré for Violin and Orchestra. P. 3.

<sup>2</sup> Там само. С. 8–9.

<sup>3</sup> Там само. С. 3.

доручає тембру — яскраве, різкувате забарвлення скрипки *solo* вирізняється на тлі більш «м'якого» звучання флейт.

У продовженні викладу побічної теми в цьому підрозділі форми матеріал головної теми зникає, але обговорюваний прийом виявляється далі, у наступному фрагменті (епізод «*a+b*» розділу «*A*» за схемою, ц. 11 Концерту<sup>1</sup>). Протиставлення між солістом та оркестрантами починається на початку підрозділу, на межі малої та першої октави, і триває недовго — чотири такти. Скрипка *solo* й оркестр тепер міняються місцями — соліст виконує головну тему в терцію подвійними нотами, а побічна звучить у першій труби в супроводі «саркастичних» великих септим і малих нон першого тромбона й бас-тромбона. Загалом образне наповнення цього фрагменту справляє враження якогось непорозуміння між скрипкою *solo* і першою трубою під «сміх» тромбонів — це ще один приклад утілення ідеї «театру у звуках», вираженого специфічним матеріалом та відповідним йому тембром. Головна тема і, відповідно, скрипка *solo* «затінені» сильнішим тембром першої труби, на відміну від наведеного епізоду, у якому соліст був більш помітним порівняно з флейтами. Але положення соліста на сцені перед оркестром і головування його в попередньому епізоді залишає слухача «вірним» саме йому. Отже, головний і побічний тематизм, незважаючи на акустичне переважання першої труби, урівноважується. І. Стравінський надто довго працював у сфері музично-театрального мистецтва, і це є прикладом використання сценічних, так би мовити, «шоу»-засобів. Композитор надійно «контролює» всі компоненти музичної тканини (і не тільки їх) — удаючись до оригінального вирішення, яке може похитнути процес формотворення, митець завжди має змогу врівноважити їх засобами, які йому надає вихідна модель концерту.

«Буквальні» протиставлення в музиці І. Стравінського трапляються не тільки в тематичних епізодах форми, а й у сполучних. Серед них яскраво вирізняються два подібні між собою фрагменти в середній частині «Токати», кожен тривалістю у два такти (у фрагментах «*d*» та «*d<sub>1</sub>*» букви «*B*», за схемою, 2 тт. до ц. 19<sup>2</sup> та ц. 26<sup>3</sup> відповідно). Пасажі скрипки *solo* і кларнета-пікколо *in Es* свідомо написані так, щоб створити ефект суперечки завдяки невідповідності ритміки в партіях обох інструментів: 1) рівні шістнадцяті скрипки *solo*, 2) пунктирний ритм кларнета *in Es* у першому такті, що замінюється рівними шістнадцятими у другому такті (у першому фрагменті ще й із трелями на перші і треті звуки груп шістнадцятих). Теситурно кларнет-пікколо *in Es* розміщений дещо нижче за скрипку *solo*, але місцями перетинається з партією останньої, тому дві мелодичні лінії фактурно не розшаровані; цього не досягнуто (навмисне) і тембровими засобами — відмінність між цими інструментами хоч і суттєва, але вона не виокремлює їх партії в умовах такої ритміки. Невідворотним «зіткненням», організованим у цих сполучних фрагментах середньої частини (які передують її підрозділам), композитор підкреслив ідею «полеміки», утілену завдяки ритмічному перенавантаженню; інші чинники — фактурні й темброві — хоч і не мають сили повною мірою протидіяти цьому, усе ж «пом'якшують» його можливу «жорсткість».

Такі прийоми музичної композиції спрямовані на посилення, підкреслення ідеї протистояння соліста й оркестру в моделі концерту. Короткотривалість і «контрольованість» розвитку цих фрагментів у контексті тематики «Токати» свідчить про

---

<sup>1</sup> Stravinsky I. Concerto en Ré for Violin and Orchestra. P. 4–5.

<sup>2</sup> Там само. С. 8.

<sup>3</sup> Там само. С. 10.

«обережність» І. Стравінського, який не «зловживає» своїми винаходами, дбаючи про драматургічну цілісність твору.

**Висновки.** Як потужний засіб композиторської інтерпретації, інструментування є для І. Стравінського одним зі знарядь роботи над стилістикою. Палітра тембрових засобів виразності, відповідних музичному матеріалу, «працює» як на створення бароково-класичного забарвлення, так і «проти» нього, коли композитору потрібно відійти від титульної тематики. «Рухлива» стилістика спонукає посилювати функціональність тембру і фактури в авторській моделі темброво-акустичної взаємодії соліста й оркестру. Створення її нової, інноваційної версії передбачає перегляд І. Стравінським певних засад інструментування, у чому спостерігається діалектичність: 1) винайдення нових можливостей тембру призводить до «порушення» апробованих правил інструментування (насамперед тих, які впливають на баланс між оркестровими групами і навіть окремими інструментами); 2) така звукова «алхімія» не виходить за межі функціонального методу інструментування (який, за Г. Банщиковим, спирається на «морфологію музичної тканини»<sup>1</sup>).

Аналіз дає підстави виокремити засади інноваційної моделі темброво-акустичної взаємодії соліста й оркестру у скрипковому Концерті І. Стравінського:

1. Співвідношення «соліст — оркестр» моделюється на основі їх рівноправного змістового значення.

2. Це відбувається завдяки трактуванню оркестру як набору ансамблів, які утворюються у процесі розгортання форми і в яких роль скрипки *solo* щоразу інша — від солюючої до супроводжувальної.

3. Наслідком цього є «камернізація» фактури першої частини Концерту, яка виражається і в переважанні «чистих» тембрів, «прозорості» *tutti* та майже в повній відмові від тембрових мікстів.

4. Поглиблюються й змагальні основи жанру, що виражається в театралізованих «суперечках» між солістом і оркестровими інструментами: виникаючи протягом розвитку твору, вони вдало вбудовуються в контекст форми завдяки «обережній» організації ритмічних, фактурних і тембрових чинників.

5. На макрорівні форми оновлена модель взаємодії соліста й оркестру передбачає також трансформацію глобальної ролі скрипки *solo* — її партія стає своєрідним «ланцюгом», на який «нализуються» утворювані оркестром ансамблі.

Отже, неповторний підхід, «парадоксальність музичної логіки» І. Стравінського набуває безпосереднього вираження на рівні тембру. Застосовуючи традиційні засади техніки інструментування, композитор переосмислює його можливості в межах інноваційної темброво-акустичної взаємодії соліста й оркестру, розробленої у процесі створення Концерту для скрипки з оркестром. Насичуючи твір своїми темброво-фактурними винаходами, І. Стравінський реалізує можливості *інтерпретаційного потенціалу тембру*; усі інноваційні рішення інструментування розроблені й запроваджені відповідно до музичного матеріалу твору. Так композитор успішно втілює в життя головну творчу мету — «перетворити музику на дійство»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Банщиков Г. И. Законы функциональной инструментовки. Санкт-Петербург : Композитор, 2003. С. 3.

<sup>2</sup> Стравинский И. Ф. Современное музыкальное восприятие // И. Стравинский. Публицист и собеседник / сост. В. Варуц. Москва : Сов. композитор, 1988. С. 103.



**СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

1. Баншиков Г. И. Законы функциональной инструментовки : учебник. Санкт-Петербург : Композитор, 2003. 236 с.
2. Біла К. О. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації на прикладі творів Л. М. Колодуба : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. 20 с.
3. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы : исследование. Москва : Музыка, 1977. 332 с.
4. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипции в системе индивидуального композиторского стиля : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 Музыкальное искусство / Харьковский гос. ин-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2005. 195 с.
5. Гливинский В. В. Элементы стилистики барокко в творчестве И. Ф. Стравинского : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство / Ленинградская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Косакова. Ленинград, 1989. 13 с.
6. Гребнева И. В. Жанр скрипичного концерта в зарубежной европейской музыке 1920–1930-х годов : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 1991. 25 с.
7. Гребнева И. В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века : автореф. дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2011. 41 с.
8. Друскин М. С. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды // Друскин М. С. Собрание сочинений : в 7 т. Т. 4 : Игорь Стравинский / ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. Санкт-Петербург : Композитор ° Санкт-Петербург, 2009. С. 31–285.
9. Жарков А. Н. Тембровый синтаксис в аспекте взаимодействия культурных традиций // Київське музикознавство. Музикознавство у діалозі / Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра ; Дюссельдорфська вища школа музики ім. Р. Шумана ; Ін-т музикознавства. Київ ; Дюссельдорф, 2011. Вип. 37. С. 49–64.
10. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособие. Киев : Клякса, 2012. 272 с.
11. Палій І. О. Трансдукція як явище музичної культури (на прикладі фортепіанного циклу М. Мусоргського «Картинки з виставки» і творчості рок-гуртів King Krimson та Pink Floyd) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. 16 с.
12. Пистон У. Оркестровка / пер. с англ. К. Иванова. Москва : Сов. композитор, 1990. 459 с.
13. Пономарёв С. В. К проблеме взаимосвязи тембра и формы в музыкальном произведении : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Музыкально искусство / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2011. 31 с.
14. Савенко С. И. О неоклассицизме Стравинского // Проблемы музыки XX века : сб. ст. / гл. ред. В. М. Цендровский. Горький : Волго-Вятское книжное изд-во, 1977. С. 179–210.
15. Савенко С. И. Мир Стравинского : монография. Москва : Композитор, 2001. 355 с.
16. Серебрянская А. Тембровое переинтонирование как проблема музыкознания // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків : «С. А. М.», 2012. Вип. 34. С. 251–258.

17. Скрипник Л. М. Специфіка виявлення принципів діалогу та гри у скрипкових концертах ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. 17 с.
18. Стравинский И. Ф. О своих сочинениях // Стравинский И. Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / пер. с англ. В. Линник. Ленинград : Музыка, 1971. С. 136–214.
19. Стравинский И. Ф. Современное музыкальное восприятие // И. Стравинский. Публицист и собеседник / сост. В. Варунц. Москва : Сов. композитор, 1988. С. 102–105.
20. Стравинский И. Ф. Музыкальная поэтика // Стравинский И. Ф. Хроника. Поэтика / сост. С. Левит, И. Осинская. Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2012. С. 171–274.
21. Тукова І. Г. Трактовка звука як фактор формування техніки сучасної композиції // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2011. № 1 (10). С. 72–79.
22. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие. Изд. 2-е, испр. Санкт-Петербург : Лань, 2001. 496 с.
23. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 17 с.
24. Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // Игорь Стравинский. Статьи и материалы. Москва : Музыка, 1973. С. 383–434.
25. Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке // Беседы с Альфредом Шнитке / сост. А. Ивакшин. Москва : Культура, 1994. С. 143–146.
26. Ярустовский Б. М. Игорь Стравинский. Краткий очерк жизни и творчества : монография. Изд. 2-е, испр. и доп. Москва : Сов. композитор, 1969. 319 с.
27. Stravinsky I. Concerto en Ré for Violin and Orchestra. London : Ernst Eulenburg Ltd., 1931. 64 p.
28. White E. Stravinsky. The composer and his works. Berkeley ; Los Angeles : California University Press, 1966. 651 p.

#### REFERENCES

1. Banschikov, G. (2003). *Laws of the functional instrumentation [Zakony funktsionalnoy instrumentovki]*, the manual. Saint-Petersburg: Kompozitor, 236 p. [in Russian].
2. Bila, K. (2011). *Genre-style model of instrumental concert and conceptual foundations of the composer's interpretation on the example of works by L. M. Kolodub [Zhanrovo-stylova model instrumentalnoho kontsertu ta kontseptsiiini zasady kompozytorskoi interpretatsii na prykladi tvoriv L. M. Koloduba]*. The dissertation author's abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. National Musical Academy of Ukraine. Kyiv, 20 p. [in Ukrainian].
3. Bobrovskiy, V. (1977). *The functional basics of the musical form [Funkcional'nye osnovy Muzykalnoy formy] the research*. Moscow: Muzyka, 332 p. [in Russian].
4. Borisenko, M. (2005). *Genre of the transcription in the system of composer's individual style [Zhanr transkriptsii v sisteme individualnogo kompozitorskogo stilya]*. The dissertation author's abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv, 195 p. [in Russian].

5. Glivinskiy, V. (1989). *Elements of the baroque stylistics in the I. F. Stravinsky art* [Elementy stilistiki barokko v tvorchestve I. F. Stravinskogo]. The dissertation author's abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02 Music Art. N. A. Rimsky-Korsakov Leningrad Order of Lenin State Conservatoire. Leningrad, 13 p. [in Russian].
6. Grebneva, I. (1991). *Genre of the violin concert in the foreign European music 1920<sup>th</sup>–1930<sup>th</sup>* [Zhanr skripichnogo kontserta v zarubezhnoy evropeyskoy muzyke 1920–1930-h godov]. The dissertation author's abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02 Music Art. Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Moscow, 25 p. [in Russian].
7. Grebneva, I. (2011). *The violin concerto in the European music of 20<sup>th</sup> century* [Skripichnyy kontsert v evropejskoj muzyke XX veka]. The dissertation author's abstract for gaining the degree of the Doctor of Art Criticism by specialty 17.00.02 Music Art. Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Moscow, 41 p. [in Russian].
8. Druskin, M. (2009). Igor Stravinsky. Personality, oeuvre, views [Igor Stravinskiy. Lichnost, tvorchestvo, vzglyady]. Druskin, M. *Collected works* [Sobranie sochineniy], in 7 vol., vol. 4. Saint-Petersburg: Kompozitor, pp. 31–285 [in Russian].
9. Zharkov, A. (2011). The timbre syntax in the aspect of the cultural traditions interaction [Tembrovyy sintaksis v aspekte vzaimodejstviya kul'turnyh tradicij]. *Kyiv Musicology* [Kyivske muzykoznavstvo]. Issue 37. Kyiv, pp. 49–64 [in Russian].
10. Moskalenko, V. (2012). *Lectures about the musical interpretation* [Lektsii po Muzykal'noy interpretatsii: uchebnoe posobie], the tutorial. Kyiv: Klyaksa. 272 p. [in Russian].
11. Palij, I. (2012). *The transduction as a phenomenon of the musical culture (on the examples of the piano cycle by M. Mussorgsky "Pictures at an Exhibition" and the art of rock groups of King Krimson and Pink Floyd)* [Transduktsiia yak yavysheche muzychnoi kultury (na prykladi fortepiannoho tsyklu M. Musorhskoho «Kartynky z vystavky» i tvorchosti rok-hurtiv King Krimson ta Pink Floyd)]: abstract. The dissertation author's abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv, 16 p. [in Ukrainian].
12. Piston, W. (1990). *Orchestration* [Orkestrovka], transl. from English by K. Ivanova. Moscow: Sovetskij kompozitor. 459 p. [in Russian].
13. Ponomaryov, S. (2011). *For the problems of interconnection of the timbre and the form* [K probleme vzaimosvyazi tembra i formy v Muzykal'nom proizvedenii]. The dissertation author's abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02 Music Art. Tchaikovsky Moscow State Conservatory. 31 p. [in Russian].
14. Savenko, S. (1977). About the Stravinsky's neoclassicism [O neoklassitsizme Stravinskogo]. *Problems of the music of 20<sup>th</sup> century* [Problemy muzyki XX veka]. Gorkiy: Volgo-Vyatskoe knizhnoe izdatelstvo, pp. 179–210. [in Russian].
15. Savenko, S. (2001). *The world of Stravinsky* [Mir Stravinskogo], the monograph. Moscow: Kompozitor. 355 p. [in Russian].
16. Serebryanskaya, A. (2012). The timbre intonating as a musical aspect [Tembrovoe pereintonirovanie kak problema muzykoznanija]. *Problems of the interaction of art, pedagogic and theory and practice of education* [Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity]. Issue 34. Kharkiv: S. A. M., pp. 251–258 [in Russian].
17. Skrypnyk, L. (2009). *Specifications of the investigation of principles of dialogue and play in violin concerts of 20<sup>th</sup> century* [Spetsyfika vyivlennia pryntsyypiv dialohu ta hry u skrypkovykh kontseptsiiakh XX stolittia]. The dissertation author's abstract for gaining the degree of

the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 17 p. [in Ukrainian].

18. Stravinsky, I. (1971). About own works [O svoih proizvedenijah]. Stravinsky, I. *Dialogues. Remembrances. Thinking. Commentaries [Dialogi. Vospominanija. Razmyshlenija. Kommentarii]*, transl. from English by V. Linnik. Leningrad: Muzyka, pp. 136–214 [in Russian].

19. Stravinsky, I. (1988). The modern musical perception [Sovremennoe muzikalnoe vospiyatie]. Stravinsky, I. *Publicist and interlocutor [Publitsist i sobesednik]*, compiled by V. Varunts. Moscow: Sovetskij kompozitor, pp. 102–105 [in Russian].

20. Stravinsky, I. (2012). Musical poetics [Muzykal'naya poetika]. Stravinsky, I. *Chronics. Poetics [Hronika. Poetika]*, compiled by S. Levit, I. Osinovskaya. Moscow, Saint-Petersburg: Tsentr Gumanitarnyh Initsiativ, pp. 171–274 [in Russian].

21. Tukova, I. (2011). Traktovka zvuka yak faktor formuvannia tekhniky suchasnoi kompozytsii. *Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]*. Issue 1 (10). Kyiv, pp. 72–79 [in Ukrainian].

22. Holopova, V. (2001). *Forms of musical pieces [Formy muzykal'nykh proizvedeniy]*, the tutorial, 2<sup>nd</sup> ed. Saint-Petersburg: Lan, 496 p. [in Russian].

23. Khutorska, A. (2009). *Composer's interpretation of a poetic text as an artistic translation (analyzed on the material of chamber-vocal music) [Kompozytorska interpretatsiia poetychnoho tekstu yak khudozhnii pereklad (na prykladi kamerno-vokalnoi muzyky)]*. The dissertation author's abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Kharkiv State Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv, 17 p. [in Ukrainian].

24. Shnittke, A. (1973). The paradoxicalness as a feature of Stravinsky's musical logic [Paradoksal'nost' kak cherta muzykal'noy logiki Stravinskogo]. *Igor Stravinsky. Articles and materials [Igor' Stravinskij. Stat'i i materialy]*. Moscow: Muzyka, pp. 383–434 [in Russian].

25. Shnittke, A. (1994). Polystylistical tendencies in the modern music [Polistilisticheskie tendencii v sovremennoj muzyke]. *Conversations with Alfred Shnittke [Besedy s Alfredom Shnitke]*, compiled by A. Ivaksin. Moscow: RIK Kultura, pp. 143–146 [in Russian].

26. Yarustovskiy, B. (1969). *Igor Stravinsky. The short essay on life and work [Igor Stravinskij. Kratkij ocherk zhizni i tvorchestva]*, the monograph, 2<sup>nd</sup> ed. Moscow: Sovetskij kompozitor. 319 p. [in Russian].

27. Stravinsky, I. (1931). *Concerto en Ré for Violin and Orchestra*. London: Ernst Eulenburg Ltd. 64 p. [in English].

28. White, E. (1979). *Stravinsky. The composer and his works*. Berkeley and Los Angeles: California University Press. 651 p. [in English].

**Каширцев Р. Г. Скрипичный Концерт Игоря Стравинского: инновационная модель темброво-акустического взаимодействия солиста и оркестра.** Рассмотрена своеобразная трактовка в концертно-симфоническом творчестве И. Стравинского тембра, фактуры, формы в соотношении «солист — оркестр». В центре исследования — инструментовка как средство выстраивания композитором тембрового воплощения формы в рамках авторской модели темброво-акустического взаимодействия солиста и оркестра. Анализ «работы с моделями» в Концерте для скрипки с оркестром И. Стравинского, с этой точки зрения, даёт возможность выявить значение интерпретационного потенциала тембра, существенно расширяющееся в XX веке благодаря совершенствованию инструментария и исполнительских техник. Исследования уникального наследия И. Стравинского, в частности Концерта для скрипки

с оркестром, предоставляет возможность осознать роль тембра как интерпретационного фактора, то есть выявить, какими тембровыми средствами композитор воплощает свои творческие методы («работа с моделью», «вариации на стиль», «полистилистику») и изобретает инновационную версию темброво-акустического взаимодействия солиста и оркестра, и принципы, благодаря которым она закрепляется. Как мощное средство композиторской интерпретации, инструментовка является для И. Стравинского одним из путей работы над стилистикой. Палитра тембровых средств выразительности, соответствующих музыкальному материалу, способствует созданию барокково-классического характера, и в то же время, препятствует этому, когда композитору нужно отойти от титульной тематики. «Подвижная» стилистика усиливает функциональность тембра и фактуры в авторской модели темброво-акустического взаимодействия солиста и оркестра. Создание её новой, инновационной версии предусматривает пересмотр И. Стравинским определённых принципов инструментовки. Для характеристики этого феномена в творчестве И. Стравинского избрана Первая часть его скрипичного Концерта (1931).

**Ключевые слова:** творчество И. Стравинского, инструментовка, тембр, композиторская интерпретация, инструментальный концерт, солист, оркестр.

### **KASHYRTSEV RUSLAN**

**Kashyrtsev, Ruslan** — Postgraduate Researcher at the Department of Music Theory at the I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts (Kharkiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9335-4446>

DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.1\(46\).2020.198515](https://doi.org/10.31318/2414-052x.1(46).2020.198515)

### **VIOLIN CONCERTO BY IGOR STRAVINSKY: THE INNOVATIVE MODEL OF THE TIMBRE-ACOUSTICAL INTERACTION OF THE SOLOIST AND THE ORCHESTRA**

**Relevance of the study.** The article considers the innovative approach by I. Stravinsky to the interpretation of form, timbre, texture from the point of view of paradigm “soloist — orchestra” ratio in the symphonic concert art. In the realm of the modern musicology, the timbre and instrumentation problematic in the 20<sup>th</sup> century is an issue insufficiently explored. This is fully applied for I. Stravinsky’s art too and his Violin Concerto in particular.

Scientific sources used to form the **methodology** of this article are dedicated: 1) to problematic of the timbre and the texture (also, the instrumentation); 2) to the composer’s interpretation in music; 3) to aspects of the I. Stravinsky’s art, especially to his neoclassicism (including essays by the composer himself); 4) to the instrumental concerto, in particular those, which display the model of this genre. The main **objective of the article** is to characterize the innovative model of the timbre-acoustical interaction of the soloist and orchestra in the Violin Concerto by I. Stravinsky. The study of the I. Stravinsky’s “method of working with a model” (the formulation by M. Druskin) in this aspect provides an opportunity to get closer to a realization of the problem of the timbre’s interpretational potential.

The analysis is focused on the timbre and the texture formation in fragments of the First part of I. Stravinsky’s Violin Concerto. Additionally, in the context of the timbre syntax (formulation by O. Zharkov) the attention paid to other components of the musical tissue, and also, to the form-structure. Such an approach allows distinguishing following principles of the new model:

1) the content value of the “soloist — orchestra” ratio becomes equal;

2) the orchestra “produces” a variety of small ensembles within a form development, and the soloist’s function differs in each of them;

3) thereby, the texture of the First part of the Concerto becomes more “chamber-like”, than symphonic;

4) the competitive foundations of the genre deepen, and this is expressed in a “collisions” between similar melodic lines in soloist’s and orchestral instrument’s parts (with purposely “insufficient” timbral and textural stratification);

5) the global role of the violin solo transforms — its part becomes a “chain” which links appearing temporary ensembles, forming from orchestral instruments.

**The results** acquired during the investigation provide an opportunity to realize the importance of the timbre and the instrumentation as components of the musical tissue of Violin Concerto by I. Stravinsky, and allows approaching to understanding of the problematic of the timbre in the 20<sup>th</sup> century.

**Keywords:** I. Stravinsky’s creativity, instrumentation, timbre, composer’s interpretation, instrumental concerto, soloist, orchestra.