

**ОРКЕСТРОВКА И. СТРАВИНСКОГО В АСПЕКТЕ
ВЛИЯНИЯ ФРАНЦУЗСКИХ КОМПОЗИТОРОВ
КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВВ.**

А. С. Савченко

Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского, исполнительско-музыковедческий
факультет, кафедра композиции и инструментовки,
пл. Конституции, 11/13, 61003, Харьков, Украина
e-mail: *1anna2@ukr.net*

В статье рассматривается влияние музыки К. Дебюсси на творчество И. Стравинского, в частности, на его оркестровку. Доказывается факт не внешнего сходства и подражания, а выявляются глубинные закономерности на уровне функциональной организации оркестровой фактуры, трактовки времени и пространства, соотношения рельефа и фона.

Ключевые слова: оркестровка И. Стравинского; оркестровка К. Дебюсси; оркестровая фактура; время; пространство; рельеф; фон.

**ORCHESTRATION BY I. STRAVINSKY IN THE ASPECT
OF THE INFLUENCE OF FRENCH COMPOSERS
OF THE LATE 19th – EARLY 20th CENTURIES**

H. S. Savchenko

Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts,
Performance and Musicology Faculty, The Composition
and Instrumentation Department, Maidan Konstytutsii 11/13,
Kharkiv, 61003, Ukraine
e-mail: *1anna2@ukr.net*

The article examines the influence of K. Debussy's music on the work of I. Stravinsky, in particular, on his orchestration. It proves the fact not of external similarity and imitation, but reveals deep patterns at the level of the functional organization of the orchestral texture, the interpretation of time and space, the relationship between relief and background.

Keywords: orchestration by I. Stravinsky; orchestration by K. Debussy; orchestral texture; time; space; relief; background.

Вопрос влияния французских композиторов на творчество И. Стравинского, в частности, на его оркестровку, изучен поверхностно. Отдельные ценные наблюдения и замечания содержатся в монографиях Б. Асафьева [1], А. Баевой [2], М. Друскина [5], Б. Ярустовского [11]. Как правило, исследователи констатируют факт влияния современной французской музыки на молодого И. Стравинского в конце XIX – начале XX вв., в частности, ключевой ее фигуры – К. Дебюсси. Причем влияния достаточно кратковременного (на рубеже столетий) и, в силу творческой природы самого И. Стравинского, скорее стимулирующего, будящего собственную его фантазию, нежели подчиняющего. Так, например, Б. Асафьев замечает следующее по поводу одной из ранних партитур – фантазии для большого оркестра, *op.4* «Фейерверк» (1908): «...Партитура “Фейерверка” сохранила аромат новизны, остроумия, свежести и действительно своего своеобразного претворения сочно-импрессионистского замысла... В “Фейерверке” дает себя знать влечение к высоким регистрам, к музыке “без басов”, словно повисшей в воздухе... О “русских” интонациях симфонии (имеется в виду ранняя симфония *Es-dur* – А. С.) в этой партитуре нет и помину» [1, с. 31]. По поводу балета «Жар птица» (1910) исследователь подчеркивает: «Не пассивное подчинение, а активное владение уроками и наставлениями. Не свои приемы и перепевы чужого сделаны здесь своими в том смысле, что на каждой странице партитуры можно встретить новое *свое* преломление окружающего музыкального опыта (и русского, и французского) сильным и осознавшим средства воплощения своих и чужих мыслей молодым музыкантом» [1, с. 33].

Причиной активного творческого взаимодействия молодого И. Стравинского с музыкой европейских (французских) композиторов М. Друскин полагает его приверженность идее «русской европейскости», «утверждению путей “европейской общезителности” русской музыки» [5, с. 77]. В этом смысле идеалом

для И. Стравинского были М. Глинка и П. Чайковский – композиторы, которые размыкали русскую музыку в европейский контекст. Еще до начала занятий с Н. Римским-Корсаковым (в конце 1890-х годов) И. Стравинский знакомится с творчеством Ш. Гуно, Ж. Бизе, Л. Делиба, А. Шабрие, находя в них «сродство» с музыкой П. Чайковского [5, с. 77].

Однако, по словам самого И. Стравинского, «музыканты моего поколения и я сам больше всего обязаны Дебюсси» [10, с. 90]. Действительно, творчество К. Дебюсси, как и Р. Вагнера, стало мощнейшим полюсом притяжения и влияния на европейских композиторов начала XX в. Объяснить это воздействие, в русле которого многие композиторы двигались, а многие самоотверженно пытались его преодолеть, ища иные пути развития музыкального искусства, можно, осознав значение музыки К. Дебюсси. Как замечает Э. Денисов, «в своем творчестве Дебюсси мыслил гораздо более радикально и шел гораздо дальше, чем многие другие мастера музыки XX века» [4, с. 90]. К. Дебюсси стоит у истоков музыки XX столетия.

М. Друскин считает, что «основательное знакомство» И. Стравинского с музыкой великого Клода состоялось после 1906 г., «когда Стравинский сблизился с художниками “Мира искусства” и кружком “Вечеров современной музыки”, один из руководителей которого – А. П. Нурок – был отличным знатоком французского искусства...» [5, с. 77]. Согласно Б. Ярустовскому, И. Стравинский впервые услышал музыку К. Дебюсси в начале января 1905 года. Это был «Послеполуденный отдых фавна» в концерте оркестра РМО, а в 1907 году – два Ноктюрна в одном из концертов А. Зилоти [11, с. 36]. «Несомненно также, что примерно с этого времени он знакомился с Дебюсси и по его партитурам. Годом же позже произведения Дебюсси и Стравинского («Фейерверк») исполнялись уже в одной программе петербургского концерта» [11, с. 36].

Посещения «Вечеров современной музыки» на первых порах происходило втайне от Н. А. Римского-Корсакова, тогда уже учителя молодого И. Стравинского. М. Друскин, со ссылкой на В. Яс-

требцева (музыковед, исследователя и биографа Н. Римско-го-Корсакова), приводит слова Н. Римского-Корсакова: «...Игорь Федорович излишне рьяно ударился в модернизм» [цит. по: 5, с. 78]. Исходя из тона высказывания, можно заключить, что учитель не очень одобрял то «“декадентски-импрессионистское” влияние, под которое подпал Стравинский» [5, с. 78]. «Тем не менее прозорлив учитель: его ученик вскоре, но ненадолго, становится дебюссистом, что скажется в на первом акте оперы “Соловей” (1908, особенно – на оркестровом вступлении), отчасти на “Жар-птице”, двух песнях на слова Поля Верлена (1910), кантате “Звездоликий” (1911–1912) и даже на “Весне священной” (вступление ко второй части)» [5, с. 78].

Согласно М. Друскину, И. Стравинский был дружен с К. Дебюсси в течение восьми лет, завязав эти отношения после парижской премьеры «Жар-птицы» в 1910 г. [5, с. 78]. По мнению Б. Ярустовского, «период личного общения» двух композиторов начинается после исполнения в Париже “Петрушки” в 1911 г. Отношения эти не были простыми, затемнившись моментами непонимания (особенно после премьеры “Весны священной” в 1913 г.), а может быть и ревности со стороны старшего композитора, о чем находим косвенные свидетельства в противоречивых высказываниях К. Дебюсси касательно музыки И. Стравинского [11, с. 37].

Как бы там ни было, возникает вопрос: в чем проявилось то влияние, которое оказал мастер на молодого композитора? Исследователи констатируют, что К. Дебюсси помог освободиться И. Стравинскому от академизма и схематизма, способствовал эволюции его музыкального мышления; в музыкальном языке – поиску новых закономерностей гармонии, освобожденной от функциональных тяготений, использованию в мелодии сплетения «арабесок», обогащению звукового колорита [5, с. 78–79; 11, с. 36]. При этом, как справедливо замечает М. Друскин, И. Стравинский не остался в тени французского композитора и не примкнул к его последователям [5, с. 78]. Он пошел своим путем, «стремительно пройдя “сквозь Дебюсси”» [5, с. 78]. В

этом смысле взаимодействие с творческой личностью и музыкой К. Дебюсси можно уподобить взаимоотношению с Другим в философии диалога. Всматривание и вслушивание в Другого помогает понять и раскрыть самого себя. Иначе и быть не могло, учитывая предельно активную творческую личность И. Стравинского, осваивающую, присваивающую и перерабатывающую разнородный творческий опыт прошлого и настоящего. В этом проявляется универсализм и синтетичность стиля композитора, отмеченная многими учеными [8]. В каком-то смысле влияние К. Дебюсси помогло И. Стравинскому лучше осознать свою творческую сущность.

Оркестровка раннего И. Стравинского лишь отдельными моментами вызывает прямые ассоциации с оркестровкой К. Дебюсси в силу возникающих звукообразов, а также в плане импрессионистской тонкости оркестрового письма. Влияние К. Дебюсси обнаруживается не во внешнем сходстве, а на глубинном уровне организации оркестровой ткани, фактуры. Прежде всего, речь идет о функциональной перестройке оркестровой ткани, обусловленной изменениями в темообразовании, способах развития тематизма и в формообразовании. Соответственно, меняется техника оркестрового письма, детерминированная вышеназванными параметрами (темо- и формообразованием). Касательно оркестровой техники К. Дебюсси краткие, ценные, однако не исчерпывающие всей проблематики замечания находим в статье В. Гуркова [3], который полагает, что у К. Дебюсси наблюдается нестандартное отношение к классическим функциям оркестровки: «комплексу мелодия – аккомпанемент, педали, которая связывает, акцентов и т. п.» [3, с. 82]. По нашему мнению, у К. Дебюсси функциональное строение оркестровой фактуры можно определить как нон-иерархичное или приближающееся к нон-иерархичному. Именно в этом оркестровка И. Стравинского оказывается близка оркестровке К. Дебюсси. Причины перестройки функциональной организации оркестровой фактуры В. Гурков усматривает в ладо-гармоническом мышлении обоих композиторов, которые отходят от функцио-

нальной гармонии и оперируют мелодическими ладами: «соответственно и структура их оркестра приспособляется к этому типу музыкальной логики: исчезает развернутая мелодия и появляются тембромотивы, перестраивается весь комплекс мелодия – аккомпанемент, функция оркестровой педали заменяется целенаправленной организацией тембродинамических линий, разрабатываются новые типы акцентуаций и т. д.» [3, с. 82].

Отметим в этой связи, что изменения в функциональном строении оркестровой ткани происходила в связи с перестройкой системы музыкального языка на рубеже XIX–XX вв., которая, в свою очередь, была детерминирована как интрамузыкальными (кризис функциональной гармонии, панмелодизм), так и экстрамузыкальными факторами (перелом в европейском культурном мышлении). Одними из первых, кто «ухватил» эти изменения и воплотил в звукоматерии своих сочинений во многом благодаря оркестровке, были К. Дебюсси и И. Стравинский.

Новая музыка, музыка начала XX столетия, у истоков которой стоял К. Дебюсси, и ярким представителем которой стал И. Стравинский, базировалась на новой эстетической и структурной трактовке звука, на новом ощущении времени и пространства, отличном от классико-романтического. В этом французский и русский композитор, несомненно, имели точки пересечения. По отношению к пространству и времени в музыке обоих композиторов можно употребить, опираясь на работу С. Исаковой [6] понятие «неклассическое». Однако же в своей «неклассичности» время и пространство в музыке К. Дебюсси и И. Стравинского различны. В произведениях К. Дебюсси средствами оркестровки создается наполненное событиями, «вещное» [6], но легкое, «воздушное» пространство. У И. Стравинского же пространство также максимально насыщено музыкальными событиями, является неоднородным, однако по элементам, его составляющим, оно более «весомо» в физически-материальном смысле. Что касается времени, то в научной литературе сложилась точка зрения на трактовку времени в музыке К. Дебюсси как длительности – в свете философских воззрений А. Берг-

сона с возможностью экстраполяции понятийного аппарата бергсоновской философии при анализе музыки французского композитора [7]. Что касается трактовки времени в музыке И. Стравинского, то М. Друскин отсылает в этой связи ко взглядам П. Сувчинского касательно «хронометрической» и «хроноа- метрической» музыки [5, с. 193–194]. В первой осуществляется равномерное упорядочивание «хода времени», таким образом, происходит приближение к онтологическому времени, во второй же наблюдается постоянное нарушение «хода времени» за счет эмоций и психологизма. Естественно, что близок И. Стравинскому был первый тип, тогда как второй вступал в противоречие с его антиромантическими установкам [5]. Соответствие онтологическому времени и равномерность упорядочивания не означает безжизненное протекание: время в музыке И. Стравинского пульсирует в режиме неравномерной акцентности [8], является максимально информативно насыщенным, в нем обнаруживается ярко выраженная дискретность, что отличает его от старшего современника. Созданию дискретности способствует оперирование фигурами в разных пластах оркестровой фактуры, что сообщает протеканию времени повышенную событийность и плотность [9].

Наконец, важнейшим открытием музыки начала XX ст. стало нивелирование функциональной границы между рельефом и фоном. Данная тенденция явно проявилась в музыке К. Дебюсси и вслед за ним в произведениях И. Стравинского. Ее генезис находится в явлении тематизации фактуры путем «прорастания» темы во второстепенные голоса и, наоборот, «выращивания» фона в главные. Нивелирование разницы между рельефом и фоном в тематической наполненности сказывается и на оркестровке. Если оркестровка, которая базируется на закономерностях функциональной гармонии, предполагает четкое разделение на ведущий и сопровождающий голоса в фактуре, то в условиях тематизации всей фактуры традиционные функции переосмысливаются, трансформируются. Оркестровая фактура в результате претерпевает перестройку, о которой мы говорили

выше. Данное явление станет одной из магистральных тенденций развития оркестровки в XX в.

Выявленные точки соприкосновения между оркестровкой К. Дебюсси и И. Стравинского не исчерпывают всей полноты проблематики, однако восполняют пробел в исследованиях, посвященных творчеству И. Стравинского, в частности, его оркестровке.

Литература

1. Асафьев, Б. Книга о Стравинском / Б. Асафьев. – Ленинград: Музыка, 1977. – 279 с.
2. Баева, А. А. Оперный театр И. Ф. Стравинского / А. А. Баева. – Москва : КРАСАНД, 2009. – 304 с.
3. Гурков, В. Оркестровые принципы и ладовое мышление И. Стравинского (на примере «Весны священной») / В. Гурков // Оркестровые стили в русской музыке : сб. статей. – Л.: Музыка, 1987. – С. 82–94.
4. Денисов, Э. О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси / Э. Денисов // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М. : Советский композитор, 1986. – С. 90–111.
5. Друскин, М. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды / Л. Г. Ковнацкая и др. – Собрание сочинений. – Т. 4. – СПб.: Композитор, 2009. – С. 31–265.
6. Исхакова, С. З. «Неклассическое» звуковое пространство: музыкальная композиция начала XX века в контексте идей времени / С. З. Исхакова; автореф. дисс. ...канд. искусствоведения: 17.00.02. – Российская академия музыки им. Гнесиных. М., 1998. – 25 с.
7. Ровенко, Е. Время в философском и художественном мышлении. Анри Бергсон, Клод Дебюсси. Одилон Редон / Е. Ровенко. – М. : Прогресс-Традиция, 2015. – 847 с.
8. Савенко, С. Мир Стравинского / С. Савенко. – М. : Композитор, 2001. – 327 с.
9. Савченко, Г. С. Багатофігурність оркестрового письма як принцип організації часу і простору в оркестрових творах І. Ф. Стравінського (від ранніх балетів до Симфонії in C та Симфонії у трьох частинах) / Г. С. Савченко // Аспекти історичного музикознавства. – Вып. 16. – Харьков, 2019. – С. 242–258.
10. Стравинский, И. Диалоги / И. Стравинский. – Л. : Музыка, 1971. – 413 с.
11. Ярустовский, Б. М. Игорь Стравинский / Б. М. Ярустовский. – Л. : Музыка, 1982. – 264 с.