
НА ЗАХОДІ

Ольга Коменда, Віктор Тиможинський (Луцьк)

“СТРАВИНСЬКИЙ. ДУМКИ І МУЗИКА” А. ЯЖЕМБСЬКОЇ: НОВИЙ ПІДХІД ДО ВИВЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРА

У статті викладені основні положення праці доктора філософії, професора, директора Інституту музикології Ягеллонського університету Аліції Яжембської “Стравинський. Думки і музика”, виданої у Кракові у 2002 р. Написана із врахуванням найновіших досліджень в сфері когнітивістики, психології, лінгвістики, ця книга є вагомим словом у світовій стравинськіані. Розкриваючи особливості естетики та композиційного методу І. Стравинського, А. Яжембська інтерпретує думки композитора про мистецтво в світлі найновіших досягнень гуманітарного знання, а також пропонує концепцію аналізу музики композитора, рівно придатну як для ранніх, так і для зрілих та пізніх творів композитора, концепцію, яку вона називає технікою ієрархічного монтажу партонів.

Ключові слова: партон, техніка ієрархічного монтажу партонів, послідовний та послідовно-симультанний музичний дискурс, гіперпартон, суперпартон.

Olga Komenda, Viktor Tymozynsky (Lutsk)

“STRAVINSKY. THOUGHTS AND MUSIC” BY A. JARZEBSKA: THE NEW APPROACH TO STUDY OF CREATIVITY OF THE COMPOSER

In sketch are stated the basic ideas and rules of work by A. Jarzebska, which is the doctor of philosophy, professor, director of Institute musicology of university Jagiellonski, work, which refers to as “Stravinsky. Thoughts and music” and was issued in Krakow in 2002. Written with the account of the newest researches in area of cognitive researches, psychology and linguistics, this book is essential by the contribution in world study of Stravinsky’s creativity. Opening features of an aesthetics and composite method of Stravinsky, the author interprets Stravinsky’s ideas with the account of the newest achievement of humanitarian knowledge. She also offers the new concept of the analysis of Stravinsky’s music, equally applied to early, mature, and also late compositions of the composer, the concept, which names a technique of hierarchical installation of partons.

Key words: a parton, a technique of hierarchical installation of partons, consecutive and consecutive-symultanical musical discourse, hyperparton, superparton.

Музика Стравинського схожа на гору, що перегороджує шлях, яким мусить пройти кожен, гору, яку ніхто не може оминати.

В. Лютославський

Найбільш вдалим поєднанням Сходу і Заходу є творчість Стравинського, яка, узагальнюючи тисячолітню історію західної музики, в той самий час залишається глибоко російською.

М. Кундера

На початку ХХІ століття, коли європейські країни стають на шлях інтеграції, а ідея прогресу в мистецтві зайшла у безвихідь, музика і естетичні ідеали І. Стравинського є надзвичайно важливими, і як такі привертають широку увагу [2, с. 497]. Цими словами розпочинається резюме до книги “Стравинський. Думки і музика” доктора філософії, професора, директора Інституту музикології Ягеллонського університету у Кракові пані Аліції Яжембської, яка була видана у 2002 році. Ставши підсумком тривалої праці, книга А. Яжембської представляє оригінальну авторську концепцію партону, а також багато інших свіжих і цікавих думок, які, сподіваємося привернуть увагу українського читача. Видана у Кракові, книга ця нині не є доступною українським науковцям. Підозріваємо, що її єдиний екземпляр знаходиться в Луцьку, так як був ласкаво висланий нам пані Аліцією в зв’язку з її хворобою і неможливістю приїхати на конференцію “Стравинський і Україна – 2007”. Тим не менше, книга, поза сумнівом, вартує того, щоб про неї дізналося якомога більше професіоналів – музикознавців та музикантів-виконавців, в сфері інтересів яких – музика ХХ століття. В цьому і полягає завдання даної статті.

Книга “Стравинський. Думки і музика” А. Яжембської складається з двох частин. Перша – присвячена аналізу думок Стравинського про мистецтво, узятих з книжок, статей, заміток, інтерв’ю, різноманітної кореспонденції, і є спробою їх нової інтерпретації. Друга – аналізом музики Стравинського згідно концепції партону.

Розглянемо найважливіші положення даної праці.

Як пише Яжембська, інтерес Стравинського до аполлонічної концепції мистецтва, його захоплення ідеями краси і довершеності виник ще в час його спілкування з “мирискусниками”, поетами-акмеїстами, і велику роль у цьому відіграла його дружба з Римським-Корсаковим, Дягілевым, а також глибоке вивчення європейської музичної традиції, в першу чергу італійської музики та творів Й. С. Баха. Розглядаючи творчий метод композитора¹ з позицій втілення естетики прекрасного і довершеного, Яжембська протиставляє філософію Стравинського романтичним поглядам на музику як на “об’єкт, що відображає експресію суб’єкту, Абсолюту, Волі, історичної необхідності тощо” [2, с. 498]. Вона доводить, що естетика Стравинського базувалася лише на сповідуванні ідеї краси і досконалості.

Розуміння Стравинським процесу розвитку мистецтва, на думку Яжембської, тісно пов’язане з концептами академізму і модернізму. Згідно з композитором, в історії музики є “тривалі періоди успішного розвитку” (тобто академічні), але є і “закономірні непередбачувані випадковості”, пов’язані з появою великих митців (модерністів), які, йдучи новими дорогами, культивують ідеї краси і досконалості, здійснюючи вплив на інших.

¹ Глава “Критика романтичної філософії мистецтва”.

Багато уваги авторка присвячує шенбергівсько-адорнівській ідеї² прогресу в музиці у її відношенні до естетики Стравинського. За її словами, позиція Адорно базувалася на протиставленні “негативної” естетики Стравинського, заснованої на розумінні мистецтва як відтвореного продукту деперсоналізованого суспільства, – “позитивній” естетиці Шенберга, який відстоював думку про розуміння мистецтва як прогресивного продукту історичної необхідності. Поствоєнний європейський авангард продемонстрував ексклюзивний інтерес до спадщини Шенберга-Веберна. П’єр Булез, наприклад, стверджував, що “з часу відкриттів нововіденської школи всі несерійні композитори стали непотрібними” [2, с. 499]. Сам же Адорно висловлював задоволення з приводу звертання Стравинського до серійного методу (у пізніх творах) і переходу таким чином композитора з реакційного табору до прогресивного.

Полемічна думка Адорно, на думку А. Яжембської, відіграла значну роль у працях про музику ХХ століття, де шенбергівська лінія була домінуючою. Але разом з тим, Адорно критикував нововіденців і їхніх послідовників за “нестачу історичного матеріалу”, власне за те, чим вигідно відрізнявся Стравинський з-поміж інших композиторів.

Не схожий на Шенберга, Стравинський не мав жодного учня, не написав жодної книги з теорії музики. Однак, він був дуже добре освідомлений в питанні цілісності і злагодженості музики, безпосередньо пов’язаних з ідеєю краси, що виражається єдиним у мінливому і навпаки. У “Музичній поетиці” він, зокрема, писав, що головним питанням, яке переслідує музиканта є питання єдності, цілості, інтегрованості музичного твору, як “досягнення єдиного в мінливому” [цит. за: 2, с. 500]. Але, ви-

² Напруженість диспутів між послідовниками Шенберга (серіалістами) і прихильниками Стравинського (неокласиками) знайшла найповніше вираження у праці Адорно “Філософія нової музики” (1949).

словлюючись таким чином, Стравинський не брав до уваги модерну теорію музичної інтеграції, засновану на абстрактній єдності тої чи іншої звуко-висотної шкали (Grundgestalt, серії чи ін.). У “Діалогах” він зазначав, що теорії модерної музики “не існує, <...> бо немає досконалого правила, а є екзистенція продукту, безсила творити чи навіть пояснити” [цит. за: 2, с. 501].

Сьогодні, за словами А. Яжембської, немає єдиного підходу до того, як аналізувати музику Стравинського. Найчастіше, дослідники зосереджують увагу на стосунках між групами звуковисот. Серійні партитури аналізуються згідно з 12-тоновим методом: правилами ідентифікації передкомпозиційної “базової шкали” іншим групам звукових співвідношень. Рання ж музика Стравинського (російська і неокласична) розглядається з позицій її відповідності класичній тональності, модальності чи атональності. Але такий аналіз, на думку А. Яжембської, мало що дає в плані розуміння особливостей музичного розвитку Стравинського, метро-ритмічних, фактурно-тембрових особливостей його музики, способів варіювання матеріалу і ін. У додаток – виникає розрив між методами аналізу серійних і несерійних творів митця.

На противагу ситуації, що склалася, А. Яжембська пропонує єдиний підхід до аналізу творів Стравинського різних періодів творчості, називаючи його **технікою ієрархічного монтажу партонів**.

Як відомо, Стравинський неодноразово зазначав вагому дію в музиці архітектурних принципів, як засобу втілення краси і пропорційності музичної конструкції. Концепція аналізу музики Стравинського А. Яжембської будується на врахуванні кількісно-якісних співвідношень звукового матеріалу, його мовно-мовленневих пропорцій. Уводячи поняття **партону**³ (з лат. –

³ Глава “Проблема аналізу музики Стравинського”.

parts, parties, частка) вона пояснює це поняття як “звукову цілість, як правило, часто повторювану, що виконує функцію базової одиниці музичної конструкції” [2, с. 264]. Іншими словами, партон це – базова мовна одиниця твору, звуковий блок⁴, інтонаційний інваріант, “своєрідний елемент музичної мозаїки”, з точного або варіантного повторення яких Стравинський творить послідовну або послідовно-симультанну ієрархічно врегульовану побудову, логічний континуум звукових подій.

Характерною ознакою творчого методу Стравинського і його водночас найбільш резонансною інновацією, за словами Яжембської, є контраст партонів, і утворюваний ним **ефект перервності, фрагментарності** матеріалу. Незважаючи це, музичні композиції Стравинського є надзвичайно цілісними. Секрет цього полягає у техніці ієрархічного монтажу, винайденій композитором. Послідовно звертаючись до прийомів повторення, варіантного повторення і таким чином багатократного повернення партона, Стравинський тим самим усталює в музиці явища фрагментації, перервності, не-наративності, протилежні класикоромантичному симфонізму. Розвиток Стравинського не є розвитком мотиву чи теми, натомість гладко, плавно виконаним переходом від одного партона до іншого. Інтергра партонів як за-

⁴ “Музика Стравинського, – зазначав М. Друскін, – ніби складена із блоків звучань; вони розміщуються поряд, змінюються, нагромаджуються один на одного. Стравинський застосовував до таких блоків поняття “об’єм”, “щільність”, тобто відчував їх як певну матеріальну субстанцію, яка має вагу і розміщена в просторі; пізніше він навіть інтервали своїх серій перевіряв на “дотик”. Малі чи великі об’єми, щільні чи розріджені, важкі чи легкі, – вони динамічно співвідносяться <...> У Стравинського кульмінації розосереджені; в неухильному русі виникають збої, перекоси; паузи, що розділяють блоки, – але і всередині самих блоків – то подовжуються, то стискаються; натиск мускульної енергії вступає в жорстку боротьбу з метричною сіткою, рівномірність порушується. В неперервному – перервне, в нестійкому – стійке, в динаміці – статика. Схожі зрушення, злами переривають інерцію гравітації, породжуючи відчуття, близьке до головокружіння. К. Леві-Стросс називав це “чудесним відчуттям падіння: <...> здається, що нас відірвали від твердої опори <...> і кинули в порожнечу, але нам так здається тільки тому, що сходинка, яку в кінці кінців знайде наша нога, виявиться не в тому місці, де ми на неї сподіваємося” [цит. за: 1, с. 104].

сіб нової інтеграції музичної композиції, вмещаючи в собі зв'язаність і перервність одночасно, творить ефект динамічної статичності, служачи виразним втіленням естетики нелінійного часу. Опозиції партонів Стравинського знаходяться у такому балансі з художнім цілим, що їхня перервність сприймається як нова зв'язаність, злитність. Маніфестація творчого методу Стравинського, побудованого на монтажі партонів, виразно виявилася у "Весні священній", творі, який власне і засвідчив зрілість композитора.

А. Яжембська поділяє партони Стравинського на: 1) ізотемброві (вибіркові, невібіркові, бурдонні /протягнений чи повторений звук, тремоло чи трель/, остінатні); 2) ізоритмічні (моноритмічні, поліритмічні, монометричні, поліметричні); 3) ізотематичні (мелодичні, інтервальні, серійні). Усі вони можуть бути простими або складеними / як правило з головного елемента і кінцівки). Дослідниця доводить, що усі твори Стравинського (а особливо ті, які написані після "Весни священної") представляють собою конструкції, засновані на ієрархічному монтажі партонів, які багатократно повторюються зі змінами, або без змін. Модифікація партонів відбувається, в першу чергу, за рахунок різних способів метро-ритмічної акцентуації. Відкриття Стравинським такої можливості, як відомо, було пов'язане з російським фольклором. "Характерною рисою російського народного вірша, – відзначав Стравинський у "Діалогах", – є нехтування мовними акцентами у співі. Відкриття пов'язаних з цим музичних можливостей було одним із найбільш відрадних у моєму житті, я уподібнився людині, що несподівано виявила, що її палець може згинатися в другому суглобі так само добре, як і в першому. Нам всім добре відомі ігри віталень, в яких одне й те ж речення може змінювати свій смисл при перенесенні наголосу з одного слова на інше" [цит. за: 2, с. 503].

Метро-ритмічна модифікація є найчастіше використовуваним засобом видозміни ізотембрових та ізотематичних партонів Стравинського. Але, наприклад його ізоритмічні партони, модифікуються, в першу чергу, за допомогою темброво-колеристичного та мелодико-інтервального факторів, виклад же ізотематичних партонів, за словами Яжембської, не раз наближається до *cantus primus* давньої музики.

Як приклад темброво-колористичної та метро-ритмічної модифікації *інтервального партону* – у п'яти версіях – Яжембська наводить відому народну мелодію “Далалынь” з “Петрушки” (1 к.). Як ілюстрацію характерного для Стравинського *ефекту перервності* – виклад народної мелодії “Я вечор млада” (“Петрушка”, 4 к.). Суть ефекту перервності тут полягає в тому, що народна мелодія не проводиться одразу в цілості: звучать лише дві її фрази $a+b$, далі відбувається переривання “музичної акції” перебігом інших звучань, після чого звучить вже три фрази пісні $a+b+c$. В сумі ця мелодія (її фрагменти або цілість) багатократно звучить у різноманітних модифікаціях, різній часовій тривалості і щораз “інтенсивнішому” колориті ($abb-ab-abc1-abc2abc3$).

Як приклад *ізотематичного та ізоритмічного партону* Яжембська наводить партон з Першого твору із Трьох творів для струнного квартету (1914). Це 10-тактовий мелодико-ритмічний зворот, мелодія якого складається з трьох інтервалів: півтон, тон, півторатона. Повторюючись без змін п'ять разів, в подальшому цей партон піддається різноманітним тембровим видозмінам, залишаючись незмінним в метро-ритмічному та мелодико-інтервальному відношенні.

Як приклад *інтервального ізотембрового партону* дослідниця подає партон “а” із вступу до “Весни священної”. Його мелодія є результатом монтажу двох інтервальних моделей – x та y , запозичених з литовської народної пісні. Чотириразове проведення партону “а” (фагот) без змін переривається двома іншими звуковими утвореннями – партоном “b”, хроматичним перебігом звуків униз паралельними квартами (кларнети, потім фаготи) та партоном “с” (секундово-квартовий мотив, англійський ріжок). В подальшому розвитку стабільна інтервальна структура партону “а” постає в різних метро-ритмічних видозмінах.

Як приклад *моноритмічного синкопованого партону* Яжембська наводить партон із “Весняних ворожінь” (“Весна священна”), *поліметричного складеного партону* – партон “Великого священного танцю” (там само), повтореного в різних варіантах аж 26 разів, *поліритмічного партону* – партон зі вступу до II ч. “Весни священної”. Останній представляє собою симультанне зіставлення двох ритмічних фігур (“ x ” – кварто-тритоновий мотив, викладений чвертками з крапкою і половинними та “ y ” – 4-

звучна лінійна мелодична фігура, ритмізована вісімками і чвертками).

Як приклад *ізотембрового бурдонно-остінатного партону* наводиться партон П'єси №1 із Трьох творів для струнного квартету (т.т. 1-10) та партон із "Походу Старійшого-Мудрійшого" ("Весна священна"), *остінатного ізотембрового партону* – партон п'єси №21 з "Історії солдата" (остінатна фігура у контрабаса, багатократно повторювана з різними метричними акцентами), *невибіркового ізотембрового партону* ("звукової плями") – партон "Величання обраниці" ("Весна священна"), що з'являється у вигляді висхідного хроматичного пробігу різноманітно артикульованих (стакато, легато, спікато, тремоло, трель, гліссандо) три-тоново-квартових вертикалей, такий же – у партоні кантати "Потоп" (т.т. 399, 455). Подібних прикладів Яжембська наводить дуже багато.

Аналізуючи техніку ієрархічного монтажу партонів, дослідниця характеризує два її типи. Перший – вона називає **послідовний (або рядний, однопластовий) музичний дискурс**, що, в свою чергу, поділяється на *остінатний і перервний*; другий – **послідовно-симультанний музичний дискурс** (дво- або багатопластовий), представлений *остінатно-перервним, імітаційно-контрапунктичним та каскадним* типами монтажу. Утворювану таким чином конструкцію вищого (першого) рівня А. Яжембська називає **гіперпартон**ом.

Конструкцією партонів найвищого (другого) рівня, заснованою на поєднанні двох-трьох гіперпартонів є **суперпартон**. Таке поєднання утворює *симетричний* (дво- чи триелементний), *паралельний* (бінарний або рондовий) чи *симетрично-паралельний* види ієрархічного монтажу. Частина твору, за концепцією А. Яжембської, таким чином представляє собою конструкцію, що включає два (три) суперпартони, чотири (п'ять) гіперпартони, сім (+ - два) партони (згідно закону порога сприйняття). (Див. наступна Таблиця).

Одиниці ієрархічної музичної конструкції І. Стравинського у їхніх взаємостосунках
(за концепцією А. Яжембської)

<u>ОДИНИЦІ ІЄРАРХІЧНОЇ МУЗИЧНОЇ КОНСТРУКЦІЇ</u>	<u>СИМВОЛ</u>	<u>РІЗНОВИДИ ОДИНИЦЬ ІЄРАРХІЧНОЇ МУЗИЧНОЇ КОНСТРУКЦІЇ</u>
<p><u>ПАРТОН</u> базова одиниця музичної конструкції</p>	<p>a , b...</p>	<p>Ізотематичні <i>інтервальні, мелодичні серійні</i></p> <p>Ізоритмічні <i>моно- чи поліритмічні моно- чи поліметричні</i></p> <p>Ізотемброві <i>вибіркові чи невібіркові бурдонні чи остінатні</i></p> <p>прості складені з головного елемента (с) і кінцівки (к) (<i>ск; сс1к; с1с с1к</i>)</p>
<p><u>ГІПЕРПАРТОН</u> одиниця першого рівня музичної конструкції – поєднання різних партонів: 1-2-3 (a; ab; abc)</p>	<p>A, B, C...</p>	<p>Гіперпартон одношаровий</p> <p>Послідовний музичний курс: остінатний (aaaa) (одна “акція музична”) перервний (aba1b1a2b2...) (дві перервні “акції музичні”)</p>

		<p>Гіперпартон дво- багатопластовий</p>	<p><u>Послідовно-симультанний музичний дискурс:</u></p> <p>остінатно-перервний $bb—b—b$ $aaaaaaaaa$ імітаційно-контрапунктичний $a d—$ $a c—$ $a b—$ каскадний $ccccccc$ $bbbbbbb$ $aaaaaaaaa$</p> <p><u>Симетричний двоелементний</u> (ABA) <u>Симетричний триелементний</u> - паралельний (AB C AB) - дзеркальний (AB C BA)</p> <p><u>Бінарний</u> (AB AB AB) <u>Рондовий</u> (AB AC AD або AB CB DB) АВАВА АБО А (ABA) В (CD CD CD) А1 (AA)</p>
<p><u>СУПЕРПАРТОН</u> одиниця музичної конструкції другого рівня – поєднання різних гіперпартонів: 2-4 (AB; ABCD); поєднання різних партонів: як правило 4-7 (abcd; abcdefg)</p>	<p>А, В, Г...</p>	<p>Симетричний</p> <p>Паралельний</p> <p>Симетрично-паралельний</p>	<p><u>ЧАСТИНА</u> поєднання різних суперпартонів: 2-3: α, β, γ... поєднання різних гіперпартонів: 4-5: А, В, С, D, Е поєднання різних партонів: як правило 7 (враховуючи поріг сприйняття 7+-2): a b c d e f g</p>

Виходячи із вищевикладеного, А. Яжембська пропонує нову періодизацію творчого шляху Стравинського, що включає шість періодів творчості: 1) 1898-1908 – мистецька незрілість; 2) 1909-1911 – пошук власної композиційної техніки; 3) 1911-1919 – кристалізація техніки монтажу; 4) 1920-1939 – повернення до передромантичної традиції; 5) 1940-1951 – діалог з американською музичною культурою; 6) 1951-1966 – сакральна музика і 12-тонова техніка.

На завершення сказаного варто підкреслити те, що книга А. Яжембської “Стравинський. Думки і музика” написана із врахуванням найновіших досліджень в сфері когнітивістики, психології, лінгвістики, і як така, поза сумнівом, є новим вагомим словом у світовій стравинськіані. Обґрунтованість запропонованих в ній положень, в т. ч. концепції партона, доводиться не тільки надзвичайно логічним і аргументованим викладом ходу дослідницької думки, своєчасним підтвердженням її величезною кількістю музичних прикладів, але також і характером досліджень тих музикознавців, в працях яких “просвічують” думки, ґрунтовно розпрацьовані А. Яжембською, укладені нею в цілісну систему. (Маються на увазі праці М. Друскіна /І. Стравинський. Особистість. Творчість. Погляди, 1982/, Г. Воткінса /Музика, культура і колаж від Стравинського до постмодерністів, 1994/, Ф. Джеймсона /Постмодернізм, 1991/). Розкриваючи особливості естетики та композиційного методу І. Стравинського, А. Яжембська пропонує не тільки новий переконливий погляд на творчість одного із пророків постмодерну, але і величезну підмогу для осмислення своєрідності розвитку світового музичного мистецтва на його сучасному етапі.

Література

1. Друскін М. Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды. – Ленинград: “Советский композитор”, 1982. – 207 с.
2. Jarzębska A. Strawiński. Myśli i muzyka. – Kraków: Musica Iagellonica, 2002. – 508 s.