

УДК:37.01:78.01

DOI: 10.25629/НС.2022.12.02

## ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО И.Ф. СТРАВИНСКОГО: МУЗЫКАЛЬНОЕ ПОСЛАНИЕ СЛУШАТЕЛЯМ ТРЕТЬЕГО ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ

Щербакова А.И., Корсакова И.А., Ганичева Ю.В.

Московский государственный институт музыки им. А.Г. Шнитке

**Аннотация.** Творчество композитора – вечный источник размышления для исследователя, обращающегося к творчеству того или иного великого музыканта. И.Ф. Стравинский в этом смысле не является исключением, тем более, что его жизнь в искусстве оказала значительное влияние на ход развития музыкальной культуры XX века. Анализу процесса творческого становления композитора, формирования его личностных качеств, а также изучению его сочинений для фортепиано посвящена представленная статья.

**Ключевые слова:** жизнь и творчество, эволюция стиля, неоклассицизм, додекафония, сочинения для фортепиано.

В предисловии к одной из книг, в которой представлены статьи и воспоминания И.Ф. Стравинского, Т.Н. Хренников написал слова, удивительно точно характеризующие творческий путь этого великого композитора: «Игорь Стравинский принадлежит всему миру. Он родился и вырос в России, жил и творил во многих странах, похоронен в Венеции. Но он был и остается великим русским композитором, его наследие – одна из ярчайших страниц музыкальной классики XX в. Оно стало важнейшим звеном цепи, неразрывно связывающей нас с великой традицией отечественной культуры» [6, с. 5].

Именно поэтому фигура Стравинского всегда находилась и находится в центре внимания музыкантов-исследователей, стремящихся постичь тайну художественного творчества, понять, как рождаются новые и преобразуются вечные художественно-эстетические ценности в современном пространстве культуры [7]. Родители юного музыканта готовили ему юридическую карьеру, поэтому, занимаясь музыкой с 9-летнего возраста, после окончания школы Стравинский не получает специального консерваторского образования, а поступает в Петербургский университет на юридический факультет и заканчивает его в 1905 году.

Сочинение музыки всегда доставляло Стравинскому удовольствие. Он настаивал на том, что музыкант должен испытывать удовольствие. Это чувство композитор испытывал и в процессе работы над сочинениями и «в преддверии тех радостей, которых всегда ожидаешь от находки или открытия» [4, с. 51]. И. Стравинский считал вдохновение «движущей силой», которая присутствует в любой человеческой деятельности, но приходит оно только в результате усиленного труда, и именно труд влечет за собой вдохновение [4, с. 247].

И это вдохновение было замечено. Наследие Стравинского получило серьезную оценку в трудах отечественных и зарубежных исследователей. Первым серьезным исследованием в СССР стала работа Б.В. Асафьева (1929 г.) «Книга о Стравинском». Этот анализ творчества Стравинского его современником явился ценной научной базой для дальнейшего изучения творчества композитора. «Книга о Стравинском» – цикл из тринадцати статей – или, как назвал их сам автор этюдов-вариаций.

В 60-80 гг. XX в. появилось много трудов, посвященных жизни и творчеству И. Стравинского. Широко распространена монография Б. Ярустовского. В ней помимо кратко описанного жизненного пути сделан акцент на подробном анализе его сочинений. Представляет большой интерес сборник «И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы» составителя Л.С. Дьячковой под

редакцией Б. Ярустовского. Это своего рода «круглый стол», по удачному выражению Ярустовского, за которым собрались крупнейшие советские деятели музыкального искусства, чтобы поделиться своими мыслями и впечатлениями о композиторе и его произведениях. Один из разделов книги целиком посвящен высказываниям И.Ф. Стравинского.

В монографии М. Друскина освещается жизнь и творчество, эстетика и стиль Стравинского, исследуется сложная эволюция композитора, рассматриваются преемственные связи искусства Стравинского с русской культурой, с современными театральными течениями и музыкальными направлениями. Относительно монографии Ярустовского в книге Друскина сделаны обобщающие наблюдения о музыке Стравинского и ее месте в современной культуре.

Книга Л. Гаккеля «Фортепианная музыка XX века» посвящена анализу европейской фортепианной музыки начала-середины XX столетия. Одна из глав обращена к фортепианному творчеству Стравинского. Фортепианному творчеству Стравинского посвящена диссертация И.В. Куликовой, в которой подробно рассматриваются особенности фактуры, метроритма и динамики в фортепианных сочинениях Стравинского. Автор рассматривает не только музыку для фортепиано соло, но и музыку для двух фортепиано, в четыре руки, сочинения для фортепиано с оркестром, а также сочинения, в которых фортепиано принимает участие как инструмент оркестра или ансамбля.

Очень ценным материалом для изучения музыки Стравинского являются литературные произведения самого Стравинского. Композитор обладал блестящим литературным даром. В своих литературных произведениях «Хроника моей жизни» и «Диалоги» он с большим юмором и тонкой проницательностью рассказывал не только о себе и своей музыке, но и о своих современниках, о событиях музыкальной жизни. Широко известно специфическое отношение композитора к интерпретации исполнителем произведений, в первую очередь его собственных. Стравинский занимал крайне категоричную позицию, утверждая точность, законченность и абсолютную объективность исполнительского искусства, а потому отрицал возможность разнообразия вариантов трактовки того или иного сочинения. Можно отметить аналогичное отношение к исполнительскому искусству современников Стравинского – А. Онеггера, М. Равеля, П. Хиндемита.

Здесь уместно привести цитаты из работы Соколовой Н.В. «Проблема интерпретации в историческом аспекте», подтверждающие это: «Я не хочу, чтобы меня интерпретировали...», – говорил Равель. Такие же резкие высказывания есть и у Стравинского: «Что я ненавижу, так это интерпретацию... Всякая интерпретация раскрывает в первую очередь индивидуальность исполнителя, а не автора» [3, с. 7].

Этим можно объяснить его активное внимание к грамзаписи, которую композитор рассматривал как инструмент фиксации универсальных трактовок собственных сочинений: «Пластики – очень совершенные в техническом отношении, имеют значение документов, которые могут служить руководством для исполнения моей музыки» [4, с. 217]. Важнейшие моменты грамзаписи, которые возможно зафиксировать и которые составляют требования к исполнителям, – это темп и ритм. «Главное – темп, – пишет Стравинский. – Моя музыка может пережить почти все, кроме неправильного или неопределенного темпа» [4, с. 217].

Об этом необходимо помнить всем интерпретаторам музыки Стравинского, в том числе и пианистам. Следует заметить, что фортепиано в жизни и творчестве И.Ф. Стравинского – чрезвычайно интересная тема для исследователя. Среди великих композиторов есть немало имен, о которых мы говорим, что это, в первую очередь, композиторы-пианисты, поскольку именно для фортепиано занимает основное место в их музыкальном мире. В качестве примера можно привести творчество Ф. Шопена, которого по праву называют поэтом фортепиано. И.Ф. Стравинский не относится к числу «композиторов-пианистов», хотя фортепиано всегда играло огромную роль в его творческой деятельности.

Так, в процессе сочинения музыки, по его собственным словам и по свидетельствам современников, он активно пользовался фортепиано. Кроме того, известно, что уже в зрелом возрасте, переехав в Америку, Стравинский стал активно заниматься фортепианной игрой с целью давать

концерты, состоящие из собственных сочинений для фортепиано, что стало стимулом для написания ряда фортепианных произведений. Сам Стравинский вспоминает, что, став учеником Римского-Корсакова, он спросил, хорошо ли сочинять у рояля, на что учитель ответил: «Одни, как правило, сочиняют у рояля, другие без рояля». Стравинский никогда не жалел о том, что сочинял за инструментом и даже думал, что «в тысячу раз лучше, сочиняя, иметь дело непосредственно со звуками, чем только представлять эти звуки в своем воображении» [4, с. 39-40].

Несмотря на немногочисленные произведения для фортепиано, можно заметить, что они охватывают очень широкий спектр жанров – от инструктивных пьес, как «Пять пальцев», до джазовых композиций – Регтайм и Piano rag-music; от элементарных по трудности произведений до, возможно, самых сложных в фортепианном репертуаре – Три фрагмента из балета «Петрушка». Также в фортепианных сочинениях просматриваются не только основные черты стиля Стравинского, но и прослеживаются характерные тенденции развития всего музыкального искусства XX века. Л. Гаккель в своей книге «Фортепианная музыка XX века» говорит о композиторе: «Фортепианный Стравинский есть часть общего движения фортепианной музыки XX века» [1, с. 162].

К систематическим занятиям фортепиано Стравинский обратился вновь, уже будучи в возрасте 40 лет. Композитор поставил себе целью пропаганду своей фортепианной музыки. Вначале музыкант сомневался, хватит ли у него времени и сил, чтобы довести до должного уровня технику фортепианной игры, но он понимал, что это единственная возможность самому создавать интерпретации своих произведений, вкладывая в них собственные воззрения на сущность музыки и музыкального исполнительства. Поэтому несмотря на трудности, И. Стравинский упорно в течение 20 лет реализовывал свою пианистическую карьеру. За это время – в 20-40 гг. XX в. – Стравинским создано множество фортепианных сочинений, которые он исполнял на концертной эстраде. Исключением являются «Три фрагмента из Петрушки», посвященные Артуру Рубинштейну.

Стравинский обращается к сочинениям для фортепиано на протяжении всего творческого пути. Все его творчество, в том числе и фортепианное, можно разделить на три периода: русский (1908-1923), неоклассический (1923-1953) и серийный (1954-1968). Свои переменчивые стили Стравинский называл «манерами». «Моя манера, – отвечал Стравинский, – вытекает из моих личных взаимоотношений с музыкальным материалом... Через материал я открываю свои законы... И в России я мыслил и сочинял точно так же. Мои манеры – это родимое пятно моего искусства» [2, с. 31].

Первый, русский период стал этапом постижения традиций русской музыкальной культуры, изучения фольклора и овладения опытом работы с фольклорным материалом. В своих книгах Стравинский писал о композиторах, творчество которых повлияло на развитие и формирование его мышления как русского композитора. Это, прежде всего, творчество М.И. Глинки, а также композиторов «Могучей кучки», А.К. Глазунова, П.И. Чайковского, А.К. Лядова, А.Н. Скрябина, А.С. Аренского, С.В. Рахманинова. Следует еще раз подчеркнуть, что в течение шести лет композитор учился у Н.А. Римского-Корсакова, одного из представителей «Могучей кучки».

Второй период творчества – неоклассический. В музыке XX века зарождается новое направление – неоклассицизм. Характерной особенностью этого направления является обращение к эстетическим принципам XVII-XIX вв., стремление «приспособить» формы классического европейского искусства к духу современной жизни. По мнению музыковедов, неоклассицизм возник как своеобразная реакция на новые направления авангарда начала XX века (импрессионизм, символизм, экспрессионизм и др.). Итальянский пианист и композитор, музыкальный критик того времени Ф. Бузони назвал эту реакцию «отрезвляющей», подчеркивая возвращение неоклассицизма к ценностям прошлого. Новое художественное направление широко распространилось во многих культурах европейских стран и стало использоваться в творчестве многих композиторов, работающих в жанрах пассакалий, старинных сюит, полифонических жанров и классических сонат.

Индивидуальные образцы неоклассического стиля создают в 20-30-х годах П. Хиндемит, М. Равель, А. Шенберг, композиторы французской «шестёрки», а также представители итальянской школы О. Респиги и А. Казелла. И. Стравинский, живущий с 20-х годов в Париже в окружении художников П. Пикассо и Ж. Кокто, также обращается к неоклассицизму. В сочетании с собственным авторским стилем он создает неповторимые оригинальные произведения, использующие технику старинной полифонии, структурные формы эпохи Барокко.

Третий период творчества Стравинского – серийный. С началом Второй мировой войны композитор уехал из Франции и переселился в США. Переезд в новую страну, новую культуру не сразу заметно повлиял на стиль композитора. Однако постепенно стиль его становится более строгим, музыкальный язык приобретает прозрачность и графическую четкость линий. Благодаря знакомству с американским дирижером Робертом Крафтом, композитор проявляет интерес к эстетике Новой венской школе – творчеству А. Шенберга, А. Берга, А. Веберна. В композиторском стиле Стравинского наступает новый поворот, он обращается к серийной технике. Композитор не стал сторонником строгой додекафонии и создал свой собственный вариант этого стиля, в котором серийные модели сочетаются как с фольклорными, так и неоклассическими.

Все эти поиски отразились и на сочинениях, созданных для фортепиано. Так, Скерцо и юношеская Соната принадлежат к ранним, ученическим работам композитора, позже он сам отзывался о них с неодобрением. В этих сочинениях он еще не нашел свое лицо. Так, в первом опубликованном произведении Стравинского «Четыре этюда» – op.7 (1908 г.) присутствует русская академическая-романтическая традиция. Сам Стравинский признает влияние Скрябина на свои этюды [3, с. 47]. Гаккель считал, что на этюды Стравинского оказало влияние и творчество Аренского, который написал значительное количество этюдов для фортепиано. Несмотря на общее романтическое настроение этих этюдов, в них уже угадываются черты будущего стиля Стравинского. Для дальнейшего фортепианного творчества Стравинского характерна явная остигатность (которую можно наблюдать в фактуре этюда фа-диез мажор).

Еще одно характерное произведение автора – Рэгтайм (1918 г.). Замысел этого произведения связан с идеализацией раннего джаза, которым композитор в тот период сильно увлекся. Рэгтайм исполняется ансамблем в составе двух деревянных и трех медных духовых инструментов, четырех смычковых, комплекса ударных инструментов и цимбал. Последние «играют важную роль, являясь <...> связующим элементом («цементом») между струнными и ударными» – писал Стравинский [4, с.134]. Сразу же за ансамблевым вариантом пьесы Стравинский сделал ее фортепианное переложение.

В 1919 году появляется произведение Piano-Rag-Music. Стравинский впервые знакомится с джазом в 1918 году, причем не в живом исполнении, а по нотам, которые привез из-за океана Ансерме, и хочет постичь идею джазовой импровизации; «портрет» такой импровизации зафиксирован в Piano-Rag-Music – творение нового стиля. «Сочиняя эту музыку, – пишет И. Стравинский, – я вдохновлялся теми же мыслями и преследовал ту же цель, что и в Рэгтайме, но в данном случае используя ударные возможности рояля ... Ритма фактически нет, так как нет размера или передышек. Вместо ритма есть счет [4, с. 168, 134].

Еще одно произведение – «Пять пальцев» – 8 легких пьес для фортепиано (1921 г.). Данный цикл имеет особую ценность с точки зрения получения практических навыков пианиста на начальном этапе обучения. Идею этого сочинения сформулировал сам автор: «Это восемь очень легких мелодий, в которых пять пальцев правой руки, поставленные на клавиши, уже не меняют своего положения в течение периода или всей пьесы, тогда как левая рука, аккомпанирующая мелодии, выполняет самый простой гармонический или контрапунктический рисунок» [4, 146].

Вот что писал об этом цикле Л. Гаккель: «Пять пальцев» (восемь очень легких пьес на пяти нотах) – музыка здесь истинно русская. Мягкая меланхолия русской колыбельной, диатонические попевки, кварто-квинтовости. В каждой пьесе-пять звуков и пять пальцев... В «Пяти пальцах» есть пьеса, указывающая на особую ветвь нового пианизма и на особое стилевое явление

в фортепианном творчестве Стравинского. Это пьеса *Pesante*, ветвь эта – ударно – беспедальная, джазовая (*Pesante* не что иное, как танго) [1, с. 167-168]. Этот цикл своего рода «графические эскизы».

В 1924 г. была написана Соната для фортепиано. И. Стравинский писал о Сонате: «Назвал я ее так, вовсе не имея намерения придать ей классическую форму. Я употребил термин соната в его первоначальном значении, как производное от итальянского слова *sonare* (играть)» [1, с. 175]. «Первая часть всецело барочная. Вторая часть – иного стиливого корня. Четкость трёхчастной формы сама по себе ведёт прочь от барокко. Финал же – возврат к Баху, это двухголосная инвенция» [1, с.178]. Очень интересные мысли возникали у Стравинского, когда он работал над Сонатой (1924 г). Стравинский переиграл множество классических сонат, прежде всего сонаты Бетховена, проследил развитие сонатной формы и решил сохранять полную свободу мысли.

Сам композитор оставил интересный комментарий по этому поводу: «В ранней молодости нас перекормили его произведениями (здесь Стравинский имеет в виду Бетховена), навязывая нам вместе с его знаменитой *Weltschmerz* (мировой скорбью) и его трагедию. И все те общие места, которые говорятся в течение столетия по поводу этого композитора, признанного в обязательном порядке одним из величайших гениев мира. Так или иначе, злосчастная педагогика достигла своей цели. Она на многие годы отвратила меня от Бетховена. Исцелившись от этого недуга и с годами созрев, я мог теперь подойти к Бетховену объективно, и тогда он предстал передо мной в совершенно ином свете. Прежде всего я признал в нем великого мастера своего инструмента. Именно инструмент вдохновлял его музыкальную мысль. Одни, например, сочиняют музыку для фортепиано, другие – фортепианную музыку. Бетховен определенно принадлежит к последней категории. Для его огромного пианистического творчества характерно именно то, что идёт от специфики инструмента. И этим он мне особенно дорог» [4, с.176-177].

В 1925 г. была написана Серенада *in A*. По словам Стравинского, эта тональность весьма условна и означает, что центральным звуком «полюсом», к которому тяготеет звучание пьесы, является звук ля. Фортепиано в Серенаде используется преимущественно как ударный инструмент – «без педали, без нарастаний и убываний звука», хотя динамические эффекты в ней, безусловно, присутствуют [5, с. 133]. Стиль Серенады *in A* – классический. Это последнее сочинение И. Стравинского для фортепиано-соло (если не считать небольшую пьесу «Танго» 1940). Первоначальный вариант названия Серенады был «Сюита».

Особое место в фортепианном творчестве Стравинского занимают Три фрагмента из балета «Петрушка». Любопытна история создания этого произведения. 13 июня 1911 года в Париже в театре Шатле состоялась премьера балета «Петрушка». Созданию балета предшествовала написанная Стравинским концертная пьеса для рояля с оркестром. Тема, вдохновившая композитора, относится к вечным темам искусства – толпа и личность, публика и художник. Эта тема очень привлекла В.П. Дягилева, который загорелся идеей поставить балет. Так появился балет «Петрушка». И уже после огромного успеха этого балета, через 10 лет после премьеры, Стравинский вновь возвращается к этой теме и пишет сюиту, названную им «Trois mouvements de Petrouchka», которую посвящает выдающемуся пианисту Артуру Рубинштейну. На его исполнение и рассчитывал композитор. Тем не менее, неизвестно ни одной записи с исполнением Артуром Рубинштейном этой музыки.

В биографии Стравинского это не единственный случай. Так уже было, когда он после огромного успеха балета «Жар-птица» – своего первого крупного успеха – решил создать из музыки к балету отдельное произведение – сюиту «Жар-птица». Хотя это переложение создано через 13 лет после Этюдов и в этот период Стравинский обращался к иной стилистике, писал неоклассические фортепианные миниатюры и пьесы в джазовом стиле, явно прослеживается линия, ведущая от Этюдов. Задача композитора представить в фортепианной фактуре многосоставную оркестровую партитуру. Одним их характерных приемов, используемых композитором – «ленточное аккордовое движение». Этот прием перенят Стравинским у импрессионистов и преобразован за счет гармонических, динамических и ритмических изменений.

Таким образом, фортепианные произведения Стравинского условно можно поделить на две группы. К первой группе можно отнести произведения, в которых очевидно прослеживается влияние оркестрового мышления (Этюды, Три фрагмента из «Петрушки»). Ко второй группе относятся произведения камерно-инструментального творчества Стравинского (Соната, Серенада, «Пять пальцев»). Для произведений этой группы не характерна масштабность, оркестровая наполненность фактуры, а напротив, камерность, лаконичность изложения. Многослойность фактуры сменяется четкой дифференциацией мелодических линий. Ко второй, «камерной» группе можно отнести и «джазовые» опусы Стравинского.

В своих немногочисленных по количеству фортепианных сочинениях Стравинский создал очень яркий, редкий по своей новизне и при этом крайне сложный фортепианный стиль, который необычен как по масштабу эволюции, так и по пересечению и объединению самых разнородных, порой даже противоречивых художественных компонентов, что позволяет говорить о значительной роли фортепианной музыки в творческом наследии И.Ф. Стравинского.

Завершая анализ творческого пути И.Ф. Стравинского, хотелось бы еще раз вернуться к предисловию, написанному Т.Н. Хренниковым к книге И.Ф. Стравинского. Предисловию, в котором Т.Н. Хренников пишет, что «творческий путь Игоря Стравинского – это не только его богатое наследие, запечатленное в нотах. Это еще и пример того, как преданность искусству, служение ему придавали все новые и новые жизненные силы художнику, над которым время словно было не властно. До глубокой старости, до последнего дыхания этот маленький, казалось бы, хрупкий человек работал с редкой одержимостью, не зная усталости» [6, с. 5]. Именно поэтому этот удивительный человек сумел обратиться со своим музыкальным посланием ко всему миру. Именно поэтому для него не существует ни пространственных, ни временных границ. Оно живет в сокровищнице мировой культуры, успешно продолжая свой путь к сердцам слушателей третьего тысячелетия.

### Библиография

1. Гаккель Л.Е. Фортепианная музыка XX века. Очерки. – М.-Л.: Сов. композитор, 1976. – 295 с.
2. Друскин М.С. Игорь Стравинский: Личность, творчество, взгляды / М. Друскин. – 3-е изд. – Л.: Сов. композитор : Ленингр. отд-ние, 1982. – 208 с.
3. Соколова Н.В. Проблема интерпретации в историческом аспекте / Н.В. Соколова // Педагогика художественного образования: история, методология, практика: Материалы Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием) «Педагогика художественного образования: история, методология, практика» (Казань, 9-10 декабря 2010 г.). В 2 ч. Ч. 1. – Казань: ТГГПУ, 2011. – С.367-373.
4. Стравинский И.Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии [Текст] : [Пер. с англ.] / [Послесл., с. 303-328, и общ. ред. М.С. Друскина] ; [Коммент. И. Белецкого]. – Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1971. – 414 с.
5. Стравинский И.Ф. Хроника моей жизни [пер. с фр. Л. В. Яковлевой-Шапориной]. – Л.: Государственное музыкальное издательство, 1963. – 271 с.
6. Стравинский И.Ф. Статьи и воспоминания. – М.: Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1985. – 376 с.
7. Щербакова А.И. Постигание тайны художественного творчества в современном пространстве культуры // ФЭН-НАУКА. 2013. № 6 (21). – С. 25-28.

**PIANO CREATIVITY OF I.F. STRAVINSKY: A MUSICAL MESSAGE TO LISTENERS  
OF THE THIRD MILLENNIUM**

**Shcherbakova A.I., Korsakova I.A., Ganicheva Yu.V.**

Moscow State Institute of Music named after A.G. Schnittke

**Abstract.** The composer's work is an eternal source of reflection for the researcher who turns to the work of this or that great musician. I. F. Stravinsky is no exception in this sense, especially since his life in art had a significant impact on the development of musical culture of the twentieth century. The presented article is devoted to the analysis of the process of the composer's creative formation, the formation of his personal qualities, as well as the study of his compositions for piano.

**Key words:** life and creativity, evolution of style, neoclassicism, dodecaphony, compositions for piano.