Музыкальные жанры И.Ф. Стравинского. Балетное творчество.

И.Ф. Стравинский работал практически во всех существующих жанрах:

- опера;
- балет;
- симфония;
- инструментальный концерт;
- вокально-симфоническая музыка;
- камерно-инструментальная музыка;
- камерно-вокальная музыка;

В разные периоды творчества картина жанров менялась.

Ранний период (до 1908 года): выбор жанров диктовался подражанием учителю.

1909 по 1913 год – приоритет занимал жанр балет.

С 1910-х годов выдвигаются другие жанры музыкального театра.

В неоклассицистский период наряду с балетом и оперой видную роль играют инструментальные сочинения.

Перед Второй мировой войной и во время ее обращение к симфонии (общая тенденция композиторов – О. Онеггера, Б. Бартока, П. Хиндемита, Д. Шостаковича, С. Прокофьева – к концепционному симфонизму).

В позднем периоде его творчества преобладают кантатно-ораториальные сочинения.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

Стравинский обладает талантом яркого театрального мышления: зримость образов, жестов, пластических интонаций в оркестровой звукописи, в звуковой характерности, чувстве сценического времени, сменах темпо-ритма действия.

Известно: конкретные зрительные образы часто руководили воображением композитора. «*Стравинский любил видеть играющий оркестр (ему недостаточно было только слышать), при этом он получал удовольствие от своеобразного "инструментального театра"*».

Музыкальный театр Стравинского сочетает тенденции, идущие от русского фольклора (разыгрываемая сказка, скоморошье действо, игра, обряд, кукольный театр) и комедии дель арте, оперы-сериа и оперы-буффа, средневековых мистерий и японского театра Кабуки.

Композитор учитывает театральную эстетику «Мира искусства», В. Мейерхольда, Э. Крэга, М. Рейнхардта, Б. Брехта.

Театр Стравинского – это театр показа, представления, театр условный, изредка, как особый прием, допускающий открытое переживание.

Стравинский резко отвергает веристов и театр Вагнера.

Разнообразие сюжетов и стилей отражено в музыкальном театре: сказка («Жар-птица», «Соловей», «Байка», «Сказка о солдате»), обряд («Весна священная», «Свадебка»), древнегреческий миф («Царь Эдип», «Орфей», «Персефона», «Аполлон Мусагет»), сюжеты, синтезирующие реальность и вымысел («Петрушка», «Похождения повесы», «Поцелуй феи»).

Заглавные темы сюжетов: человек в круговороте сил природы, человек и рок, человек и искушения.

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ

Перу композитора принадлежат симфонии, концерты для солирующих инструментов (фортепиано и скрипки) с оркестром и концерты для оркестра, камерно-инструментальная музыка, сочинения для инструментов соло (преимущественно для фортепиано, употребляя его и как сольный инструмент, и в составе оркестра, и в ансамблях).

Почти все инструментальные произведения композитора написаны после 1923 года, начиная с неоклассицистского периода творчества.

Концертность - как коренное свойство музыкального мышления Стравинского. В понимании Стравинского – этимология слова связана с прямым пониманием слова «concertare» – соревнование, соперничество или согласие.

Главная особенность: принцип развития путем инструментальных диалогов и сопоставления звуковых объемов. Такое понимание идет от эпохи барокко (от Генделя, Баха, Вивальди), и вместе с тем оно является не просто реставрацией барочных принципов. Введение и развитие концертности раздвигало возможности сонатной формы и сонатного цикла, способствовало индивидуализации тембров инструментов.

Впервые этот принцип в «Сказке о солдате» (1918) и «Пульчинелле» (1919), который был закреплен в Октете (1923).

Принцип концертности проявляется во всех последующих сочинениях композитора. Он в полной мере утверждается в концертах, проникает в ансамблевые сочинения, взаимодействует с симфоническим мышлением в симфониях.

ЖАНР БАЛЕТА

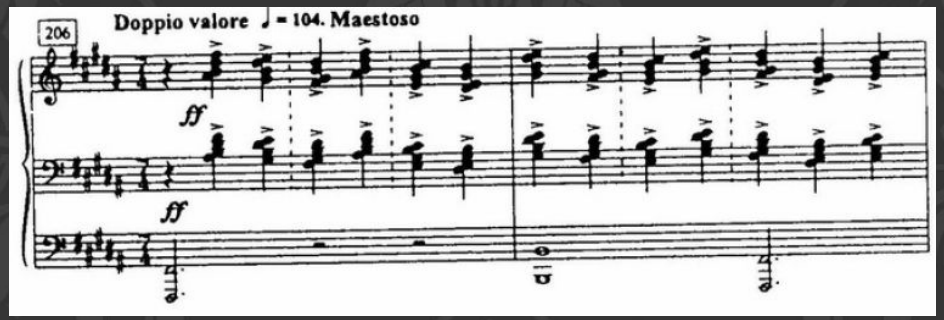
Стравинский, являясь представителем Петербургской ветви музыкальной школы, впервые обращается к жанру балета в «Жар-птице». Кучкисты не уделяли этому жанру должного внимания, однако, в их операх есть примеры обилия танцевальных номеров (танцы в «Младе», Половецкие пляски в «Князе Игоре», пляски персидок в «Хованщине»).

Стравинский, в отличие от балетов П.И. Чайковского — А. К. Глазунова, создавая балет на русскую тему, подхватил и развил именно эту фольклорную («характерную») линию. Его вхождение в «Мир искусств» вдохновляло на создание национально характерного, красочного, «костюмного» балета.

«ЖАР-ПТИЦА»– первый результат поисков композитора, свежие находки которого были усовершенствованы в «Петрушке» и «Весне священной».

Новизна стиля Стравинского опирается на оркестровый стиль Римского-Корсакова. Например: в красочном вступлении «мерцание» тонов при малотерцовом сопоставлении трезвучий, динамически-действенное понимание ритма от Поганого пляса Кащеева царства.

Однако финал балета демонстрирует изменившееся, творчески свободное отношение к фольклору, когда мелодия растворяется в общей атмосфере ликующей звонности, создающейся аккордами-блоками.



«ПЕТРУШКА»

Стравинский показывает на фоне масляничных гуляний кукольное представление, в котором дан традиционный любовный треугольник. В центре внимания – драма влюбленного и страдающего Петрушки, причем привычный для кукольного театра сюжет разыгрывается с неожиданной стороны — как драма незащищенной, тонко чувствующей личности. Аналогичный персонаж выведен в «Балаганчике» А. Блока и «Лунном Пьеро» А. Шёнберга, однако герой Стравинского ближе к народному прототипу.

Стравинский совершает смелый шаг в использовании городского фольклора — музыке шарманок, гармоник, мещанским песням, выкрикам зазывал. (Пути использования городского фольклора намечали Н.А. Римский-Корсаков в «Золотом петушке», А.Н. Серов во «Вражьей силе», П.И. Чайковский во многих своих сочинениях). Сочное и красочное смешение звуков ярморочной площади в балете по общему колориту близко полотнам Б.М. Кустодиева.

В «Петрушке» прослеживается увлеченность Стравинского партитурами композиторов-импрессионистов — К.Дебюсси («Море», «Иберия»), М.Равеля (Испанская рапсодия), но поданной в переосмысленном новом свете, в интонационном богатстве на русский лад.

В начале балета воспроизводится гул толпы, доносящийся из разных точек пространства, прорезаемый выкриками балаганного деда.

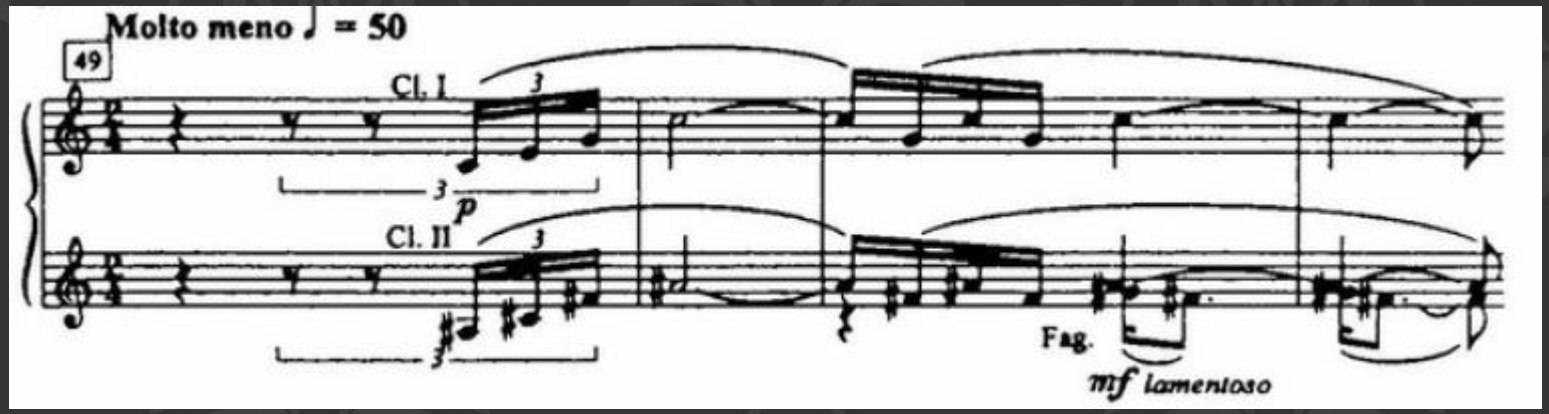
Образ «гуляющей улицы» - синтез в едином звуко-комплексе обрядовых «весенних» квартовых попевок (звучащих и мелодически, линеарно, и как некая аккордовая вертикаль), постепенно наслаивающихся на них в басу мотива волочебной песни (поздравительно-величальные песни в начале Пасхи).

В «Петрушке» соединяются почвенно-русские приемы композиторской техники с приемами импрессионистскими.

В первой картине контрапунктически соединяются различные песни; колоритен таинственный фокус оживления кукол, танцующих Русскую.

Крайним картинам, представленных как яркие фрески, противостоят две средние — «У Петрушки» и «У Арапа», представленных в угрюмой графической манере.

Протестующая тема Петрушки — столкновение двух звуковых линий в разных тональностях на расстоянии тритона — впечатляющая находка Стравинского. Тембр кларнетов — подражание голосу петрушечника, измененному пищиком (специальной накладкой на нёбо).

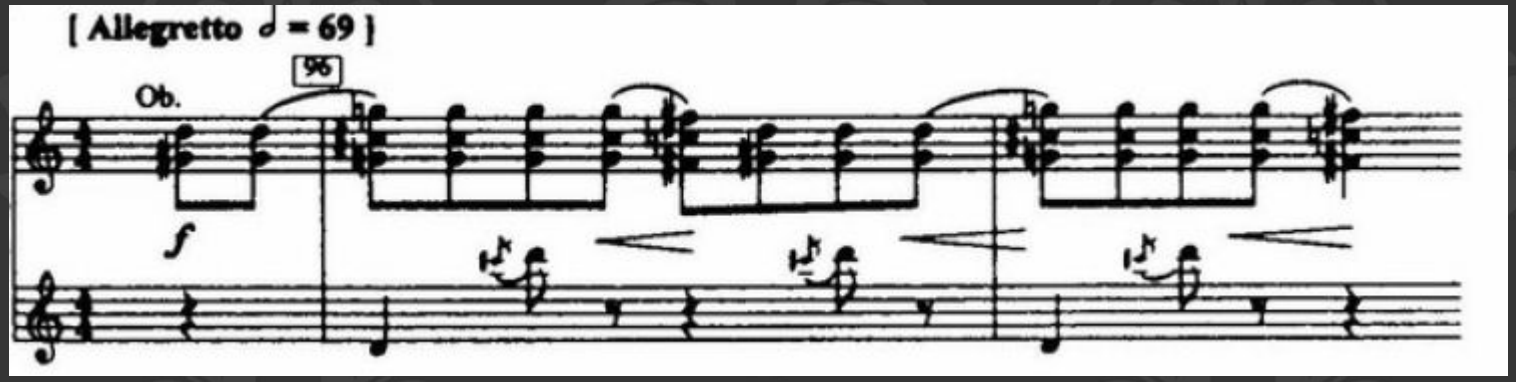


В картине «У Арапа» разоблачительный смысл имеет Вальс Арапа и Балерины с его банальностью и кукольным автоматизмом.

В четвертой картине, как арка, разворачивается панорама масленичных гуляний, но в новых красках: усилена динамика, напряженность в общем колорите звучания. Словно пляски, представленные из окна каморки Петрушки.

Основополагающий композиционный прием Стравинского – монтаж чередующихся эпизодов, наряду со все большей плотностью музыкальной ткани. Развитие от Танца кормилиц до Танца кучеров и конюхов идет по нарастающей.

В Танце кормилиц Стравинский использует параллелизмы тритонов, вносящие преимущественно фонический эффект:



В пляске кормилиц с кучерами и конюхами, являющейся кульминацией сцены, композитор прибегает к максимальной интенсификации средств путем уплотнения аккордов и роста оркестровой звучности.

«ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ»

Замысел «Весны священной» после окончания «Жар-птицы». Воображение композитора нарисовало старуху-ведунью из языческих времен и обряд, который заканчивался принесением жертвы Весне. Зревший замысел, укреплялся и рос в сотрудничестве с живописцем Н. Рерихом, воспевавшего в те годы язычество, «праславянство», «скифство» (увлечение, характерное для русского предреволюционного искусства в творчестве А. Н. Блока, С. М. Городецкого, С. С. Прокофьева).

«Весна священная» – «воскрешение языческой Руси, ее природы, игрища предков, охваченных инстинктом продолжения рода, подчиненных обрядовому календарному кругу, приносящих жертву ради жизни, ради весеннего обновления земли» (И.Ф. Стравинский).

«Картины языческой Руси» противоречат устоявшимся примерам благозвучной музыки на фольклорные темы, здесь происходит утверждение культа природы, ее сил, пробуждающихся с весной.

В балете отсутствует сюжет в привычном понимании, это балет-ритуал, реконструкция древних времен в разыгравшемся воображении композитора.

Первая часть («Поцелуй земли») открывается Вступлением — весенняя пастораль. Далее идут хороводы и игры, чередующие девически застенчивые образы с по-мужски удалыми. Каждой образной сфере девической, мужской, старцев — свойственны свои тематические формулы, типы фактурного движения, оркестровки. Часть заканчивается появлением Старейшего-Мудрейшего и сценой «Выплясывание земли».

Вторая часть переводит действие в план таинства. На смену хороводам приходит обряд. В нем первенство принадлежит старцам, весь род подчиняется их действиям. Они выбирают и приносят в жертву избранницу. Балет заканчивается «Великой священной пляской».

«Весна священная» имеет коренную связь с традициями русской музыки, воспевающей язычество («Руслан и Людмила» М.И. Глинки и «Снегурочка» Н.А. Римского-Корсакова), но замысел совершенно революционный. Здесь нет торжества света и добра, гимнического славления Ярилы и его живительных сил. Стравинский показывает обряд, в котором род заклинает обожествляемые силы природы.

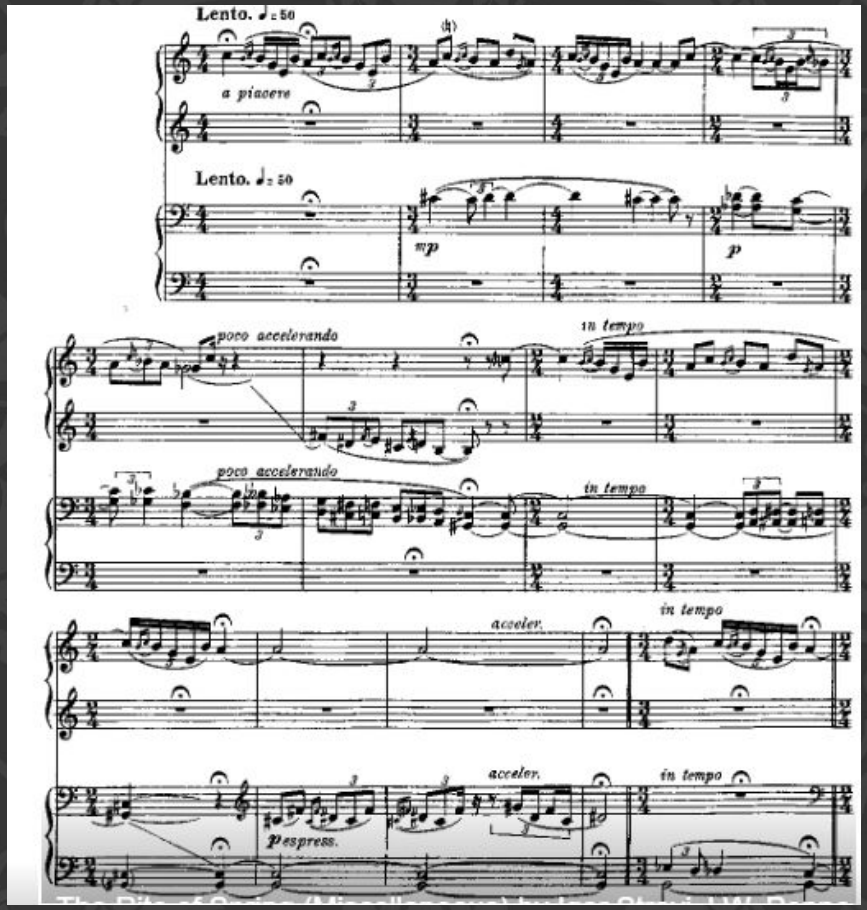
Насыщенное энергией и драматизмом действо придает «картинам языческой Руси» многозначный смысл, предвосхищающее события 1917 года.

Две ведущие новации переосмысления музыкального языка композитора:

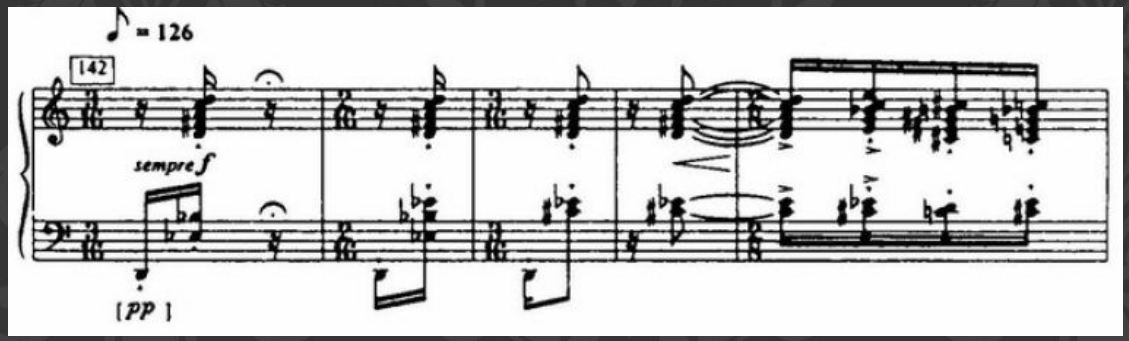
- обращение с попевками: сведены к простейшим, архаическим контурам (по сути, попевочным формулам);
- ритм, необычайно действенный, подвижный, динамичный – можно говорить о лейтритме.

Тематизм «Весны священной» – опора на зазывные кличи веснянок, трихорды колядок, отдельные интонации свадебных песен. Стравинского интересуют не столько индивидуальные отличия попевок, сколько их типизация, сведение их к некоему формульному архетипу.

Подобный подход был намечен в хоре «Лель таинственный» из «Руслана и Людмилы» М.И. Глинки, в прологе из «Князя Игоря» А.П. Бородина, в «Сече при Керженце» Н.А. Римский-Корсаков. Однако Стравинский превращает этот прием в творческий принцип, но формульность не приводит к омертвению попевок, способствует оживлению интонационной среды «Весны священной». Попевка вступления прорастает из начального интонационного зерна, ее звенья ритмически растягиваются, сжимаются, переставляются, образуют неожиданные гетерофонические звуковые сплетения, политональные сочетания.



Ритм в «Весне священной» из фактора, обычно подчиненного, превращается в фактор первостепенный, определяющий. Ритм выходит за пределы понимания тактовой черты, дышит в свободно чередующихся размерах, образует сложную полиметрическую вязь.



Музыка «Весны священной» в драматургическом плане строится как два crescendo, имеющих две кульминации — в конце первой части и в финале всего произведения.

Сцены балета объединены общностью попевок, относящихся к весеннему календарному циклу. «Прорастая» из одного номера партитуры в другой, попевки создают все предпосылки для подлинно симфонического развития.

«Весна священная» больше похожа на своеобразную симфонию, чем сюиту. Экспрессии музыкального языка Стравинский достигает разными способами: гетерофоническими сплетениями линий фактуры (Вступление), применением «расширенных» тоник («Весенние гадания»), полиладовыми и политональными наслоениями («Тайные игры девушек», «Игра умыкания», «Игры двух городов»). При этом развивается исходное тематическое образование средствами, сохраняющими и усиливающими эту динамическую неустойчивость (преимущественно вариантными приемами и принципом остинатности).

ЛЕЙТ-ТЕМБР – важное открытие Стравинского, прошедшее через «Петрушку», было закреплено в «Весне священной» в новом виде: тембр инструмента и тип мелодии становятся нерасторжимыми. Например, во вступлении солирующий высокий фагот, излагая мелодию, звучит как языческая свирель. После этого все тембры высоких деревянных духовых инструментов, появляющихся в разных номерах балета, выполняют роль весенних «закличек».