

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬОГО**

Кафедра оркестрових струнних інструментів

**ПРИНЦИПИ ТЕМБРОВО-КОМПОЗИЦІЙНОГО ПЕРЕВТІЛЕННЯ
БАЛЕТНОЇ МУЗИКИ І. СТРАВІНСЬКОГО В ЙОГО АВТОРСЬКИХ
ВЕРСІЯХ ДЛЯ СКРИПКИ ТА ФОРТЕПІАНО**

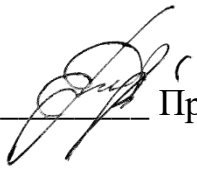
**Магістерська робота
Проценко Єлизавети Володимирівни**

**Науковий керівник –
Кандидат мистецтвознавства
доцент
Ващенко Олена Вікторівна**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання

на відповідне джерело  Проценко Є. В.

Харків – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ПОНЯТТЯ ВЕРСІЇ В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ	9
1.1. Перекладення, транскрипція, аранжування та версія в музичній практиці...	9
1.2. Загальний огляд авторських версій музики І. Стравінського до балетів «Пульчінелла» і «Поцілунок феї».....	13
Висновки до Розділу 1.....	17
РОЗДІЛ 2. АВТОРСЬКІ ВЕРСІЇ МУЗИКИ БАЛЕТУ «ПУЛЬЧІНЕЛЛА»	19
2.1. Шлях від балетної партитури до оркестрової сюїти і камерної версії.....	22
2.2. Дві версії сюїти для скрипки з фортепіано.....	29
Висновки до Розділу 2.....	36
РОЗДІЛ 3. АВТОРСЬКІ ВЕРСІЇ МУЗИКИ БАЛЕТУ «ПОЦІЛУНОК ФЕЇ»	38
3.1. Перетворення балетної партитури в оркестровий і камерний «Дивертисмент».....	39
3.2. Особливості скрипкової партії камерно-інструментального «Дивертисменту».....	43
Висновки до Розділу 3.....	52
ВИСНОВКИ	55
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	61
ДОДАТОК	72

ВСТУП

Актуальність теми. Переважну частину камерно-інструментального доробку І. Стравінського складають твори для різнотембрових ансамблів¹. Лише іноді він звертається до традиційних інструментальних складів, зокрема смичкового квартету та дуету скрипки і фортепіано. Для струнного квартету І. Стравінським написані три п'єси (1914) та Концертино (1920). Композитор використовує цей склад перш за все як специфічний тембровий ансамбль, однак за жанровими ознаками ці твори не є квартетами у традиційному розумінні.

Ансамбль скрипки та фортепіано представлений у творчості І. Стравінського лише єдиним оригінальним твором – *Концертним дуєтом* (1918), в той час як всі інші² є перекладеннями його театральної музики (всього 12), а саме балетів («Пульчінелла», «Поцілунок феї», «Петрушка») та опер («Мавра», «Соловей»). Створені у тісній співпраці зі скрипалем С. Душкіним, ці перекладення являють собою яскравий зразок поєднання творчого мислення І. Стравінського як театрального та камерного композитора. Найбільш яскравими зразками версій його власних творів можна вважати сюїту «Дивертисмент» (на матеріалі балету «Поцілунок феї») та «Італійську сюїту» (на матеріалі балету «Пульчінелла»). На відміну від інших перекладень, що презентують окремі фрагменти театральних опусів, ці сюїти включають майже весь основний музичний матеріал балетів-першоджерел. Музика обох балетів була побудована на запозиченому матеріалі: «Пульчінелла» – на музиці Джованні Батіста Перголезі та його сучасників, а «Поцілунок феї» – на цитатах з музики П. Чайковського, та на загальних рисах його стилістики. Окрім того, музика цих двох версій пройшла схожий шлях від балетних опусів до камерно-інструментальних сюїт, що дозволяє виявити певні паралелі між ними.

¹ Наприклад, сюїта з «Історії солдата» для скрипки, кларнету та фортепіано, Октет для духових, Епітафія до надгробку Макса Егона для флейти, кларнету та арфи та інші.

² Окрім театральних перекладень існує також перекладення вокалізу 1907 року – Пастораль.

Треба відзначити, що скрипкові транскрипції І. Стравінського, зокрема «Італійська сюїта» та сюїта «Дивертисмент» залишаються поза увагою музикознавців в порівнянні з його скрипковим концертом (І. Гребнева [25], Б. Ярустовський [113, с.169–173]) або творами для смичкового квартету ([В. Смирнов [85], С. Савенко [80]). Отже, у процесі роботи над інтерпретацією авторських версій музики І. Стравінського виконавець постає перед проблемою осягнення композиторського задуму, що неможливо без звернення до оригінального музичного тексту, тобто балетної партитури, а також до інших, в тому числі позамузичних, компонентів балету (сюжет, лібрето, вербальні цитати). Крім того, зіставлення камерно-інструментальної транскрипції з першоджерелом дозволить проілюструвати принципи роботи І. Стравінського з власним матеріалом та надасть можливість оцінити, наскільки адекватно він розуміє специфіку скрипки як інструменту, її технічні і виражальні можливості, що й обумовлює *актуальність* заявленої теми.

Мета дослідження – розкрити виконавську, композиційну та темброву специфіку «Італійської сюїти» для скрипки і фортепіано (транскрипції музики до балету «Пульчінелла»), а також «Дивертисменту» для скрипки і фортепіано (транскрипції музики до балету «Поцілунок феї») в порівнянні із оригінальними партитурами балетів І. Стравінського та виявити шляхи переробки власної музики від балетних опусів до камерних скрипково-фортепіанних версій. Дана мета зумовила постановку наступних **завдань**:

- визначити відмінності понять «перекладення», «транскрипція», «версія», «аранжування», «обробка»;
- виявити взаємозв'язки та різницю у побудові матеріалу перекладень та оригінальних творів;
- проаналізувати композиційно-драматургічний та образний план камерно-інструментальних версій;

– розглянути темброві, тональні, композиційні метаморфози, що відбуваються з музикою балетів;

– сформулювати принципи темброво-композиційного перевтілення творів І. Стравінського;

– на підставі аналізу зробити висновки про специфіку трактовки скрипкових партії в камерних творах;

– оцінити актуальність опусів в репертуарі сучасного скрипаля.

Об’єкт дослідження – камерно-інструментальна музика в творчості І. Ф. Стравінського.

Предмет дослідження – принцип компонування камерних версій балетних творів в творчості І. Стравінського та їх виконавська специфіка.

Методи дослідження: Для розкриття заявленої теми в дослідженні використані елементи загальнонаукових та музикознавчих підходів. Серед них наступні:

- *етимологічний* – окреслює сфери вживання слів «версія», «транскрипція», «перекладення»;

- *жанрового та стильового аналізу* – застосовується для виявлення композиційно-драматургічних особливостей, спільних рис та відмінностей у різних тембрових та композиційних версіях єдиного музичного матеріалу, що розглядається;

- *виконавського аналізу* – необхідний для визначення особливостей скрипкової техніки камерно-інструментальних версій музики І. Стравінського;

- *порівняльний* – використовується для співставлення шляхів скорочення матеріалу від партитури балету до оркестрової сюїти, і фортепіанно-скрипкового дуєту, а також для аналізу скрипкових партій двох камерно-інструментальних версій музики до балету «Пульчінелла».

Теоретична база. У процесі підготовки наукового матеріалу велику роль зіграла література, присвячена питанням:

- перекладення і транскрипції, аранжування та версії (М. Борисенко [9], Л. Годовський [23], Д. Циганов [105], В. Руденко [78]);
- життю і творчості І. Ф. Стравінського (Б. Асаф'єв [2], М. Друскін [23], Б. Ярустовський [88], С. Савенко [63]);
- неокласицизму, зокрема в балетній музиці І. Стравінського: (В. Гливинський [20, 21, 22], М. Висоцька [15], В. Варунц [10], В. Смирнов [84]);
- розвитку камерно-інструментальних жанрів в музиці ХХ століття (М. Арановський [1], Б. Асаф'єв [3], Д. Наливайко [68], О. Соколов [87], С. Савенко [81]);
- виконавського аналізу та інтерпретації (Н. Драч [29], Ю. Воскобойнікова [12], О. Катріч [39], В. Колоней [43]);
- скрипковому виконавству (Л. Холоденко [102, 103], К. Мострас [65], К. Флеш [99], Л. Ауер [5], М. Либерман [58]).

Матеріалом дослідження виступили такі опуси І. Стравінського: Музика до балету «Пульчінелла» (1920), оркестрова сюїта на теми Перголезі (1922), «сюїта на теми Перголезі» для скрипки з фортепіано (1925), «Італійська сюїта» для скрипки з фортепіано (1933); музика до балету «Поцілунок феї» (1928), оркестрова сюїта «Дивертисмент» (1931-1934), сюїта «Дивертисмент» для скрипки з фортепіано (1932).

Наукова новизна отриманих результатів. В даній роботі вперше: розглянуто процес перетворення балетних партитур в оркестрові сюїти і подальшої адаптації їх для скрипково-фортепіанного дуету; виявлено особливості скрипкових партій камерних циклів І. Стравінського «Італійська сюїта» та «Дивертисмент» з точки зору їх технічної придатності та виражальних

можливостей; зіставлені скрипкові партії «Італійської сюїти» та «Сюїти на теми Перголезі» – більш ранньої камерної версії музики до балету «Пульчінелла»; доповнено аналіз принципів цитування та стилізації музики минулих часів задля створення балетної музики І. Стравінським.

Практичне значення. Даний матеріал може використовуватися в курсі історії музики, методики викладання скрипкової гри, викладачем класу скрипки, а також виконавцем при самостійній підготовці до виконання твору.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та переліку використаних джерел. У Вступі обґрунтована актуальність теми роботи, сформульовано об'єкт, предмет, мету та задачі дослідження, наукову новизну та практичне значення.

Розділ 1 – «Поняття версії в композиторській творчості» – присвячено тлумаченню та вивченню семантики понять «перекладення», «транскрипція», «аранжування» та «версія» в музичній практиці з метою обґрунтувати використання понять «перекладення», «транскрипція» та «версія» стосовно тих опусів І. Стравінського, що засновані на музичному матеріалі його власних театральних творів (1.1.); явищу версії в творчості І. Стравінського на прикладі «Італійської сюїти» та сюїти «Дивертисмент» – авторським версіям музики до балету «Пульчінелла» та «Поцілунок феї», які належать до неокласичного періоду творчості І. Стравінського, окресленню необхідності подальшого аналізу їх сюїтної композиційної основи (1.3.).

У Розділі 2 – «Авторські версії музики балету “Пульчінелла”» – визначено ознаки сюїтності в балетній музиці І. Стравінського; здійснено композиційне порівняння партитури балету «Пульчінелла» з матеріалом однойменної оркестрової балетної сюїти (2.1.); проведено виконавський аналіз та порівняння скрипкових партій двох камерно-інструментальних версій музики до балету: «Сюїти на теми Перголезі» (1925 рік) та «Італійської сюїти» (1933 рік), написаної

у співробітництві зі скрипалем С. Душкіним, і визначено місце обох версій у скрипковому репертуарі залежно від результату аналізу (2.2.).

Розділ 3 – «Авторські версії музики балету “Поцілунок феї”» – визначає методи, якими І. Стравінський перетворює музику балету на її стилю, але повноцінну в художньому розумінні камерно-інструментальну версію; аналізує наявність ознак сюїтної композиції у структурі балету «Поцілунок феї» (3.1.); містить виконавський аналіз скрипкової партії «Дивертисменту» та виокремлення принципів, які композитор використав у камерно-інструментальній сюїті задля збереження початкового художнього задуму, що полягав у створенні симбіозу власної стилістики та стилістики П. І. Чайковського (3.2.).

Загальний обсяг роботи – 75 сторінок, з них основного тексту – 60. Список використаних джерел включає 123 позиції.

РОЗДІЛ 1

ПОНЯТТЯ ВЕРСІЇ В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ

Терміни *транскрипція*, *перекладення*, *обробка* та *версія* широко застосовуються в музичній практиці. Під *версією* розуміють здебільшого виконавську інтерпретацію музичного твору (наприклад, словосполученням «виконавська версія» оперують в своїх статтях І. Сухленко [89], Д. Жалейко [32], А. Шатов [109]), тоді як поняття *транскрипція*, *перекладення*, *обробка* чи *аранжування*, згідно означенням, наведених у енциклопедії Ю. Келдиша [66], Великій Радянській Енциклопедії [8] чи словнику Дж. Гроува [67], означають зміни саме у тексті музичного матеріалу (вільне варіювання тематизму, переінакшення тембрового складу чи засобів оркестрування). Однак існують такі явища в композиторській практиці (наприклад М. Равеля [36], А. Пярта [41], І. Стравінського [80]), де версією доречно було б назвати самодостатній твір, створений композитором на основі власного, вже існуючого твору. Простим прикладом такого явища можуть слугувати темброві версії творів для різних складів виконавців, написані не задля можливості розширити репертуар окремих інструменталістів, але задля творчого експерименту. В такому контексті термін *версія* є майже синонімічним до вищезазначених термінів – *аранжування*, *перекладення* та *обробки*. Даний розділ має на меті обґрунтувати використання саме терміну *версія* стосовно авторських тембрових експериментів із власними творами.

1.1. Перекладення, транскрипція, аранжування та версія в музичній практиці

Поняття *транскрипції*, *аранжування*, *перекладення*, *обробки* використовуються в музичному середовищі часто в синонімічному значенні, оскільки їх трактовка значно варіюється в різних словниках та теоретичних роботах. Зокрема Н. Рижкова зазначає, що така розбіжність визначень пояснюється саме неузгодженістю у їх використанні різними дослідниками [79]

В. Климова нагадує про неоднорідність опусів – як авторських, так і інтерпретаторських за своєю природою – які мають на увазі будь яку функціональну переробку тексту, а також варіативність авторської жанрової типології таких опусів [40, с. 5]. Ці фактори безперечно спричинюють складнощі при спробах класифікації термінів та формулюванні їх точних визначень.

Слово «*транскрипція*» походить від латинського *transcription*, що буквально перекладається як переписування. Його значення в енциклопедії Ю. Келдиша [95] розшифровується як переробка чи перекладення музичного твору, що здійснене не композитором, а інструменталістом-віртуозом, і має самостійне художнє значення. Словник Гроува виділяє два типи транскрипції: один з них – пристосування будь якого музичного твору для іншого інструменту, часто спрощення тексту в навчальних цілях; інший – внесення значних змін в музичний текст для більшої віртуозності виконання, який передбачає помітний вплив стилістики автора транскрипції на першоджерельний музичний текст [96]. Коротко історичний шлях транскрипції описує М. Борисенко. Перші транскрипції з'явилися орієнтовно в XVI столітті саме в ролі перекладень вже існуючої музики для інших інструментів. Вже з XVIII століття вони набули більшої незалежності і наблизились до другого типу транскрипцій (наприклад, зроблені І. С. Бахом транскрипції для клавіру оркестрових творів А. Вівальді та інших композиторів). В XIX столітті транскрипції стали відомі в першу чергу як віртуозні твори. Ф. Ліст створив близька п'ятисот транскрипцій різних творів В. А. Моцарта, Р. Вагнера та багатьох інших. [9, с.5–7]. Тематику еволюції жанру транскрипції розкривають також Г. Коган [42] та М. Жукова [34]. В скрипковій творчості транскрипція особливо повно представлена в творчості Ф. Крейсlera, що розглядається, наприклад, в роботі Ю. Сирватки [83]. Віртуозні скрипкові транскрипції низки інших авторів аналізувались також Д. Хахамовим [101] і Т. Ляхіною [61] Явище транскрипції широко розглядається у роботі В. Климової «Про феномен транскрипції» [40].

У музичній енциклопедії Ю. Келдиша вказано, що під *перекладенням* розуміють пристосування оркестрової чи масштабної ансамблевої партитури для виконання на одному чи кількох інших інструментах [72]. Таким чином перекладення не передбачує кардинального модифікування музичного тексту. Часто до перекладення існуючої музики добігають ті інструменталісти, які відчувають недостачу власного сольного репертуару (народні інструменти) [75, 86], чи ті, репертуар яких є дуже специфічним та потребує розширення за рахунок класичних зразків музичних творів (альт) [100, 98].

Підсумовуючи, зазначимо: *авторські* перекладення відрізняються від віртуозних транскрипцій насамперед тим, що останні пишуться композиторами-виконавцями на основі запозичених творів з метою продемонструвати власну віртуозність. В перекладеннях відсутня така важлива для віртуозних транскрипцій складова, як інтерпретаторське бачення, буквально включене в текст транскрипції. Але, згадуючи перший тип транскрипції, виділений у словнику Дж. Гроува, можемо назвати його в даному контексті синонімічним. Наприклад, у відношенні до деяких перекладень І. Стравінського термін транскрипція вживав М. Друскін [28]. Оскільки композитор не володів скрипкою, його переробки власної музики для скрипки з фортепіано неможна назвати віртуозними транскрипціями. Однак, створюючи камерно-інструментальні перекладення своїх балетних творів, він передбачав, що виконувати їх буде конкретний скрипаль – Самуїл Душкін, який заслужив щире визнання композитора ще в процесі роботи над його скрипковим концертом [67, с 65; 74, с. 127] – і вдавався до співробітництва з ним вже в процесі написання музичного тексту. Таким чином, виконавець ставав мовби співавтором перекладення [90, с. 215].

Як синонімічний *перекладенню* термін можна вживати і термін *аранжування*. На відміну від *транскрипції*, *аранжування* обмежується пристосуванням оригіналу до можливостей того чи іншого інструменту або

ансамблю інструментів, тобто фактурні та темброві зміни в аранжованому творі. Помітимо, що І. Ямпольський характеризує даний термін як такий, що використовується переважно в сфері популярної чи народної музики. [112]

Обробка є найбільш універсальним терміном, що означає будь які зміни в нотному тексті, чи то спрощення його для полегшення виконання непрофесійними музикантами або учнів початкових музичних закладів, чи то модернізація твору або пристосування його для іншого складу виконавців [69]. У словнику Ю. Келдиша такі терміни як транскрипція, аранжування зазначені як типи обробки. Наприклад, у списку творів І. Стравінського, наведеного І. Белецьким та Я. Блажковим [90, с. 375], його переробки власних творів для ансамблів визначені укладачами саме як обробки.

Слово **версія** поза музичним контекстом означає варіант викладення – наприклад, у літературознавчій енциклопедії [11] Якщо перенести його в контекст, що досліджується, воно може відповідати як «усному» викладенню музики (різним інтерпретаторським версіям виконання одного й того самого твору), так і «письмовому» (різним варіаціям викладення вже існуючого музичного матеріалу). Наприклад, сам І. Стравінський використовував термін *версія* у «Діалогах, спогадах, роздумах» як визначення декількох версій тієї самої музики з доробками чи скороченнями. < ... використав у першій версії «Свадебки» ... >¹ [74, с. 171]. І. Вершиніна у хронологічному переліку творів І. Стравінського [90] вживає слово *версія* саме для означення авторських тембрових версій його творів. Використовує його в цьому сенсі також І. Захарбекова, аналізуючи Равелевські перекладення його власної музики [36]. На відміну від виконавських, композиторські версії твору можуть істотно відрізнитись одна від одної: окрім переписування матеріалу для іншого тембрового складу, музичний текст подекуди скорочується і

¹ < ... использовал в первой версии «Свадебки» ... >

перекомпоновується, тобто зазнає не тільки тембрових, а й композиційних метаморфоз. Враховуючи, що за основу в них покладено спільний тематичний матеріал, викладений в різний спосіб, вони можуть іменуватися версіями. Таким чином, надалі під словом *версія* будемо розуміти варіант твору, що був переписаний композитором для іншого тембрового складу та подекуди іншого контексту, коли, наприклад, сценічна музика перетворюється на музику інструментальну, в результаті чого відповідно відбувається темброво-композиційна метаморфоза.

1.2. Явище версії в камерно-інструментальній музиці І. Стравінського

В доробку І. Стравінського, видатного композитора ХХ сторіччя, традиційна камерно-інструментальна творчість представлена невеликою кількістю творів в порівнянні з експериментальними жанрами та складами, такими як «Октет для духових», «Епітафія до надгробку Макса Егона» для флейти, кларнету та арфи та інші. І. Стравінський не написав жодної класичної за формою та складом сонати; твори для струнного квартету створені ним не у формі циклів, а у вигляді п'єс¹. Тим не менш, І. Стравінський часто звертався до перекладень власних творів та перекроював їх для різних виконавських складів, komponуючи як оркестрові твори з камерних, так і камерні з оркестрових. Композитором було запропоновано безліч версій його власних опусів для камерно-інструментальних складів, що значно розширює перелік творів І. Стравінського, які можуть бути виконані в ансамблі скрипки та фортепіано.

І. Стравінський помітно тяжів до оркестрового мислення, і вперше звернувся до експериментів з камерними складами у 1913-1917 роках, хоча вже був відомий як автор неофольклорних балетів «Жар-птиця» (1910) та «Весна священна» (1913). В період дослідження власних можливостей в сфері камерної творчості композитор написав «Три вірші з японської лірики» (1913), «Три п'єси

¹ Три п'єси для струнного квартету (1914), Концертино для струнного квартету (1920), Подвійний канон пам'яті Рауля Дюфі для струнного квартету (1959).

для струнного квартету» (1914), «Котячі колискові» для трьох кларнетів (1916). Згодом, внаслідок схильності І. Стравінського до тембрових експериментів із власним матеріалом, перелік його камерно-інструментальних творів значно розширився за рахунок komponування нових тембрових версій. Так, вже згадувані три п'єси для струнного квартету (1914) згодом були перекладені І. Стравінським для ансамбля з дванадцяти інструментів: мідних та дерев'яних духових, скрипки та віолончелі (1928). «Історія солдата», написана для ансамблю інструментів із розмовними та мімічними ролями, була пізніше перетворена в сюїту для кларнету, скрипки та фортепіано (1919). І. Стравінський декілька разів перекладав свої власні п'єси для фортепіано в етюди чи сюїти для оркестру. «Пастораль» для голосу і фортепіано була також перероблена для ансамблю, що включав сопрано (у версії 1923 року)/скрипку (у версії 1933 року), гобой, англійський ріжок, кларнет та фагот. Спираючись на обраний нами термін ми можемо називати результати цих експериментів власне новими тембровими версіями музики композитора.

Незважаючи на те, що І. Стравінський був яскравим новатором в сфері музичної композиції та виражальних засобів, безпосередньо після написання скрипкового концерту він все ж звернувся до написання *Концертного Дуету* (1932) для традиційного камерного складу скрипки і фортепіано, за участі скрипаля Самуїла Душкіна. Сам І. Стравінський планував створити щось на зразок сонати для скрипки з фортепіано [94, с. 110-111], і зазначав, що п'ять частин твору – *Кантілена, Еклога 1, Еклога 2, Жига, Дифірамб* – об'єднувались ідеєю музичного втілення античної пасторальної поезії [там само]. І справді, назви частин відповідають назвам жанрів чи «сцен» з античної поезії, як то еклога [111] – невеликий вірш пасторального жанру, різновид ідилії [38] – чи дифірамб [27]. Загальне звучання *Дуету* дозволяє характеризувати його як «ностальгію» чи спогади про скрипковий концерт. В усіх частинах, крім першої, можемо почути тривалий акорд, що нагадує той, яким починалась кожна частина скрипкового

концерту. В свою чергу, третя та п'ята частини нагадують його центральні *Арії* через пульсуючий ритм фортепіано, прозорість та водночас поліфонічність звучання, нестійкість тональності, складно організовану ритміку та викладення матеріалу дрібними тривалостями.

Пізніше, на межі 1920-х – 1930-х, коли композитор гастролював зі скрипалем, ними була зроблена низка скрипково-фортепіанних версій фрагментів театральної музики, зокрема балетів «Пульчінелла», «Поцілунок феї», «Петрушка», опер «Мавра» та «Соловей»¹. Можна сказати, що робота над камерними версіями є віддзеркаленням більш «глобальної» тенденції в творчості композитора – його прагнення повертатися до одного й того самого матеріалу – свого чи чужого. Це підтверджується і значною кількістю композицій, заснованих на використанні матеріалу попередніх епох, що обумовлено, начебто, зовнішніми «обставинами», наприклад, співпрацею з Сергієм Дягілєвим. Саме він схилив І. Стравінського до його першої роботи зі чужою музикою, зокрема до оркестровки двох п'єс Ф. Шопена для прем'єри балету «Сильфіда» у Парижі [90, с. 67]. Серед робіт, ініційованих і виконаних композитором самостійно, можна назвати обробки Хоральних варіацій І. С. Баха та Трьох священних піснеспівів Джезуальдо, а також оркестровки двох Духовних пісень Гуго Вольфа. Так, у 1920 році І. Стравінський пише одноактний неокласичний балет на музику Дж. Перголезі та його сучасників, і пізніше перетворює музику балету на оркестрову і камерні сюїти. Через вісім років, у 1928, композитор добігає до створення балету на основних рисах та цитатах П. Чайковського до його 30-х роковин, який згодом також стає матеріалом для двох Дивертисментів – камерно-інструментального та оркестрового. Обидва балети відносять до неокласичного періоду творчості композитора (з 1920 року, в якому була написана музика до

¹ Сюїта на теми Перголезі (з балету «Пульчінелла»), Італійська сюїта (з балету «Пульчінелла»), Колискова (з балету «Жар-птиця»), Хоровод царівен (з балету «Жар-птиця»), Скерцо (з балету «Жар-птиця»), Руський танок (з балету «Петрушка»), Балада (з балету «Поцілунок феї»), Руська пісня (з опери «Мавра»), Пісня Солов'я та Китайський марш (з опери «Соловей»), сюїта Дивертисмент (з балету «Поцілунок феї»). .

«Пульчінелли», музикознавці починають відлік цього періоду [15, с. 92]). Дехто вважав і вважає «Пульчінеллу» дещо наївним експериментом [85, с. 46] але дослідники І. Глебов, Ф. Лопухов, П. Рязанов доводять, що музика до балету є цінним доробком, сформованим з великою увагою та побудуванням міцної внутрішньої логіки. [19] Також, як було зазначено, І. Стравінський неодноразово повертався до даного музичного матеріалу, і навряд чи він працював би над ним і надалі якщо б він був всього лише експериментом, не вартим уваги.

Композитор вже мав досвід komponування оркестрових балетних сюїт з музики до своїх новаторських балетів, таких як, наприклад, «Жар-Птиця» [33]. В той же час музикознавиці М. Висоцька та Г. Григор'єва зазначають, що, пишучі музику до балетів «Пульчінелла» та «Поцілунок феї», І. Стравінський з самого початку спирався на сюїтну форму [15]. Так, шлях композитора до саме камерних сюїт був передумовлений¹. Якщо дотримуватись цієї версії, І. Стравінський дійсно ігнорував тенденцію абсолютної розрізненості частин сюїти або розділів музики, побудованої на сюїтному принципі – так, музика обох його неокласичних балетів була тісно скріплена щонайменше обранням єдиної стилістичної манери, що кардинально відрізнялась від власної стилістики композитора.

Оглядаючи досвід І. Стравінського в роботі над версіями власної музики, не можна оминати скрипково-фортепіанні дуети, що були створені в співробітництві із С. Душкіним. Це «Колискова» (1933) і «Скерцо» (1933) з балету «Жар-птиця», «Руський танок» (1932) з балету «Петрушка», «Руська пісня» (1937) з опери «Мавра», і «Пісня Солов'я та Китайський марш» (1932) з опери «Соловей».

Концертний Дует, що ніяк не можна назвати саме версією існуючої музики І. Стравінського, в певному сенсі заснований на алюзійності, і завдяки сюїтній побудові та натяку на неокласичність все ж має певні паралелі із сюїтними

¹ У наступних підрозділах версія використання І. Стравінським сюїтного принципу побудування музики до балетів «Пульчінелла» та «Поцілунок феї» буде розглянута і обґрунтована.

камерними циклами: «Італійською сюїтою» та «Дивертисментом», що є власне камерно-інструментальними версіями музики до балетів «Пульчінелла» та «Поцілунок феї».

Так, «Пульчінелла» І. Стравінського існує в п'яти версіях, скомпонованим самим композитором. Перша з них – власне музика до балету, що була написана у 1920 році. Друга – створена на основі балету оркестрова сюїта «Пульчінелла» – 1922 рік. Крім оркестрових версій твору, композитор пише три камерні – одну віолончельну («Італійська сюїта», 1932) та дві скрипкові («Сюїта на теми Дж. Перголезі» 1925 та «Італійська сюїта» 1933). «Поцілунок феї» існує у трьох авторських версіях: Перша – музика до балету (1928), друга – балетна оркестрова сюїта «Дивертисмент» (1934 – зазначений рік видання) камерно-інструментальна сюїта «Дивертисмент» для скрипки та фортепіано (1932).

Висновки до Розділу 1. У музичній практиці широко використовуються поняття транскрипція, перекладення, обробка та аранжування, що означають зміни у тексті музичного матеріалу і часто використовуються в синонімічному значенні. Однак в творчості І. Стравінського зустрічаються низки творів, що засновані на одному тематичному матеріалі, але зазнали тембрових та композиційних змін. Так, дослідники творчості І. Стравінського для визначення цього явища використовують терміни транскрипція (саме у значенні пристосування твору для іншого інструменту, а не у значенні віртуозної транскрипції), перекладення (як пристосування оркестрової партитури для виконання на одному чи кількох інших інструментах) або узагальнений термін обробка. Слово версія переважно застосовується у сфері інтерпретології і означає виконавську версію твору, однак оскільки фактично слово версія означає «варіант викладення», і вже використовується деякими дослідниками творчості І. Стравінського, ми також будемо використовувати його, маючи на увазі твори, що були складені на основі вже існуючих, в результаті переробки матеріалу для інших інструментальних складів.

І. Стравінський часто звертався до написання різних тембрових версій власних творів, створюючи як оркестрові з камерних, так і камерні з оркестрових, що віддзеркалює його тяжіння до переробки своєї і чужої музики. Наприклад, три п'єси для струнного квартету були перекладені І. Стравінським для ансамбля з дванадцяти інструментів, «Історія солдата» перетворилась на сюїту для кларнету, скрипки та фортепіано. Однак композитор добігав і до складання нових тембрових версій тих своїх творів, що були засновані на запозиченому матеріалі. Так, з балету «Пульчінелла» на музику Дж. Перголезі та його сучасників І. Стравінський склав оркестрову сюїту, а згодом три камерно-інструментальні; балет «Поцілунок феї», що використовує цитати П. Чайковського та ознаки його стилістики, перекомпоновується в одну оркестрову і одну скрипково-фортепіанну. Згідно розглянутих досліджень, ми можемо стверджувати, що, пишучи музику до балетів «Пульчінелла» та «Поцілунок феї», І. Стравінський з самого початку спирався на сюїтну форму, та імовірно тому згодом скомпонував низку сюїт на їх матеріалі.

РОЗДІЛ 2

АВТОРСЬКІ ВЕРСІЇ МУЗИКИ БАЛЕТУ «ПУЛЬЧІНЕЛЛА»

«Пульчінелла» – одноактний неокласичний балет зі співом, що був написаний І. Стравінським у 1920 році на замовлення Сергія Дягілева. Ідея С. Дягілева, як відзначає Б. Асаф'єв [113, с. 120], полягала в використанні сюжету та музики часів початку вісімнадцятого сторіччя, таким чином, він планував запозичити та оркеструвати музику Дж. Перголезі. Для цього Дягілев, а згодом і Стравінський, вивчали аутентичні записи, залишені в архівах Лондона та Неаполя. Однак більш пізні дослідження виявили, що мелодії, запозичені І. Стравінським, належали авторству Д. Галло, К. Монза, А. Паріотті та іншим сучасникам Перголезі. Окрему цінність представляє таблиця, складена В. Варунцом [91] (Додаток, таблиця 2).

І. Стравінський [90, с. 113] згадував, що на етапі зародження «Пульчінелла» сприймалась радше як танцювальне дійство, ніж як балет у традиційному розумінні, тому композитор передбачав проблему у перетворенні концертної та оперної музики Дж. Перголезі у танцювальну. Рішення проблеми полягало у наступному відкритті І. Стравінського: уся музика XVIII сторіччя, чи то світська, чи то духовна, була в сутності танцювальною музикою – вона, як зазначав композитор, базується на ритмі, а не на мелодиці [90, с. 113], що підтверджує також незалежне судження Б. Асаф'єва [19, с. 11]. Можливо, саме тому І. Стравінському в процесі роботи над музикою Дж. Перголезі (та інших композиторів XVIII сторіччя) здавалося, ніби він працює із власним матеріалом.

Лібрето балету «Пульчінелла» було побудоване на народній неаполітанській комедії 1700 року, що мала назву «Четверо однакових Пульчінелл» [90, с. 240]. Дія балету відбувається у Неаполі на початку XVIII сторіччя і переказує романтичні пригоди Пульчінелли – одного з основних персонажів комедії *dell'arte*. Основна інтрига сюжету полягає у мнимому вбивстві Пульчінелли, в якого закохані одночасно три дівчини, їх ревливими

кавалерами. Одна з них – Пімпінелла – та, яку кохає сам Пульчінелла. «Покійник» з'являється на церемонії поховання під виглядом чарівника і обіцяє оживити «померлого». Однак з домовини встає Фурбо – його замаскований друг. Коли Пульчінелла бачить, що Пімпінелла прийняла Фурбо за свого коханого, а ревниві кавалери також перевдяглися в його костюми, щоб завоювати прихильність коханих дівчин, герой кидає хлопців у фонтан, знімає маску і пропонує руку і серце Пімпінеллі, а кавалери роблять пропозицію своїм дівчинам. Фурбо благословляє усі три пари, балет закінчується радісною масовою сценою [26].

Пульчінелла, повне ім'я якого *Pulchinella Cetrulo*, буквально перекладається як Пульчінелла Дурний [108]. Тобто найголовнішою рисою персонажу, не зважаючи на постійні його метаморфози, що відбувались протягом часів розквіту італійської комедії, залишалась дурість. Якщо ми ретельніше поглибимося в етимологію імені героя, то з'ясуємо, що ім'я Пульчінелли походить від слова *pulcino*, що буквально перекладається як «молоде курча». Таким чином, почувши ім'я героя, ми вже можемо скласти уявлення про його основні риси. І. Стравінський безсумнівно майстерно дібрав цитати, що влучно передають характер героя, однак і фрагменти для цитування здебільшого походять із відповідних комічних джерел.

Джованні Батіста Перголезі, відомий як представник Неаполітанської оперної школи, є також ключовою фігурою в історії опери-*buffa* – традиційної італійської комічної опери. [71]. Більшість з використаних І. Стравінським цитат були аріями або канцонетами із опери-*buffa* авторства Дж. Перголезі. Як явище, опера-*buffa* вперше сформувалася саме у XVIII сторіччі і стала одним з найвідоміших різновидів італійської комічної опери, зокрема серед таких як Інтермеццо чи *Comedia per musica*. Опера-*buffa* виникла на ґрунті таких явищ італійської культури як *commedia erudita* – літературне явище, та комедія *dell'arte* – народне театральне. [60]. У даному контексті варто згадати також одноактну

комічну оперу І. Стравінського «Мавра», написану у 1921 році в жанрі опери-*buffa*, що, як визначає Б. Асаф'єв [2, с. 275], була написана на межі «руського» та «неокласичного» періоду творчості композитора. Залучивши до написання лібрето Бориса Кохно, який модифікував обраний самим І. Стравінський твір А. С. Пушкіна «Будиночок в Коломні», композитор присвятив оперу «пам'яті Глінки, Пушкіна та Чайковського». Однак музична мова опери, окрім загальних ознак стилістики М. Глінки та П. Чайковського, включила інтонації любовних міських романсів, циганської пісні та воєнної музики. [там само]. Таким чином створення І. Стравінським балету на сюжет з комедії *dell'arte* є логічним продовженням його попередньої театральної роботи, бо композитор в ній певною мірою вже ступив на шлях наслідування італійських традицій і увійшов таким чином в «універсальний» [90 с. 196] період своєї творчості.

Подальша робота композитора над версіями його першого неокласичного балету не останнім чином обумовлена специфікою початкового матеріалу. Так, музикознавиці М. Висоцька та Г. Григор'єва зазначають, що, працюючи над «Пульчінеллою», І. Стравінський з самого початку спирався на сюїтну форму старовинної танцювальної сюїти. [15, с. 93–96], тобто поява камерних версій на цьому матеріалі була логічним продовженням роботи із матеріалом. І. Стравінський не впорядковував партитуру балету за чітко визначеною номерною структурою, тим не менш, ми можемо представити її поділеною на частини завдяки деяким темповим позначенням, що відповідають назвам, характерним для сюїтних танців: *Ouverture, Serenata, Scherzino, Tarantella, Gavotta con due variazioni, Tempo di minuetto*.

Слід зазначити, що І. Стравінський не мав на увазі традиційну сюїту, що складається зазвичай з алеманди, куранти, сарабанди та жиги, а відтворив саме принцип чергування танців, а також започатковану у XVIII сторіччі традицію введення в сюїту «нетанцювальних» номерів, таких як прелюдія (*Увертюра*) чи арія (*Серенада*) [4, с. 164], яка у балетному втіленні буде так чи інакше

супроводжуватись танцювальним дійством або, щонайменш, пантомімічними сценами.

В оркестровій сюїті назви умовних шести розділів балету доповнюються новими: *Toccata* (V частина) та *Vivo* (VII частина). Токата представляє собою музичний розділ, що в партитурі балету умовно містився в Тарантелі (*Allegro*) і не був виділений особливим темповим означенням. Означення *Vivo*, на перший погляд, не виступає як означення із жанровим підтекстом, однак перед тим, як стати самостійним темповим означенням, *Vivo* завжди містило прив'язку до певного жанру, наприклад до маршу чи полонезу. [66] На користь цієї теорії свідчить також думка Б. Асаф'єва про те, що епізоди балету (яких він, однак, виділяє більше, ніж шість) були скріплені за принципом сюїтності [19, с. 52]. Таким чином, ми можемо припустити, що І. Стравінський ще на початку написання балетної музики спирався на форму сюїти, і написання на її музичному матеріалі оркестрової сюїти було логічним продовженням початкового «сюїтного» задуму, незалежно від С. Дягілева, яка знайшла вираження і у створенні камерно-інструментальних сюїт.

2.1. Шлях від балетної партитури до оркестрової сюїти і камерної версії

Після завершення балетної музики у 1920 році І. Стравінський звернувся до написання однойменної балетної оркестрової сюїти (1922). Згодом композитор також склав три камерно-інструментальні версії цієї музики – «Сюїту на теми Дж. Перголезі» для скрипки з фортепіано у 1925, «Італійську сюїту» для віолончелі з фортепіано, та, у 1933 році, під час гастролування зі скрипалем Самуїлом Душкіним, знову скомпонував версію скрипково-фортепіанної сюїти на матеріалі балету – «Італійську сюїту», яка відрізнялась від своєї попередниці не стільки композицією, скільки способом трансформації оркестрової фактури в камерно-інструментальну. Це спонукає розглянути та порівняти музику різних опусів, а також прослідкувати темброві та композиційні метаморфози балетної музики.

Так чи інакше, все починалося з балетної партитури, яка з'явилася в результаті оркестровки чи переоркестровки архівних матеріалів музики XVIII сторіччя. Задля того, щоб проаналізувати принципи формування оркестрового складу в балетній партитурі, ми пропонуємо звернутися до таблиці, складеної В. Варунцом [91], в якій наведено весь розпізнаний запозичений у «Пульчінеллі» матеріал (Додаток, Таблиця 2). Розглянувши та порівнявши склади виконавців творів цитатних джерел із оркестровою фактурою, використаною І. Стравінським, ми зможемо краще зрозуміти, що саме спонукає композитора для тих чи інших тембрових перетворень.

Інструментальний склад оркестру в балеті та сюїті ідентичний: подвійний неповний: без кларнетів, але з флейтою-пікколо; група мідних інструментів представлена двома валторнами, однією трубою та одним тромбоном. Струнна група поділена на струнні *soli* та струнні *tutti*. Очевидно, що І. Стравінський повинен був використовувати єдиний склад оркестру протягом всього твору, тому він не мав змоги скомпонувати цитатний матеріал саме в тому вигляді, в якому він був віднайдений в архівах – окрім оперної музики Дж. Перголезі І. Стравінський несвідомо використав деякі зразки інструментальної музики інших композиторів XVIII ст.: наприклад, уривки з тріо-сонат Д. Галло, сюїт для клавесина К. Монза та *Concerto armonica* У. В. фон Вассенера, які належало оркеструвати єдиним способом. Композитор задіяв принцип протиставлення концертуючих струнних решті групи, що широко використовувався в музиці XVIII сторіччя у жанрі *concerto grosso*, що сформувався ще у другій половині XVII сторіччя як оркестровий різновид тріо-сонати [45]. Звернувшись ще раз до таблиці запозиченого І. Стравінським матеріалу, ми побачимо цілий перелік тріо-сонат, що були процитовані як сонати авторства Дж. Перголезі. Однак факт присутності в цитатному списку саме того камерного жанру, від якого і походить традиція поділення струнних інструментів оркестру на *tutti* та *soli*, обґрунтовує обраний композитором принцип оркестрування запозиченої музики.

Склад оркестру від джерела до джерела різниться. Наприклад, оркестр опери Дж. Перголезі «Закоханий монах» (*Lo frate 'nnamorato*) складався зі струнних інструментів, до яких додавалася лінія *continuo* та один дерев'яний духовий інструмент: флейта або гобой [123]. В опері «Фламініо» (*Il Flaminio*) склад оркестру виявляється доволі незвичним на сучасний погляд. Окрім струнних та *continuo*, а також двох гобоїв та двох валторн, Дж. Перголезі включає у виконавський склад гітару. [122] Цікаво, що саме номер із супроводом гітари – арія Полідора – полягла в основу *Серенади*. В балетній партитурі в ролі гітарного акомпанементу виступає група струнних інструментів, але замість очевидного наслідування щипкового інструменту прийомом *pizzicato*, І. Стравінський використовує також інші прийоми, що виконуються за допомогою смичка: так, серед цих прийомів рикошет *a punto d'arco* на флажолетах у віолончелей *tutti*, а партія альтів містить зокрема ремарку *sul tasto*, що означає грати рикошет на грифі. Таке приглушене звучання створює неповторний колористичний ефект.

Прикл.1. «Пульчінелла», Серенада, т.1

Прикл.2. «Пульчінелла», Серенада, т. 4.



Композитор залучує *pizzicato* тільки згодом, і це *pizzicato* невагомих гармонічних флажолетів, що підтримують ритмічну основу.

Опера «Адріано в Сирії» використовує аналогічний склад оркестру без гітари – таким чином можемо зробити висновок, що з широкого переліку цитованих творів не оперні, а саме інструментальні жанри, зокрема тріо-сонати, спонукали І. Стравінського до залучення принципу концертуючих струнних до партитури. Але склад духових інструментів, до якого, окрім згадуваних дерев'яних, входять також мідні інструменти, підказує, що композитор звертався також до інших прикладів музики епохи XVIII ст., зокрема творів таких відомих

фігур в жанрі *concerto grosso*, як Антоніо Вівальді. Він закріпив у *concerto grosso* традицію використання не тільки двох груп струнних інструментів, що протиставлені одна одній, але й духових: дерев'яних, та мідних, таких як тромбони, труби чи валторни. Крім того, І. Стравінський включає в партитуру балету вокальні партії – партії сопрано, тенора та басу. Використання цитат з оперної музики спонукало композитора дещо вийти за межі балетного жанру, але, щоб не порушувати звичного перебігу сценічної дії, він розмістив співаків за сценою. І. Стравінський пише: «тексти пісень походять з іншого джерела, ніж, лібрето; <...> вони запозичені із двох опер та кантати <...>. Співаки не ототожнені зі сценічними персонажами. Вони співають пісні “відповідного характеру” – серенади, дуети, тріо – як вставні номери» [90, с. 171].

У скомпонованій в наступному році балетній оркестровій сюїті (1922 рік) розгорнуті, насичені темповими контрастами балетні розділи, такі як, наприклад, *Скерцино*, були скорочені до простих форм. В сюїті з'являється нарешті прозора номерна структура. Балетна сюїта складається з восьми номерів: *Увертюра*, *Серенада* (в яку, звичайно, не були включені оркестрові партії), *Скерцино – Allegretto – Andantino*, *Тарантела*, *Токата*, *Гавот з двома варіаціями*, *Vivo*, *Менует – Фінал*. Танцювальні номери – *Тарантела*, *Гавот*, *Менует* – чергуються з більш узагальненими за жанровим наповненням *Увертюрою*, *Серенадою*, *Скерцино* та *Токатою*. Загальну композицію сюїти можна розглядати як восьмичастинну. Зі *Скерцино*, що в музиці балету представлено складно організованим розділом, який містить безліч різнохарактерних епізодів, у сюїті використано три перших. Тональний план залишається незмінним.

«Сюїта для скрипки і фортепіано на теми Дж. Перголезі», заснована на матеріалі балету, була написана в 1925 році, присвячена Павлу Коханському і видана під редакцією скрипаля Артура Сполдінга. Композитор зберігає тональну основу балету у всіх наступних версіях сюїти.

Існуючі версії сюїти для скрипки і фортепіано різняться між собою способом викладення матеріалу і технічній відповідності скрипкових партій специфіці інструменту. В даному розділі для розкриття жанрових аспектів балетних сюїт та композиційних особливостей зокрема їх камерно-інструментальних версій будуть розглядатися ті фрагменти балету, що включені в «Італійську сюїту» 1933 року.

Відкривається «Італійська сюїта» музикою балетної **Увертюри**, що безпосередньо в сюїті представлена як **Інтродукція**. Увертюра як окреме музичне явище виникла ще на початку XVIII століття. Танцювальні чи розгорнуті інструментальні епізоди, що передували основному музичному дійству, з'явилися майже одночасно з остаточним формуванням оперного жанру. Однак дуже скоро увертюра, або симфонія, вийшла за його рамки і стала виконувати функцію музичного вступу навіть в суто інструментальних циклах, наприклад, сюїтах. На відміну від сучасної оперної увертюри, тогочасна інтродукція не повинна була представляти майбутній музичний матеріал, а була незалежним музичним фрагментом [65].

Інтродукція «Пульчінелли» написана в тональності *G-dur*, зазначений темп – *Allegro moderato (4/4)*. Музичний матеріал цього номера І. Стравінський переносить в сюїту без будь яких скорочень.

Музика Увертюри базується на трьох основних тематичних зернах, які комбінуються в різних варіаціях. Музика здебільшого демонструє тематичний матеріал з різних сторін, але не розвиває його. Зміна нюансів зазвичай відбувається несподівано, без використання *diminuendo* або *crescendo*, що було характерно для музики XVIII століття.

Серенада (*Serenata*) – перший з вокальних номерів балету, де тенор співає канцонету з опери «Фламінію» («*Il Flaminio*») Дж. Перголезі. Канцонетою в XVII сторіччі називалася коротка пісня, що виконувалась групою солістів. В часи XVIII сторіччя термін трансформувався – його використовували у значенні

сольної ліричної пісні. Імовірно, І. Стравінський, використавши канцонету в музиці балету, змінив її жанрове визначення з сюжетних міркувань – в сценічному дійстві ця музика набуває функції серенади, бо, поки тенор виконує соло за кулісами, персонажі балету зображують гру на мандоліні та спів під декоративним балконом, з якого виглядають дівчини-балерини. Музика Дж. Перголезі цитується без змін, і слова канцонети залишаються оригінальними, проте змінюється тональність – у Дж. Перголезі канцонета виконується в *d-moll*, а у Стравінського в *c-moll* – на тон нижче.

Відчуття нескінченності руху передається завдяки збереженню основної тональності – *c-moll* – протягом усього епізоду, і ритмічного малюнка акомпанементу, що нагадує рівномірну ходу. Для цієї частини, як для частини переважно вокальної, характерна плавна зміна нюансів; раптова ж їх зміна природно властива інструментальним частинам сюїти.

Наступний номер сюїти – **Тарантела**, проводиться в тональності *B-dur* і містить темпове означення *Vivace* (6/8). Тарантела, включена в сюїту, неминуче нагадує про жигу – танок, що був одним з основних компонентів сюїти XVIII сторіччя. Ще у XVII сторіччі жига сформувалася в італійській музиці як рухливий танок у темпі *vivace* чи *presto*, викладений у триольному ритмі та розмірі 6/8, 9/8 або 12/8 [65]. Однак тарантела має власні конотації та жанрові витоки. Тарантела – народний італійський танець, що виконується у надшвидкому темпі, відрізняється надміру збудженим характером хореографії та деякою імпровізаційністю музики. Як відомо, у XV–XVI сторіччях тарантела вважалась цілющим танком – хворі на «тарантизм» (який, вважалося, провокували укуси тарантулів) танцювали по декілька годин поспіль щобвилікуватись від хвороби [57].

Тарантела балету «Пульчінелла» насправді є дуже нетривалою, що знову відсилає нас до сюїтної жиги. Однак у іншому вона зберігає образні джерела

танцю – музика балансує на межі різних тональностей, що заперечує спрямований рух і створює відчуття нескінченного танцю.

Гавот з двома варіаціями. Гавот, відомий як французький придворний танець, вже у XVII сторіччі був трансформований Жаном Батістом Люллі у сценічний жанр [62]. Гавоту «Пульчінелли» властиві практично всі традиційні риси гавоту – розмір 2/2, стабільна ритмічна основа, незатьмарений характер в *D-dur*, помірний темп, граціозність. Єдина риса гавоту, відсутня в даній частині – дві затактові чверті. *Гавот* починається з сильної долі такту. В цілому, цей номер серед інших є найбільш стилізованим І. Стравінським під музику XVIII століття. Присутність в цій частині ознак стилістики композитора настільки ненав'язлива, що могла б бути прийнята за помилку в нотному тексті, якби не досконала гармонійність цієї присутності.

Музичний матеріал розділу балету, позначеного як **Скерцино**, є найбільш тривалим, і включає безліч різнохарактерних епізодів, з яких в сюїту увійшла скоромовка тенора «*Una te fallan zempresse*», що виокремлена з середини розділу. Цей епізод проводиться в темпі *Presto alla breve* (2/2) і тональності *d-moll*, близькій до натурального мінору. Музика номеру рухлива і стрімка, і через використання в основному натурального звукоряду набуває дещо загадкового характеру.

Через безперервний рух – в цьому номер схожий на попередню Тарантелу – виокремити тематичне зерно з нескінченної низки восьмих неможливо. Роль такого зерна виконує постійний напрям мелодійної лінії, що повторюється. Розвиток матеріалу забезпечується завдяки поступовому ущільненню музичної тканини, розширенню її ритмічного і гармонічного різноманіття.

Менует та Фінал – завершальний номер сюїти. Менует виконується в темпі *Moderato* (3/8) і тональності *F-dur*. Фінал – в темпі *Molto vivace* (2/4) і тональності *C-dur*. Менует, який, як і гавот, будучи придворним танцем, поступово увійшов у сценічні жанри, а згодом і в сюїти, можна назвати одним з

найбільш помітно стилізованих розділів балету, але, порівняно з Гавотом, він містить велику кількість елементів, що нагадують про вплив стилістики І. Стравінського на його музику – наприклад, змішані гармонії акомпанементу, його незвична ритміка. Хоча в балеті цей номер містить вокальне тріо, матеріал усіх трьох голосів в сюїті не цитується буквально.

Фінал написаний у формі рондо і побудований на двох контрастних темах. Перша – святково-танцювальна – віддалено нагадує руський танок через уникнення сьомої ступені ладу. Друга – нетривала, але виділяється із загальної картини раптовим виходом на *p* посеред протяжної мелодії. Фінал є найбільш складно організованим номером сюїти завдяки різноманітним способам комбінування матеріалу.

2.2. Дві версії сюїти для скрипки та фортепіано

«Сюїта для скрипки і фортепіано на теми Дж. Перголезі» була написана в 1925 році, і, хоча І. Стравінський присвятив її Павлові Коханському, редакція скрипкової партії здійснювалась скрипалем Артуром Сполдінгом. «Італійська сюїта» 1933 року перекладалася композитором для скрипки і фортепіано за безпосередньою участю скрипаля Самуїла Душкіна, що зумовлює помітну різницю між скрипковими партіями обох версій сюїти і спонукає до їх порівняння.

Взявши до уваги композиційні особливості обох версій скрипкових сюїт, зазначимо, що в процесі порівняння саме композиційних аспектів «Сюїти для скрипки і фортепіано на теми Дж. Перголезі» 1925 року та «Італійської сюїти» для скрипки і фортепіано 1933 року було виявлено непринципові відмінності: незначні зміни в кількості тактів деяких номерів; відсутність в сюїті 1925 року номеру «Скерцино» – в цьому сюїта 1933 року наслідує оркестрову сюїту «Пульчінелла», зберігаючи його. Набагато більше відмінностей міститься саме у скрипкових партіях, що викладають один і той самий матеріал у кардинально різний спосіб. Далі буде здійснено порівняльний виконавський аналіз двох

скрипково-фортепіанних версій сюїти і розглянуто технічні особливості кожної її частини, а також темброві перетворення з оркестрової версії в камерну.

Інтродукція. (*Allegro moderato*, 4/4). Скрипкова партія сюїти 1925 року насичена музичним матеріалом, викладається щільно, з використанням акордової техніки та подвійних нот. Це зумовлено її наділенням одночасно мелодичним і супроводжуючим матеріалом. Часто тематичний матеріал проводиться фортепіано, в той час як скрипка цитує акомпануючі голоси. Обтяження скрипкової партії фактурою, неприродною для інструменту, віддаляє виконавця від задачі відтворення урочистого настрою увертюри.

У сюїті 1933 року скрипка проводить основний тематичний матеріал. Іноді, в моменти ущільнення оркестрової фактури їй доручаються одночасно два голоси – один мелодичний і один підтримуючий. Фактура фортепіано в цих епізодах значно полегшується, що дозволяє відчутти ефект чергування *tutti* та *solì* так само добре, як і в оркестровій партитурі балету.

Наприклад, взявши до уваги оркестрову партитуру, в якій основний тематичний матеріал доручений одночасно скрипкам та альтам *tutti*, відзначимо, що у сюїті версії 1925 року І. Стравінський процитував в скрипковій партії обидва голоси, а в сюїті 1933 відмовився від такого принципу.

Прикл.1. Сюїта для скрипки і фортепіано на теми Перголезі, 1925 р.,

Інтродукція, т.1-2



Прикл.2. Італійська сюїта для скрипки і фортепіано, 1933 г.,

Інтродукція, т.1-2



Слід зазначити: акорди, що утворюються, потребують прийняття пальцями скрипаля неприродного положення. Також двоголосний виклад матеріалу провокує постійні зміни позицій та площин правої руки. Використання такої фактури в скрипковій партії звичайно дало композитору можливість зберегти якомога більше матеріалу оркестрових голосів – у сюїті 1933 року цей матеріал доручається фортепіано або взагалі опускається.

В «Італійській сюїті» 1933 року ми можемо відзначити появу нового принципу тембрового перевтілення, який можна охарактеризувати як спрямований на відтворення характеру музичного матеріалу завдяки полегшенню фактури згідно специфіці інструменту. Так, коли композитор уникає акордового викладення мелодії, він фактично змінює необхідний спосіб звуковидобування, звільнює плече та пальці скрипаля, а значить виконавські ресурси, які будуть спрямовані на характерне інтерпретування музики.

Серенада (*Larghetto*, 12/8). Задля кращого розуміння відмінностей між скрипковими партіями, розглянемо особливості оркестрової версії Серенади: прозора фактура, пульсуючий ритм, використання струнних інструментів для створення колористичного забарвлення ритму. Основний тематичний матеріал доручається тенору та зрідка гобою.

Скрипкова партія *Серенади* в сюїті 1925 року водночас залучує, крім мелодичного, акомпануючий матеріал, що не відповідає природній скрипковій техніці лівої руки, але має особливу цінність – таким чином І. Стравінський зберігає безліч яскравих тембральних прийомів, які були доручені ним скрипковим групам в балетній музиці. Серед них гра флажолетами, гра під сурдину, гра на G струні в високих позиціях, трелі в поєднанні з акордами *pizzicato*, а також яскраві штрихові прийоми: наприклад, *saltando* чи рикошет, що поєднуються з *glissando*.

В «Італійській сюїті» 1933 року скрипка практично не бере на себе акомпануючої ролі, тому багатство тембрових прийомів у останній версії сюїти

опускається. Хоч фортепіано і викладає буквально той самий музичний матеріал, воно не здатне відтворити барви струнних інструментів, що становлять основну темброву цінність номеру в оркестровій версії. Крім кантиленного, номер містить короткий енергійний акордовий епізод з використанням трелей і акордів *pizzicato*, покладених на той самий ритм «чверть-восьма», який становить незмінну основу фортепіанного акомпанементу. Варто відзначити, що в сюїті 1933 року цей епізод помітно спростився в порівнянні з сюїтою 1925 року. У сюїті 1925 року виконавцю в кожному такті доводилося робити перехід в іншу позицію:

Прикл.3. Сюїта для скрипки і фортепіано
на теми Перголезі, 1925 р., Серенада, т.16



Прикл.4.Итальянская сюїта для скрипки
і фортепіано, 1933 р., Серенада, т.16



Тарантела (*Vivace*, 6/8). Матеріал скрипкових партій сюїт 1925 року та 1933 року викладений майже ідентично: довгими, хвилеподібними лініями восьмих, з яких доволі важко виокремити тематичний матеріал. Це зумовлено специфікою цитованої оркестрової версії, в якій тривалі фрази, що їх проводять різні інструменти оркестру, нашаровуються одна на одну, чим забезпечується розвиток матеріалу, тому скрипкові партії містять мінімум лінійного матеріалу і навіть у межах одного такту можуть поєднувати елементи партій різних оркестрових голосів. Виконання Тарантели вимагає залучення великої кількості технічних ресурсів скрипаля, рухливості апарату правої та лівої руки.

Комбінування штрихів і часті зміни нюансу *subito* є образною основою номеру та забезпечують його художню цінність.

Прикл.5. Італійська сюїта для скрипки і фортепіано, 1933 р.,

Тарантела, т.5-8



Акордовий виклад матеріалу, що трапляється в обох версіях, передбачає відтворення загального тембрового ефекту. Можна казати про переважання тембрової значущості над тематичною в цілому, що підкреслюють раптові переходи до використання акордової фактури або доручення скрипці пульсуючих підголосків.

Прикл.6. Італійська сюїта для скрипки і фортепіано, 1933 р.,

Тарантела, т.57-58



Технічні відмінності між партіями двох версій сюїт незначні. Сюїта 1925 року потребує пристосування до нескрипкових особливостей партії. Трелі, велика кількість подвійних нот, *pizzicato* лівою рукою були опущені в Тарантелі сюїти 1933 року, яка в той же час містить велику кількість нових нюансних уточнень, що не зустрічаються в жодній попередній версії сюїти.

Гавот з двома варіаціями (*Allegro moderato*, 2/2). І. Стравінський використовував двуголосну фактуру в обох версіях камерно-інструментальної сюїти, що зумовлене першоджерельною поліфонічністю матеріалу. В оркестровій версії музики *Гавот* виконується групою духових інструментів, при цьому мідні духові відіграють здебільшого акомпануючу роль, в той час як дерев'яним доручений мелодичний матеріал. Пасторальний настрій танцю підкреслюється прозорістю фортепіанного акомпанементу, на який нашаровуються скрипкові наспіви. При цьому у версії 1925 року об'єднані лігою

ноти не завжди можливо зіграти в одній позиції, а зміна позицій в епізодах, поєднаних лігою, погіршує звуковидобування:

Прикл.7. Італійська сюїта для скрипки і фортепіано, 1925 р.,

Гавот з двома варіаціями, т.2-4



У версії 1933 року І. Стравінський обирає для цитування підголоски, які можна було виконати на відкритих струнах, полегшуючи таким чином фактуру і підкреслюючи звучання тональності *D-dur*, яка вважається найбільш «скрипковою» через резонування струн *ре* і *ля*, що відповідають *I* та *V* ступеням тональності.

Прикл.8. Італійська сюїта для скрипки та фортепіано, 1933 г.,

Гавот з двома варіаціями, вар.2, т.5-8



Гавот з варіаціями можна назвати одною з найбільш повно стилізованих частин сюїти. Наприклад, у камерно-інструментальній версії «осучаснюючі» дисонанси зустрічаються здебільшого в фортепіанній партії. Стилізація ж скрипкової партії абсолютна, як в самому гавоті, так і в обох варіаціях.

Скерцино (*Presto alla breve*, 2/2). Нагадаємо, що номер *Скерцино* відсутній в сюїті 1925 року. У сюїті 1933 року тематичний матеріал викладається скрипкою у вигляді ряду безперервних восьмих у темпі *Presto*. Штрих, яким має виконуватись дана частина, не вказаний в музичному тексті. Виконавець має можливість обирати між притертим *detache*, контрольованим *staccato*, спираючись виключно на суб'єктивний інтерпретаторський образний план. Переважно скрипка проводить партію тенора.

Прикл.10. Італійська сюїта для скрипки і фортепіано, 1933 г.,
Скерцино, т.31-34



В оркестровій партитурі *Скерцино* соло тенора супроводжує гобой, що знаходиться на тому самому регістровому рівні, та струнні інструменти низького регістру. Оскільки мелодична лінія номера доволі однорідна, гра тембрів становить його художню основу. Розвиток матеріалу в скрипково-фортепіанній версії сюїти забезпечується завдяки поступовому наповненню скрипкової партії акцентами, подвійними нотами, і розширенню ритмічного і гармонічного різноманіття фортепіанної партії.

Менует та Фінал (*Moderato*, 3/8; *Molto vivace*, 2/4) Скрипковій партії камерно-інструментальних сюїт знаходиться в прямій залежності від складно організованої оркестрової тканини: В *Менует* введено три вокальні партії: баса, сопрано та тенора, які створюють складні переплетіння під акомпанементом низькорегістрових струнних. Тим не менш, мелодична лінія є добре розпізнаваною, і відповідно цитується скрипкою в обох версіях сюїти. Скрипкова партія версії 1925 року містить елементи акомпануючого матеріалу, що суттєво впливають на якість звуку, але сюїта 1933 року також не минула технічної, ритмічної і тембрової ускладненості – вона є багатою на використання подвійних нот легато і триголосні акорди. Однак така фактура відповідає функції Менуету як ланки, що готує яскравий *Фінал*. Його скрипковий матеріал викладається в акордовій фактурі в темпі *Vivace*, і виконує здебільшого тембральну колористичну функцію. Завдяки щільній фактурі і ремаркам *leggiero* і *marcatissimo*, *Фінал* можна визначити як віртуозний номер. Його другорядна тема – рондо – м'яка і легка, виникає знову і знову. Скрипкові партії обидвох версій сюїт майже не відрізняються одна від одної:

Прикл.11. Сюїта для скрипки і фортепіано
на теми Перголезі, 1925 р., Фінал, т.60



Прикл.12. Італійська сюїта для скрипки
і фортепіано, 1933 р., Фінал, т.60



Висновки до Розділу 2. «Пульчінелла» – одноактний неокласичний балет зі співом, що заснований на цитатах з творів Дж. Перголезі, К. Монза, Д. Галло та інших композиторів 18 сторіччя, оркестрованих І. Стравінським з натяком на його власну стилістику. Жанрові основи цитатного матеріалу та спосіб оркестровки, обраний композитором, тісно пов'язані: так, оркеструючи фрагменти тріо-сонат Д. Галло, І. Стравінський запозичив принцип концертуючих струнних із *concerto grosso* який з'явився у XVII столітті як жанр, що походив від тріо-сонати та був власне її оркестровим варіантом. Подвійний склад духових інструментів був запозичений із *concerto grosso* Антоніо Вівальді, що зробив величезний вклад у даний жанр. Таким чином І. Стравінський створив широку картину часів XVIII сторіччя.

Аналіз композиційних аспектів партитури балету «Пульчінелла» показав, що І. Стравінський не просто скомпонував сюїти зі своєї балетної музики – ознаки сюїтності були наявні ще в балетній партитурі. Різноманітний музичний матеріал балету не поділяється на номери, однак містить темпові означення, завдяки яким можна ідентифікувати танці, притаманні сюїтам XVIII сторіччя: *Ouverture, Serenata, Scherzino, Tarantella, Gavotta con due variazioni, Tempo di minuetto*. Транспортування музичного матеріалу від першої версії сюїти – оркестрової – до останньої – «Італійської сюїти» для скрипки з фортепіано також підпорядкується сюїтній логіці.

Оскільки І. Стравінський склав дві скрипково-фортепіанні версії музики балету «Пульчінелла», доречним було здійснити порівняльний виконавський

аналіз скрипкових партій обох сюїт. Якщо на композиційному рівні обидві сюїти не виявили відчутної різниці, то принципи тембрових перевтілень оркестрової музики в камерно-інструментальну значно різняться. Перша версія сюїти (1925 року), що писалася І. Стравінським особисто, була спрямована на збереження матеріалу якомога більшої кількості оркестрових голосів, в той час як у версії 1933 року, написаної за безпосередньою участю скрипаля С. Душкіна, композитор звільняє скрипкову партію від поліфонічних нашарувань, вилучає з неї акомпануючий матеріал, подекуди свідомо жертвуючи колористичними прийомами, і залишає тільки мелодичний, що робить партію набагато більш відповідною особливостям інструменту.

Таким чином, авторська камерно-інструментальна версія музики балету «Пульчінелла» – «Італійська сюїта» 1933 року – безсумнівно зайняла своє місце в скрипковому репертуарі, бо є добре пристосованою для скрипкового виконання, завдяки чому має великий віртуозний та драматургічний потенціал.

РОЗДІЛ 3

АВТОРСЬКІ ВЕРСІЇ МУЗИКИ БАЛЕТУ «ПОЦІЛУНОК ФЕЇ»

До 30-х роковин П. І. Чайковського (1928) І. Стравінський написав музику до *одноактного балету-алегорії «Поцілунок феї» у чотирьох сценах* (у деяких виданнях зазначених як «картини») для антрепризи Іди Рубінштейн. І. Стравінський і раніше працював з музикою одного зі своїх найулюбленіших композиторів, наприклад, оркестрував деякі сцени зі «Сплячої красуні» за проханням Дягілєва (1921 р.). В «Поцілунку феї» І. Стравінський створив музику, що наслідувала майстра, спираючись на притаманні стилю П. Чайковського гармонічні звороти та мелодизм, а також використовуючи алюзії і цитати: композитор використовує ряд конкретних цитат з творів композитора (фортепіанних творів, пісень, тощо), та комбінує їх у власній мозаїчній манері.

Лібрето балету, написане самим І. Стравінським, засноване на казці Г. Х. Андерсена «Льодяна діва», що відсилає до суб'єктивного сприйняття композитором долі П. Чайковського: «Я взяв цю тему та розвинув її наступним чином: Фея відмічає своїм таємничим поцілунком дитину в день її народження та розлучає її з матір'ю. Двадцять років потому <...> фея знову дарує їй роковий поцілунок і викрадає її у Землі, щоб вічно володіти нею у світі найвищого блаженства. <...> я бачив у ньому (сюжеті) якусь алегорію: муза так само відмітила великого композитора своїм роковим поцілунком, таємничій відбиток якого відчутний у всіх його творіннях»¹ [94, с. 97]. На казці Г. Х. Андерсена було засноване також лібрето до опери І. Стравінського «Соловей» (1914 р.).

В процесі створення партитури балету «Поцілунок феї» І. Стравінський за власним принципом відбирав з матеріалу П. Чайковського цитати саме тієї

¹ «Я взял эту тему и развил её следующим образом. Фея отмечает своим таинственным поцелуем ребенка в день рождения и разлучает его с матерью. Двадцать лет спустя ... фея вновь дарит ему роковой поцелуй и покидает у Земли, чтобы вечно обладать им в мире высшего блаженства. <...> я видел в нем (сюжете) некую аллегория: муза точно так же отметила великого композитора своим роковым поцелуем, таинственная печать которого ощутима во всех его творениях».

музики, яка не зазнавала авторської оркестровки – тобто цитував вокальну або фортепіанну музику. За словами композитора, згодом він не міг згадати напевно, яка саме музика належала йому, а яка – П. Чайковському [90, с. 125]. Втім, пропонуємо звернутися до таблиці, в якій ми ілюструємо запозичений та стилізований І. Стравінським матеріал (Додаток, Таблиця 3).

Всього в балеті налічується близько десяти розпізнаних цитованих творів П. Чайковського. Власний матеріал І. Стравінського здебільшого стилізований. Серед основних способів стилізації можна виділити характерну оркестровку, інтонації, притаманні музиці П. Чайковського, виразний мелодизм. Матеріал розподілений в мозаїчній манері, але завдяки взаємопроникненню стилів І. Стравінського та П. Чайковського досягається міцна стилістична єдність музичного тексту. Деякі фрагменти музики можна розглядати як ремінісценцію на оркестровані твори П. Чайковського, які, згідно з власним принципом, І. Стравінський не міг використати в партитурі. Наприклад, він вказує, що сцена з цифри 131 нагадує йому скерцо з симфонії «Манфред» [там само].

Принцип розподілу музичного матеріалу в «Поцілунку феї» та «чотиричастинність» нагадує нам про сюїтну логіку неокласичних балетів І. Стравінського – замкнутість циклу досягається завдяки використанню на початку та наприкінці балету музичної цитати П. Чайковського – «Колискової пісні в бурю». Перша і остання картини мають схожі назви: «Колискова в бурю» та «Колискова країни поза часом і простором». Друга і третя картини («Сільське свято», «На млині») контрастують з ліричними та філософськими першою та четвертою.

3.1. Перетворення балетної партитури в оркестровий і камерний «Дивертисмент»

Створивши музику безпосередньо балетну (1928 р.), композитор продовжив працювати з матеріалом та скомпонував на його основі оркестрову

балетну сюїту «Дивертисмент» (1934 р.), а також «Дивертисмент» для скрипки з фортепіано¹ (1932 р.).

Балет поділений на сцени або картини. Усього їх чотири:

- *I. Пролог – Коліскова в бурю;*
- *II. Сільське свято;*
- *III. На млині;*
- *IV. Епілог – Коліскова країни поза часом і простором.*

Розподіл цитат П. Чайковського у музичному матеріалі не ілюструє чіткої логіки – цитати не згруповуються між собою та не формують окремої драматургічної лінії.

В балетній партитурі І. Стравінський використав потрібний оркестр з повноцінною мідною групою. Такий традиційний склад з залученням арфи та великого барабану був загалом характерним для балетної музики П. Чайковського. Втім, стилізація І. Стравінським неоркестрованих цитат та власного матеріалу полягала, звичайно, не тільки в відповідності вибору інструментів. Принцип, задіяний на тембровому рівні, можна назвати рівномірно-комбінованим. Так, для П. Чайковського характерним було доручення мелодичного матеріалу переважно струнним інструментам (в «Поцілунку феї» це втілено в *Allegretto grazioso* та у *Pas de deux* із третьої картини), а І. Стравінський вбачав роль смичкових діаметрально протилежною. В його оркестрі вони виконували функцію колористичного забарвлення, розширюючи палітру звуковидобування за рахунок специфічних прийомів. Композитор надавав перевагу принципу ударності, а мелодичний матеріал доручав здебільшого дерев'яним духовим інструментам. Отже, в партитурі

¹ Звертається І. Стравінський також до транскрипції балади для скрипки з фортепіано (1934 – із С. Душкіним, 1947 – з Ж. Готі). «Балада» – невелика за обсягом п'єса, в якій був використаний лише останній розділ другої сцени «Поцілунку феї» – *Tempo agitato ma giusto* (ц. 102). Цей розділ не використовується ні в оркестровому, ні в скрипковому «Дивертисменті».

«Поцілунку феї», поряд із наслідуванням П. Чайковському, зустрічаються фрагменти, в яких І. Стравінський не зраджував власним перевагам в оркестровці: він доручав струнній групі колористичний тембровий матеріал замість мелодичного (наприклад, початок третьої картини: «На млині»), та навіть кардинально змінював традиції: наприклад, характерне для романтичних балетів скрипкове соло в *Adagio* «Па де де» доручається композитором не скрипці, а кларнету [19].

Щодо інших засобів стилізації, наприклад, імітацій симфонічних антрактів, то досягаються вони не стільки тембровим копіюванням партитури П. Чайковського, скільки гармонічними зворотами (наприклад, в варіації феї Карабос це тривале варіювання зменшеного септакорду) або повторенням характерних ритмів.

Нагадаємо, що в ролі цитатного матеріалу І. Стравінський використовував романси, пісні та дитячі фортепіанні п'єси П. Чайковського. Найбільш «дорослою» серед цитат є пісня «Ні, тільки той, хто знав», що написана на вірш-пісню В. Гете з його роману «Учнівські роки Вільгельма Мейстера» у вільному перекладі Л. Мея. За сюжетом В. Гете цю пісню співає дівчина, але в перекладі використовується чоловічий рід [62]: «...збагне, як я страждав». Ця музична тема звучить в момент, коли фея викрадає героя і уносить його від коханої нареченої в Країну поза часом та простором.

Оркестрова сюїта «Дивертисмент» значно скорочена порівняно з балетною партитурою. Окрім того, принцип замкнутого циклу, що починається і закінчується єдиною цитатою та створює смислову арку твору, ламається через відмову від цитування четвертої сцени – *Епілогу*. Замість цього вона завершується на одному з ключових фінальних фрагментів третьої сцени – на *Па де де*, що включає три розділи: *Адажіо*, *Варіацію* і *Коду*. На відміну від меланхолічних, неземних мотивів четвертої картини, що закривають балетну арку, *Кода* завершує оркестрову сюїту на бурхливій, оптимістичній ноті. Однак

чотиричастинна побудова музики, що спирається на принцип єдності, наслідується оркестровим «Дивертисментом» – І. Стравінський виносить *Па де де* за межі третьої частини і формує з неї четверту, таким чином врівноважуючи розподіл матеріалу.

Оркестрова сюїта складається з таких частин:

- *I. Sinfonia: Andante – Vivace agitato*
- *II. Danses Suisses: Tempo giusto – Valse – Poco piu lento*
- *III. Scherzo: Moderato – Allegretto grazioso*
- *IV. Pas de deux: Adagio – Allegretto grazioso – Presto*

Хоча оркестрова сюїта «Дивертисмент» зберігає значну частину тематичного матеріалу, її тривалість скорочується майже вдвічі: балет триває близька сорока хвилин за умови збереження темпової драматургії, а сюїта – в середньому двадцять.

Частина під назвою *Sinfonia* відповідає першій картині балету. Головною темою є тема пісні П. Чайковського «Колискова в бурю» (зі збірки «Шістнадцять пісень для дітей» на слова Олексія Плещеева). В сюїті І. Стравінський використовує музику першої сцени майже у повному обсязі, за виключенням розділу *Allegro sostenuto*.

Друга частина «Дивертисменту», що має назву *Danses Suisses*, відповідає другій сцену балету під назвою *Сільське свято*. В ній використано матеріал значної частини балетної сцени – розділи *Tempo giusto*, *Valse*, *Poco piu lento* представлені без скорочень.

Третя частина – *Scherzo* – відповідає третій сцені «Поцілунку» – *На млині*. Балетне *Moderato* цитується дуже стисло, об'єднуючись з наступним *Allegretto grazioso*, що цитується без змін. Завершується картина блискучим *Па де де*. Балетна *Coda* завершується розділом *Tranquilo*, який виконує роль переходу до наступної, четвертої сцени. Після сюїтної коди І. Стравінський додає нове нетривале закінчення, яким лаконічно завершується сюїта.

У 1934 році Стравінський здійснив перекладення музики до балету «Поцілунок феї» для камерно-інструментального складу – це сюїти «Дивертисмент» для скрипки з фортепіано. «Дивертисмент» для оркестру можна визначити як зв'язуючу ланку між балетною та камерною версіями музики, через яку простежується логіка скорочення матеріалу (хоча оркестрова сюїта була опублікована нотними виданнями пізніше за дует). Скрипковий «Дивертисмент» незначно скорочений порівняно з оркестровим, але структуру вони мають аналогічну – ключові композиційні перетворення відбулися на етапі переходу від балетного матеріалу до матеріалу оркестрової сюїти, а далі відбувалися перетворення переважно темброві. Суттєві скорочення в скрипковому «Дивертисменті» можна виявити лише в другій частині – *Danses suisses*. В ній не використаний розділ *Valse*.

Жанрові та композиційні особливості частин «Дивертисментів» ми розглянемо у наступному підрозділі на прикладі камерно-інструментального «Дивертисменту» разом з особливостями його скрипкової партії.

3.2. Особливості скрипкової партії «Дивертисменту» для скрипки і фортепіано

В скрипковій партії «Дивертисменту» І. Стравінський збирає тематизм, який в оркестровій партитурі був розподілений між різними голосами оркестру. Доручаючи скрипці партії духових інструментів (переважно дерев'яних, за виключенням другої частини «Сільське свято») композитор не намагається відтворити їх темброві особливості. Його провідною метою є дотримання контрасту – для збереження музичного руху та утримання уваги слухача композитор змінює регістри (наприклад побічна партія головної теми – Колискової – викладається гобоєм у другій октаві, в той час як скрипка викладає її у першій). Подекуди в іншому регістрі опиняється декілька нот музичної фрази, завдяки чому окремі інтонації виділяються, музика набуває більшої виразності. Як наслідок, матеріал оркестрових голосів, що не прослуховувався в музичній

тканині оркестрової версії, стає першорядним в скрипкові. Широкий мелодизм П. Чайковського та різноманітна штрихова палітра І. Стравінського конкретизуються, і контраст між ними яскравішає.

Використання штрихових можливостей скрипки для тембрового урізноманітнення відображує розуміння композитором специфіки інструменту. Наприклад, для передачі різких, сухих акордів, якими починається розділ *Allegro sostenuto*, композитор обрав ноту *re* на струні *G*, де вона звучить різко та глибоко:

Прикл.13. «Дивертисмент», сюїта для скрипки з фортепіано, ч. I, *Allegro sostenuto*



Коли нюанс спадає на *mp*, матеріал переходить на струну *E*. – у високий регістр, де ліги перемежаються із загостреними нотами (в партитурі цей матеріал виписаний в одному регістрі). Завдяки штриховій техніці скрипалю вдається відтворити щонайменше характер звуковидобування інструментів оркестру.

Скрипкова партія «Дивертисменту» містить як ліричні, так і віртуозні епізоди, які за складністю виконання досягають рівня самостійних скрипкових творів. Введення в партію акомпануючого матеріалу свідчить про ущільнення загальної фактури.

Загалом вибір виконавських засобів буде орієнтований на близькість того чи іншого епізоду стилістиці П. Чайковського чи І. Стравінського, бо прийоми звуковидобування мають бути відчутно різними. Мелодії П. Чайковського типово романтичні, і являють собою широку кантилену, якій притаманна завершеність фраз, характерна для вокальної музики. Мелодія у П. Чайковського

– головний персонаж, вона є основою тематизму та розвивається згідно з романтичними канонами. Мелодії І. Стравінського схожі радше на безкінечні, фактично без кадансів, наспіви, які не грають ролі завершеної теми (безперервний рух, відсутність центральної тематичної ланки). Виконавцеві бажано розуміти, які саме фрагменти «Дивертисменту» є точними цитатами творів П. Чайковського – це буде суттєво впливати на вибір прийому звуковидобування.

Зазначимо, що скрипкова партія «Дивертисменту» опрацьовувалась у тісній та надзвичайно плідній співпраці І. Стравінського зі скрипалем С. Душкіним. Саме завдяки йому була створена більшість існуючих перекладень театральної музики.

Перша частина – *Sinfonia*. Оригінальна назва першої сцени балету (*Колискова*) відсилає нас до цитати П. Чайковського – «Колискова в бурю» – ключової цитати балету. Цитування починається з виокремленого октавного унісону інструментів (наслідують флейтовий унісон), до якого тональна гармонія приєднується згодом – таким чином І. Стравінський досягає відчуття невизначеності та казковості. Композитор також змінює ритмічний малюнок оригінальної мелодії і викладає її рівномірними вісімками (замість оригінального вісімка-вісімка-чверть):

Прикл.14. «Дивертисмент», сюїта для скрипки з фортепіано, ч. I, т.1

Прикл.15. П. Чайковський, «Колискова пісня в бурю», слова А. Плещеева, ор.54, «16 пісень для дітей», №1

В подальшому музика набуває бурхливого розвитку, який підводить її до епізоду, що заснований на нецитованому, власному матеріалу І. Стравінського (*Allegro sostenuto*) у *d-moll* – він демонструє раптові зміни характеру від бурхливого до грайливого і легкого, але потім композитор повертається до «Колискової», транспортуючи її у мажорний лад. Таким чином, за жанровим відношенням частина є неоднорідною – І. Стравінський використовує особливу манеру комбінування матеріалу. В балеті сцена-першоджерело (*Пролог*) характеризувалася нетривалим викладенням і розвитком кожної нової теми і мала на меті вичерпну демонстрацію ключового матеріалу. Цю функцію наслідує і перша частина камерно-інструментальної сюїти.

Основні нюанси, які потребують уваги скрипаля-інтерпретатора – віднайти спосіб врівноваження та підкреслення обох стилістик – П. Чайковського та І. Стравінського. Наприклад, на початку частини скрипалеві належить віднайти особливий спосіб звуковидобування для транслювання ключової цитати твору, бо вона містить образне значення, на якому базується концепція всього балету і, безперечно, сюїти. Як відомо, спосіб звуковидобування залежить здебільшого від смичкової техніки, тож виконавець може обирати, наприклад, між грою на всю довжину смичка, що наблизить звук до *flautando*, і, навпаки, грою невеликою ділянкою смичка для більшої щільності та «вокальної» опорності звуку, особливо в епізоді на *G* струні (в якій трансформувалося соло гобою). Також композитор нерідко використовує регульоване *spiccato* (в балеті – флейтова партія), яке у виконавській традиції ХХ сторіччя перетворилося на самостійний колористичний елемент. Втім, в даній частині у скрипки він використовується як прикрашальний та віртуозний прийом, що звично для ХІХ сторіччя, не зважаючи на його переважне використання у епізодах авторства саме І. Стравінського Там, де стилістика композитора є чітко визначеною (наприклад, *Allegro sostenuto* – потужні акценти групи духових інструментів), імовірно будуть використані протилежні прийоми звуковидобування, що потребують переміщення смичка до

колодки, більш активної атаки, потужного звуку. Згідно з тенденціями ХХ сторіччя допускається усвідомлено форсувати звук або вдаватися до створення «скляного» тону в манері *sul tasto*, що у традиції скрипкового виконання ХІХ століття вважаються неприпустимими ознаками недбалої гри.

Друга частина – *Danses Suisses* (Швейцарські танці) – суміщає два види матеріалу: кантилену та енергійний танок. Вона заснована на цитатах з двох творів П. Чайковського: «Гумореска» та «Мужик на гармоніці грає», однак містить і власний матеріал І. Стравінського.

Композитор поєднує епізоди у манері, яка дозволяє чергувати кантиленні епізоди з акцентованими танцювальними, подекуди нашаровуючи їх або хаотично змінюючи один на інший. Для другої частини також характерна раптова зміна розмірів (2/4, 3/2, 3/4, 2/2, 4/4, 3/8) і поділ тем на короткі патерни довжиною не більше трьох тактів, які природньо комбінуються між собою. В той же час це не заперечує лінійного розвитку матеріалу, що підкорений нескладній логіці: поки нейтральні, повторювані епізоди чергуються з яскравими та незвичними для слуху, фактурна наповненість та динаміка прогресують, що забезпечує своєрідний розвиток матеріалу. Кульмінація розміщена майже наприкінці частини. Після кульмінації початкова тема проводиться знов, патерни поступово втрачають зерна, музичний матеріал розчиняється.

В перших тактах скрипка імітує манеру гри на мідних духових інструментах (валторнах та тубі), що передбачає чітку атаку на *p* і відпускання звуку. Вказаний в скрипковій партії штриховий прийом дещо відрізняється від початкового партитурного – це пояснюється реальною специфікою валторнового звуковидобування – в паузах корпус інструменту продовжує резонувати, а музикант має час для відновлення якості атаки. Порівнявши матеріал, викладений на різних інструментах, ми маємо змогу віднайти вірне з історичної точки зору звучання:

Прикл.16 «Дивертисмент», сюїта для скрипки з фортепіано, ч. II, т.1-5

Прикл.17. «Поцілунок феї», сцена III, ц. 51.

З партитури у скрипкову партію також перенесені октавні форшлаги тромбонів. Скрипкою вони виконуються здебільшого в активній, недбалій манері.

Третя частина, *Scherzo*, починається з цитування п'єси П. Чайковського «Гумористичне скерцо». Жанр скерцо поступово витісняв менует в симфонічних циклах. *Scherzo* написано у складній тричастинній формі з тріо – крайні частини містять розділи по типу а – b – а, середня виступає в ролі тріо, тобто контрастує з першим і третім розділами.

В першоджерельному балеті третя сцена відкривається «стилізацією антракту Сплячої красуні», як зазначав сам І. Стравінський [90, с. 125]. Хоча загальна тональність частини *D-dur*, починається вона з невизначеної тональності. П'єса, що цитується, також напочатку звучить як мажоро-мінорна. Хоча «Гумористичне скерцо» написано П. Чайковським в розмірі 3/8, І. Стравінський зміщує акценти і переписує тематичний матеріал у розмірі 2/4.

Прикл.18. «Поцілунок феї», сцена III, ц. 51.



Прикл.19. «Гумористичне скерцо», т. 1-6.



В музиці балету матеріал, що виконується скрипкою в камерно-інструментальній сюїті, в основному проводять саме струнні інструменти. І. Стравінський широко використовує скрипкову штрихову палітру вже в балетній партитурі. Серед специфічних прийомів переважають *spiccato* та рикошет, що передають жартівливий характер музики, і навряд чи використані композитором для демонстрації віртуозних технік. Вони слугують для передачі художнього образу як в оркестровій, так і в скрипковій версіях музики. Подекуди матеріал шістнадцятих фрагментарно цитують дерев'яні духові.

У середній частині – *Doppio movimento* – матеріал повільного пасторального розпіву викладається дерев'яними духовими. В скрипково-фортепіанній версії він доручається скрипці, а фортепіано викладає акомпануючий матеріал (переважно мідні духові інструменти). Перед самим поверненням першого розділу *Scherzo* вони ненадовго міняються місцями.

Четверта частина, *Pas de deux*, складається з трьох розділів: а) *Adagio*, b) *Variation*, с) *Coda*. Нагадаємо, що в балеті цей матеріал належить до третьої сцени. В сюїту не увійшли *Vuxid* та *Сцена*, що завершували картину.

Adagio починається з мелодії, викладеної великими тривалостями, та відзначається широким фразуванням – перша фраза скрипки триває 11 тактів. І. Стравінський зазначив власну мелодію як стилізацію антракту зі «Сплячої красуні», що являє собою тривале скрипкове соло. В оркестровій версії *Adagio* композитор доручає акомпанемент арфі, що відсилає нас до багатьох традиційних балетних соло але саму мелодію, нагадуючи про власні переваги розподілу матеріалу між інструментами, доручає кларнетові. В скрипково-фортепіанній версії це соло звучить неймовірно органічно, ніби з самого початку написано для скрипки.

Adagio «Дивертисменту» містить епізод, що можна визначити як скрипкову каденцію. Вона триває лише три такти, однак традиції скрипкових балетних каденцій дев'ятнадцятого сторіччя впізнавані одразу завдяки опорній чверті у високому регістрі, що готує власне пасажі каденції. Саме низхідний пасаж викладений помітно осучасненою інтервалікою, яка містить явні ознаки стилістики І. Стравінського.

Прикл.20. «Дивертисмент» для скрипки з фортепіано, ч. IV, *Adagio*.

The image shows a musical score for a violin and piano. The violin part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piano part is written on two staves (treble and bass clefs) with a key signature of two flats. The piano part is marked 'colla parte'. The violin part features a melodic line with various ornaments and phrasing marks, including slurs and accents. The piano part is mostly silent, with some notes indicated by horizontal lines.

В подальшому акомпанованому соло використання делікатного *detache* і неодноманітного *vibrato* в широких фразах дозволить вільно відтворити романтичне звучання і розгорнути в ньому власну інтерпретацію, яка

підкреслюватиметься багатим нюансуванням та різноманітністю штрихової палітри.

Цитати П. Чайковського у *Варіації* та *Коді* не вказуються І. Стравінським, що дає змогу ідентифікувати їх як власний матеріал композитора. Вказаний темп варіації – *Allegretto grazioso* (чверть=120) – взятий із балетної партитури, і скрипалеві-виконавцю доведеться раціонально оцінювати можливості свого апарату, щоб обрати темп, максимально наближений до вказаного.

Variation відзначається найбільшою віртуозністю серед інших частин завдяки прозорості фортепіанного акомпанементу та відкритості скрипкової партії. Також привертає увагу ремарка *grazioso* (в балеті матеріал викладається переважно дерев'яними духовими), яка спонукає виконавця спрямувати ресурси на розрахування ваги смичка для його найліпшого контролю, і в результаті досягання якісного граціозного звучання.

Переважають короткі штрихи – рикошет, стакато, акцентовані ноти, епізодичне легато смичком догори. Тридцять другі тривалості, виписані без будь-яких штрихових ремарок, імовірно не можуть бути виконані у вказаному темпі чітким притертим *detache*, тож найчастіше виконавці застосовують *spiccato*, чи навіть *ricochet*:

Прикл.21. «Дивертисмент» для скрипки з фортепіано, ч. IV, *Variation*.



Зустрічаються в *Варіації* також короткі кантиленні епізоди.

Coda проводиться в темпі *Presto*, в ній переважає концентрований матеріал, рівномірно розподілений між інструментами оркестру. Музика частини стрімко проходить шлях від прозорої фактури на нюансі *p* до насичених *ff*, октавного викладу тематичного матеріалу, яскравих пасажів у фортепіано та скрипки. Тема частини рухлива, дещо нестійка через постійне зміщення акцентів у незмінному

розмірі 2/4. На початку викладається уривчасто, на нюансі *p*, короткими тривалостями, однак передбачає активне акцентоване звуковидобування, так як по мірі розвитку матеріалу виклад стає насиченішим, тривалості подовжуються, і тема, що проводилась на початку, дістає свого природнього звучання на *ff*.

Прикл.22.. «Дивертисмент» для скрипки з фортепіано, ч. IV, Coda, перше проведення теми

Прикл.23. «Дивертисмент» для скрипки з фортепіано, ч. IV, Coda, кульмінація

Висновки до Розділу 3. «Поцілунок феї» – одноактний балет-алегорія у чотирьох картинах, що був написаний І. Стравінським на основі цитат та загальних рис стилістики П. Чайковського. Лібрето балету написано самим композитором за казкою Г. Х. Андерсена і відображає власні асоціації І. Стравінського з долею майстра. В ролі цитатного матеріалу композитор обирає фортепіанні або вокальні твори П. Чайковського, які не були оркестровані ним. Всього І. Стравінський використав близько десяти цитат, а також алюзій на балетну музику композитора. В основі замкнутого чотиричастинного циклу лежить принцип сюїтності.

Створивши балетну музику (1928 р.), І. Стравінський вдається до її подальших перетворень: компонування оркестрової сюїти «Дивертисмент» (1934 – рік видання) та однойменної скрипково-фортепіанної сюїти (1932 р.).

Композитор оркеструє музику П. Чайковського для традиційного потрійного складу оркестру. За рівномірно-комбінованим принципом І. Стравінський розподіляє тематичний матеріал, надаючи перевагу подекуди струнним (за стилістикою П. Чайковського), подекуди дерев'яним духовим (за власною перевагою) інструментам. Серед основних принципів стилізації в оркестровій версії виділяємо характерну оркестровку, інтонації, виразний мелодизм.

У першому підрозділі в процесі зіставлення балетної партитури зі скрипково-фортепіанним «Дивертисментом» були розглянуті композиційні перетворення, яких зазнав музичний матеріал. Серед них суттєве, але поступове (через балетну оркестрову сюїту) скорочення матеріалу (майже вдвічі), використання в сюїті найбільш характерних епізодів. Відмова від цитування Епілогу, що повторює першу, ключову тему балету – Колискову, тобто переривання циклічності. Для збереження чотиричастинності сюїти І. Стравінський виносить *Па-де-де* з *Варіацією* та *Кодою* за межі третьої – у четверту частину.

У другому підрозділі були проаналізовані особливості скрипкової партії «Дивертисменту», що передбачало поглиблення в темброві перетворення. В ході аналізу було визначено, що в партії скрипки І. Стравінський збирає тематичний, та зрідка акомпануючий або колористично забарвлений матеріал, який в оркестровій версії розподілений між різними голосами оркестру. Композитор не намагався відтворити темброві та штрихові особливості оркестрових інструментів, але працював над дотриманням контрасту між тембрами, і досягав їх за допомогою зміни регістрів, штрихів, виділення окремих інтонацій. В партії скрипки виявлені віртуозні епізоди, що за складністю виконання сягають рівня

скрипкових творів, і в той же час пристосовані до особливостей скрипкового звуковидобування та аплікатури. У підрозділі зауважено, що вибір виконавських засобів буде залежати від об'єктивної та подекуди суб'єктивної оцінки приналежності того чи іншого епізоду стилістиці І. Стравінського чи П. Чайковського.

Темброві перевтілення, які композитор здійснив на шляху від оркестрової до скрипково-фортепіанної сюїти, підпорядковувались принципу доручення скрипці якомога більшої кількості тематичного матеріалу незалежно від того, чи викладався він духовими або струнними інструментами; також скрипкова партія здебільшого зберігає штрихові особливості оркестрового оригіналу, що збагачує виражальну палітру сюїти. Різноманіття смислів, зумовлене використанням цитованого матеріалу, алюзійністю та врівноваженістю стилістик, які одночасно віддзеркалюють постаті П. Чайковського та І. Стравінського, дозволяють визначити камерно-інструментальну сюїту «Дивертисмент» як перлину камерного репертуару.

ВИСНОВКИ

Значну частину камерно-інструментального доробку І. Стравінського складають ті твори, які стали результатом тембрового перевтілення вже існуючого матеріалу, часто оркестрового. В різних джерелах такі зразки згадуються як «обробки», «транскрипції», «перекладення» чи «версії». Для визначення різноманітних варіантів одного й того ж твору, виконаних І. Стравінським в різні роки, ми пропонуємо користуватися саме поняттям «версія» як найбільш влучним у даному контексті. У широкому розумінні термін «версія» використовується у значенні «варіант викладення», а у музикознавчій сфері – найчастіше у значенні виконавської інтерпретації. Він відповідає як визначенню «усного» викладення музичного тексту – інтерпретування, так і «письмового» – різноманітних тембрових варіацій існуючого музичного матеріалу. В нашій роботі під словом *версія* розумівся такий варіант твору, що представляв матеріал в іншому інструментальному втіленні та іншому контексті (наприклад, коли сценічний твір ставав оркестровим чи камерно-інструментальним), що й спричиняло темброво-композиційні зміни.

На підставі аналізу двох скрипково-фортепіанних версій балету «Пульчінелла» – «Сюїти на теми Перголезі» (1925 р.) та «Італійської сюїти» (1933 р.) а також «Дивертисменту», складеного на основі балету «Поцілунок феї», було виявлено, що шляхи компонування «Італійської сюїти» та «Дивертисменту» майже ідентичні. Спочатку І. Стравінський пише балетну партитуру, спираючись на цитатний матеріал композиторів минулих сторіч, згодом створює балетну оркестрову сюїту, а потім використовує цей матеріал в скороченому вигляді для камерних сюїт-дуетів.

Так, балетна партитура «Пульчінелла» не поділена на номери, а містить лише розділи, позначені темповими контрастами. Назви частин «Італійської сюїти» (1933 р.) походять саме від темпових позначень. Вона складається з шести

номерів: *Інтродукція, Серенада, Тарантела, Гавот з варіаціями, Скерцино, Менует та фінал.*

Балет «Поцілунок феї», в свою чергу, поділений на сцени, що мають назви: «Колискова в бурю», «Сільське свято», «На млині», «Па де де». «Дивертисмент», створений на її основі, складається з чотирьох номерів: *Sinfonia, Danses Suisses (Швейцарські танці), Scherzo та Pas de deux (Adagio, Variation, Coda)*. Камерна сюїта містить ті самі частини з незначними скороченнями. В результаті скорочень в неї увійшли як цитати з таких творів П. Чайковського, («Колискова пісня в бурю», «Гумореска» та ін.), так і власний матеріал І. Стравінського.

Аналітичне підґрунтя дозволило нам сформулювати принципів темброво-композиційного перевтілення балетних творів І. Стравінського. Так, *на композиційному рівні* працює принцип поступового скорочення матеріалу від балету до оркестрової сюїти, і згодом до камерної сюїти, *в результаті чого ми спостерігаємо:*

1. *зростання дискретності композиції на шляху від балетної партитури до камерної версії.* Так, партитура «Пульчінелли» не містить чіткої номерної структури, однак її можна поділити на шість крупних розділів, орієнтуючись на темпові визначення та жанрову основу певних фрагментів (наприклад, *Менует, Тарантела*); вже в оркестровій сюїті номерна структура чітко прописується в партитурі: зі значно скороченого балетного матеріалу композитор виокремлює вісім номерів; скрипково-фортепіанну «сюїту на теми Дж. Перголезі» він скорочує до шести, а «Італійська сюїта» містить сім частин – один номер І. Стравінський все ж повертає в камерно-інструментальну версію.
2. *зростання внутрішньої контрастності композиції від балетів до дуєтів,* за рахунок виключення розділів, що розвивають тематизм, і збереження таких, що експонують ключовий тематичний і образний матеріал. Так, в оркестрових сюїтах І. Стравінський зберігає епізоди, що найбільш

відповідають художній концепції жанрових розділів, а в камерно-інструментальні версії, в свою чергу, тільки ті, що містять найяскравіші зразки тематичного матеріалу.

3. *збереження хронологічної послідовності музичних подій балету в оркестрових і камерних сюїтах*, які докладно відтворюють сюжетну логіку викладення матеріалу; єдиним виключенням з цього правила є п'ятий номер «Італійської сюїти», який містить музику з із третього розділу балету і відповідно третього номеру оркестрової балетної сюїти – однойменного *Scherzino*. Композитор звернувся до перекомпонування задля збереження принципу контрасту в камерно-інструментальній сюїті;
4. *зміну логіки драматургії*. Балет «Поцілунок феї» складений з чотирьох картин: перша і четверта мають назви «Пролог» та «Епілог» і утворюють арку. В сюїті «Дивертисмент», що також містить чотири частини, остання частина складається з матеріалу третьої картини балету, в той час як четверта картина ігнорується;

II. На тембровому рівні працює принцип тембрової метаморфози, (наприклад, оркестр → скрипка; дерев'яні духові → скрипка; окремі групи та їх співставлення → скрипка та фортепіано), внаслідок чого виникає необхідність урізноманітнення виражальної палітри скрипки (іноді з елементами наслідування інших інструментів):

1. *використання штрихової техніки*, що проявилось, наприклад, у другій частині «Дивертисменту» – там, де скрипка покликана відтворити особливості звуковидобування валторн, застосовується широке *portamento* та уривчасте *staccato*. У третій частині – *Scherzo* – композитор, доручаючи скрипці висхідні та спадні пасажі, виписує їх легато, *spiccato* або *detache* в залежності від цитованого інструмента (легато – флейта, *spiccato* – струнні, тощо).

2. *підкреслення тембрового контрасту*, що виявляється в маніпуляціях з регістрами та струнами скрипки: наприклад, на самому початку «Дивертисменту» після ніжної мелодії флейти у високому регістрі фразу перехоплює глибокий тембр гобою, і, щоб зберегти контраст між ними, І. Стравінський транспортує мелодію октавою нижче, на *G* струну. Протилежним прикладом слугує викладення партій сопрано, басу та тенору переважно в одному регістрі задля підкреслення безперервного руху в *Менуеті* з балету «Пульчінелла»;
3. *темброві трансформації ключового матеріалу*: майже всі основні теми доручаються скрипці незалежно від того, який інструмент вона цитує: групи *tutti* та *soli* струнних, окремі партії дерев'яних духових, епізодично валторни; партії баса, сопрано та тенора («Пульчінелла»). колористичний матеріал струнних, солююча скрипка чи соло кларнету;
4. *перенавантаження скрипкової партії оркестровою фактурою* проявився в «Сюїті на теми Дж. Перголезі» 1925 року в тенденції зберегти якомога більше матеріалу оркестрових голосів (що спричинило надмірне використання подвійних нот та акордової техніки навіть в кантиленних епізодах).

Оцінюючи скрипкові партії в камерних версіях зазначимо, що перша камерно-інструментальна версія музики до балету «Пульчінелла» – «Сюїта на теми Перголезі» 1925 р. – виявилася набагато менш вдалою із скрипково-виконавської точки зору, ніж скрипкова партія версії, створеної згодом – «Італійської сюїти» для скрипки та фортепіано (1933 р.), що була написана у співпраці із Самуїлом Душкіним, робота з яким в майбутньому виявилась найбільш плідною для камерного доробку І. Стравінського. Нами було проведено виконавський аналіз, на підставі якого можна говорити про технічну незручність викладення та художню недоцільність використання окремих прийомів у Сюїті 1925 року.

Фрагменти, що походять від одного музичного матеріалу, у двох версіях сюїти викладені у різний спосіб. Скрипкова партія сюїти 1933 року залучує більше мелодичного, та менше акомпануючого матеріалу в порівнянні з сюїтою 1925 року, і залучує акомпануючий тоді, коли він має тембровий чи колористичний потенціал. Завдяки полегшеній фактурі, логічності викладення та скрипковій технічності саме сюїта 1933 року виявилась найбільш вигідною для виявлення віртуозних можливостей музиканта. Саме це допомогло їй посісти своє місце в сучасному репертуарі, в порівнянні із сюїтою 1925 року, яка майже не виконується у наш час. Легкість та колористичність «Італійської сюїти» сприяє більшій інтерпретаційній свободі та дозволяє наблизитися до канонів скрипкового звуковидобування часів XVIII сторіччя.

Скрипкова партія «Дивертисменту» також створювалась у співпраці із С. Душкіним і є безсумнівно пристосованою для скрипкового виконання. В скрипковій партії І. Стравінський збирає тематизм, що в оркестровій версії «Дивертисменту» розподілений між різними тембрами. Провідною метою при створенні камерної сюїти було дотримання контрастів, які в оркестровій версії досягаються чергуванням оркестрових тембрів, а в скрипковій – нюансів та регістрів. Солуюча скрипка здатна яскраво відтворити штрихову палітру оркестру, тож скрипкова партія «Дивертисменту» містить безліч штрихових прийомів. Деякі епізоди сюїти за складністю виконання сягають рівня самостійних скрипкових творів. Зберігся в скрипковій версії і вражаючий контраст між стилями двох композиторів: І. Стравінського та П. Чайковського, що свідчить про глибоке розуміння І. Стравінським тембральної специфіки скрипково-фортепіанного дуету.

Складність шляху, який був пройдений І. Стравінським від оркестрової партитури до її камерної версії, підкреслює, що композитор безсумнівно тяжів до оркестрового мислення. Таким чином, наш аналіз ілюструє не стільки трактовку композитором камерно-інструментальних жанрів, а саме спосіб роботи з

існуючим оркестровим матеріалом для перетворення його у камерні сюїти. Завдяки кропідкій роботі із залученням виконавця до створення скрипкових партій композитору вдалося створити безсумнівно вдалі зразки камерно-інструментальної музики для скрипки з фортепіано, які є яскравою сторінкою в репертуарі скрипаля.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. *Музыкальный современник*. М.: Советский композитор, 1987. Вып. 3. С. 5–44.
2. Асафьев Б. Книга о Стравинском. Издательство «Музыка», Ленинградское отделение, 1977. 277 с.
3. Асафьев Б. О музыке XX века. Л., 1982. 200 с.
4. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Издательство «Музыка», Ленинградское отделение. 1971.
5. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. М.: Музыка, 1965. 274 с.
6. Баланчин Д. Танцевальный элемент в музыке Стравинского. *И. Ф. Стравинский. Статьи, воспоминания*. Ред.-сост. Г. Алфеевская. М., 1985. С. 251–268.
7. Богданов-Березовский В. М. «Пульчинелла». (Балет И. Стравинского). *Статьи. Воспоминания. Письма*. Л. М., 1978, с.145.
8. Большая Советская Энциклопедия в 65 т. Москва, 1946.
9. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю: Автореф. дис. ...канд.мистецтвознав.: 17.00.03 / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Х., 2005. 17 с.
10. Варунц В. Музыкальный неоклассицизм: Исторические очерки. *Вопросы истории, теории, методики*. М.: Музыка, 1988. 80 с.
11. Версія. *Літературознавча енциклопедія*. авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 1, С. 167.
12. Воскобойнікова Ю. В. Типологія критеріїв адекватності інтерпретації. *Культура України : зб. наук. Праць / Харк. акад.. культ. ; за заг.ред. В. М. Шейка*. Харків, 2011. Вип. 35. С. 254–263.

13. Вульфсон А. Неоклассические балеты Стравинского. *Музыка и хореография современного балета*. Вып.1. Л., 1974. С. 140–156.
14. Вульфсон А. В. Принципы симфонического развития и формообразования в балетах И. Ф. Стравинского: Автореф. дисс. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения. 17.00.02. Л., 1974. 23 с.
15. Высоцкая М. С., Григорьева Г. В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. Учебное пособие. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. 440 с., нот.
16. Гавот. *Большая Советская Энциклопедия*, Том 14. Москва, 1946.
17. Гаккель Л. Е. И. Ф. Стравинский. *Исполнителю. Педагогу. Слушателю*. Л., 1988. С. 153–155.
18. Гармель О. В. Феномен «чужого» тексту в сучасній музиці. Аспект неоміфологічних інтенцій художнього мислення: Автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. К., 2005. 19 с.
19. Глебов, Рязанов, Лопухов. И. Стравинский и его балет «Пульчинелла». Л., Академия, 1926. 76 с.
20. Гливинский В. Методические рекомендации к изучению темы «Неоклассицизм И. Ф. Стравинского». Киев, 1991. 17 с.
21. Гливинський В. Про вплив мелодики бароко на музичну мову І. Стравинського. *Укр. музикознавство*, 1988. Вип. 23. С. 74–78.
22. Гливинский В. Элементы стилистики барокко в творчестве Стравинского: автореферат дисс. канд. искусствовед.: 17.00.02. Л., 1989. 12 с.
23. Годовский Л. По поводу транскрипций, аранжировок и парафраз. пер. с англ. Г. Когана. *Школа фортепианной транскрипции*, сост. Г. М. Коган. Москва, 1970. Вып.1. С. 6–7.
24. Голосовкер Я. Логика мифа. М., 1987. 218 с.

25. Гребнева, И. Скрипичный концерт Стравинского: о стилевых прототипах и логической парадоксальности. *И. Ф. Стравинский : сб. статей*. М., 1997. С. 133–142.
26. Деген А., Ступников И., Михеева Л. Стравинский. Балет «Пульчинелла». URL: https://www.belcanto.ru/ballet_pulcinella.html (дата звернения: 31.05.2020)
27. Дифирамб. *Литературный энциклопедический словарь*. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 98.
28. Друскин М. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. Исследование. Л.: Советский композитор, 1979. Изд. 2-е, доп. 232 с.
29. Драч Н. Г. Анализ музыкального содержания исполнительской интерпретации. *Музыкальное содержание : современная научная интерпретация* : сб. науч. статей / Рост. гос. конс. (акад.) им. С. В. Рахманинова. Ростов н/Д, 2006. С. 358–379.
30. Душкин С. Сотрудничая со Стравинским. *И. Ф. Стравинский. Статьи, воспоминания*. Ред.-сост. Г. С. Алфеевская. М., 1985. С. 342–350.
31. Дьячкова, Л. С. Политональность в творчестве Стравинского. *Вопросы теории музыки*. Вып.2. М., 1970, С. 246–289.
32. Жалейко Д. М. Три взгляда и три прочтения: сравнительный анализ исполнительских версий фортепианного цикла «Китч-музыка» В. Сильвестрова. *Вестник Харьковской государственной академии дизайна и искусств*. Вып. 8. Харьков, 2014. С. 16–21.
33. Жар-птица (сюита). URL: [http://cyclowiki.org/wiki/Жар-птица_\(сюита\)](http://cyclowiki.org/wiki/Жар-птица_(сюита)) (дата звернения: 31.05.2020)
34. Жукова М. А. Эволюция жанра транскрипции. *Проблемы музыкального исполнительства и педагогики: взгляды молодых исследователей*. Москва, 2012. С. 8–13.

35. Задерацкий, В. В. Полифоническое мышление И. Стравинского. М. : Музыка, 1980. 287 с., нот. ил.; 20 см.
36. Захарбекова И. С. Равель-аранжировщик: к вопросу о работе композитора над фортепианными и оркестровыми транскрипциями. *Современные проблемы музыкознания*. №3. Москва, 2019. С. 44–72.
37. Иванова И. Л. Мизитова А. А. Опера и миф в музыкальном театре И. Стравинского. Харьков, 1992. 135 с.
38. Идиллия. *Словарь литературоведческих терминов*. Ред.-сост.: Л. И. Тимофеев. М.: «Просвещение», 1974. С. 94–95.
39. Катрич О. Т. Інтерпретаційні механізми виконавського мистецтва та музичний стиль. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2012. Вип. 27. С. 94–101.
40. Климова В. В. О феномене транскрипции: терминологический аспект. *Вестник Башкирского университета*, вып.3. Уфа, 2013. С. 871–877.
41. Ковалева М. Жанрово-композиционные и исполнительские особенности программных миниатюр А. Пярта для скрипки и фортепиано: Автореф. дис. ... магистра иск. ХДУМ им. Котляревского. Х. 2016. 59 с.
42. Коган Г.. Транскрипция. URL: <https://www.belcanto.ru/transcription.html> (дата звернення: 31.05.2020)
43. Колоней В. Художественная ценность в исполнительском интонировании. *Науковий вісник: Зб.ст./НМАУ ім. І. П. Чайковського*. К., 2003. Вип. 48. С.262–268.
44. Кондратюк Т. П. Чайковський та Г. Андерсен: до питання алегорій у балеті І. Стравінського «Поцілунок феї». *Музичне і театральне мистецтво України в дослідженнях молодих мистецтвознавців: матеріали.../ ХДІМ*. Х., 2002. С.55–56.
45. Кончерто грощо. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Кончерто_грощо (дата звернення: 31.05.2020)

46. Королева А. Орфическая концепция в неоклассических балетах И. Стравинского. *Музыкальный театр XX века: события, проблемы, итоги, перспективы*. М., 2004. С. 351–365.
47. Коханик И. К вопросу о диалектике стилевого и внестилевого в процес се стилеобразования. *Науковий вісник НМАУ*. К., 2004. Вип. 37. С. 37–42.
48. Коханик И. К проблеме художественного единства в современном стилеобразовании. *Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства : Науковий вісник НМАУ*. К., 2005. С. 21–28.
49. Крауклис Г. В. Жига. URL: <https://www.belcanto.ru/zhiga.html> (дата звернення: 31.05.2020)
50. Крауклис Г. В. Увертюра. URL: <https://www.belcanto.ru/uvertura.html> (дата звернення: 31.05.2020)
51. Кречковская Н. Проблема исполнительского стиля – центральная задача исполнительского музыкознания. *Крюкова В. В. Музыкальная педагогика*. Ростов н/Д., 2002. С. 194–208.
52. Крылова Л. К проблеме стилистической драматургии. *Советская музыкальная культура*. М. : Музыка, 1980. С. 43–60.
53. Крылова Л. Некоторые приемы выражения авторского отношения к музыке. *Муз. искусство и наука* : сб. ст. М., 1978. Вып. 3. С. 59–78.
54. Крылова Л. О некоторых приемах выражения авторской позиции в музыкальном произведении. автореф. дисс. канд. искусствовед. М., 1987. 17 с.
55. Крылова Л. Функции цитаты в музыкальном тексте. *Советская музыка*, 1975. № 8. С. 92–78.
56. Кюрегян Т. Стилизация. *Муз. энциклопедия в 6 т. Т. 5*. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1981. С. 277–281.
57. Кюрегян Т. С. Тарантелла. URL: <https://www.belcanto.ru/tarantella.html> (дата звернення: 31.05.2020)

58. М. Либеран, М. Берлянчик. Культура звука скрипача. М.: Музыка, 1985. 160 с.
59. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М.: Советский композитор, 1990. 312 с.
60. Луцкер П. В. Традиция итальянской комической оперы в XVII – первой половине XVIII века: генезис и поэтика жанров : автореф. дисс. 17.00.02. Москва, 2015. 48 с.
61. Ляхина Т. В. О некоторых особенностях произведений на заимствованные темы в творчестве виртуозов XIX века. *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств*. Санкт-Петербург, 2014. С. 133–137.
62. Мей Л. А. Нет, только тот, кто знал. *Стихотворения*. М.: Сов. Россия, 1985.
63. Михайлов М. Балет «Поцелуй феи» И. Стравинского и некоторые вопросы музыкально-творческого мышления. *Этюды о стиле в музыке*. Л., 1990. С.148–170.
64. Мищук Д., «Цыганские напевы» П. Сарасате в версиях для трубы и скрипки: опыт сравнительного анализа. Автореф. аттест.раб. ХДУМ им. Котляревского. Х. 2017. 30 с.
65. Мострас К. Интонация на скрипке. М.: Музгиз, 1962. 157 с.
66. Музыкальная энциклопедия в 6 т. М.: Советская энциклопедия, Советский композитор. Под ред. Ю. В. Келдыша. 1973–1982
67. Музыкальный словарь Гроува. пер. с английского. М.: Практика, 2001.
68. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. К.: Мистецтво, 1985. 285 с.
69. Обработка. *Музыкальная энциклопедия* в 6 т. М., 1981. Т. 3. С. 1070–1071.
70. Онеггер А. Стравинский – музыкант-профессионал. *О музыкальном искусстве*. Л., 1979, с. 196-199.

71. Перголези, Джованни Батиста. URL:
https://ru.wikipedia.org/wiki/Перголези,_Джованни_Баттиста (дата
звернення: 31.05.2020)
72. Переложение. *Музыкальная энциклопедия*: 1. в 6 т. М., 1981. Т. 3. С. 1081.
73. Пилатюк Н. І. Жанр скрипкового перекладу в суспільно-культурному контексті XVII – XX ст. : магістерська робота. Львів, 2009. С. 35–51.
74. Польская И. Камерный ансамбль: история, теория, практика X. : ХГАК, 2001. 396 с.
75. Пчелинцев А. В. Академические народные инструменты: в поисках новой звуковой идентичности. *Южно российский музыкальный альманах*. №2(31). Ростов н-Д, 2018. С. 52–56.
76. Раабен Л. Камерная инструментальная музыка. *Музыка XX века : Очерки*. В 2 ч., ч. 2, кн.. 3. М. : Музыка, 1980. С. 346–406.
77. Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки, М.: 1946. 333 с.
78. Руденко В. Концертная скрипичная транскрипция XX века и проблемы интерпретации. *Музыкальное исполнительство*. М.: Музыка. Вып.10, 1979. С. 22–56.
79. Рыжкова Н. А. Транскрипция: теоретические аспекты жанра. *Памяти М.А. Этингера: сб. научных статей*. Вып. 1. Астрахань, 2007. С. 70–77.
80. Савенко С. Мир Стравинского: Монография. М.: Издательский дом «Композитор», 2001. 328 с.
81. Савенко С. О неоклассицизме Стравинского. *Проблемы музыки XX века*. Горький, 1977. С. 179–210.
82. Сергієва О. В. Структура і функції тексту в ранніх балетах Стравінського : автореф. дис. ...канд..мистецтвознав. : 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2008. 20 с.

83. Сирватка Ю. О. Скрипкові транскрипції та обробки композицій у творчості Фріца Крейслера. Автореф. дис. ... магістра мист. Львівська нац. академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2016. 57 с.
84. Смирнов В. Возникновение неоклассицизма и неоклассицизм Стравинского. *Кризис буржуазной культуры и музыка*. Вып.2. М., 1973. С. 139–168.
85. Смирнов В. Игорь Федорович Стравинский. *История зарубежной музыки*. Вып. 6, Санкт-Петербург, 1999.
86. Смирнова Т. Н. Транскрипционное творчество в современном домровом искусстве: дис. ... канд..искусствовед. : 17.00.03 / Ростов н/Д, 2016. 168 с.
87. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров. *Проблемы музыки XX века*. Горький, 1977. С. 12–58.
88. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. М.: Музыка, 1968. 102 с.
89. Сухленко И. Музыкальное произведение в концепции исполнителя: механизмы актуализации. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вып.116. Київ, 2015.
90. Стравинский Игорь. Диалоги . изд. Музыка, Ленинград, 1971. 410 с.
91. Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Том II. М.: Изд. Дом «Композитор», 2000. С. 461–462.
92. Стравинский И – публицист и собеседник. М. : Сов. композитор, 1988. 501 с.
93. Стравинский И. Ф. Статьи и материалы. Сост. Л. С. Дьячкова: под общ. ред. Б. М. Ярустовского. М.: Сов. композитор, 1973. 527 с.
94. Стравинский Игорь. Хроника моей жизни. М.: Композитор, 2005. 464 с.
95. Транскрипция. *Большая Советская Энциклопедия*, том 54. Москва, 1946.
96. Транскрипция. *Музыкальный словарь Гроува*. М.: Практика, 2001. С. 874.
97. Фекете О. Структура концептуального мышления исполнителя. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр.*

- / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; [ред. та упоряд. Л. В. Шаповалова]. Х., 2009. Вип. 24. С. 305–313.
98. Флейшер И. Я. Особенности альтовых транскрипций. *Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии*. №9-10 (28). Москва, 2014. С. 5–12.
99. Флеш К. Искусство скрипичной игры. Музыка, М., 1964. 272 с.
100. Французова Н. Г. Теоретические и практические аспекты работы с переложениями для альты в классе камерного ансамбля. *Камерно-ансамблевое исполнительство: история, теория, педагогика*. Казань, 2017 С. 99–105.
101. Хахамов Д. Ц. Из истории развития скрипичной транскрипции. *Художественное образование и наука*. Москва, 2018. С. 40–43.
102. Холоденко Л. Техніка лівої руки скрипаля. Х., 1983. 29 с.
103. Холоденко Л. Техніка правої руки скрипаля. Х., 1983. 14 с.
104. Ценова В. Теория современной композиции. Москва : Музыка, 2007. 616 с.
105. Цыганов Д. О транскрипции. М.: Музгиз, 1954. 41 с.
106. Чайковский П. И. Колыбельная песнь в бурю (нот) *16 песен для детей*. Соч. 54, 1883
107. Чайковский П. И. Юмористическое скерцо (нот). *Шесть пьес*, ор.19, 1873.
108. Чекмарева М. А. Эволюция образа Пульчинеллы в западно-европейском искусстве XVII – первой половины XX в. *Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры*, 2008. Т. 178. С. 1–2.
109. Шатов А В, Сапсай Я В. Сравнительный анализ интерпретации «Мелодии» М. Скорика: смысловые грани исполнительских версий.

Народно-инструментальное искусство в современном социокультурном пространстве: традиции и инновации. Белгород, 2017.

110. Щитова С. А. Аранжування, стилізація, ремінісценція: до питання про первинність і вторинність у мистецтві. *Культура і сучасність : альманах.* №2. К., 2011. С. 225–229.
111. Эклога, вид пасторали. *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона.* СПб., 1890–1907
112. Ямпольский И. М. Аранжировка. *Музыкальная энциклопедия в 6 т.* М.: Советская энциклопедия, Советский композитор. Т. 1. Слб. 193.
113. Ярустовский Б. Игорь Стравинский. Л., 1982, Издание 3-е, доп. 280 с.
114. Stravinsky. Ballet music: The Fairy's Kiss. Boosey & Hawkes, copyright 1952 by Hawkes & Son, (London) Ltd. 262 pages.
115. Stravinsky: The Composer and His Works, Eric Walter White – Edition, 2. Publisher, Faber & Faber, 1966. Length, 608 pages.
116. Igor Stravinsky, Divertimento. The Violin part established in collaboration with SAMUEL DUSHKIN [Music] / Copyright 1934 by Hawkes & Son (London) Ltd. 69 pages.
117. Igor Stravinsky, Divertimento. Symphonic suite from the ballet 'The Fairy's kiss'. Revised 1949 version. Boosey & Hawkes, London. 100 pages.
118. Igor Stravinsky, Pulchinella, ballet in one act for small orchestra with three solo voices after Giambattista Pergolesi, revised edition 1965 [Score]. Boosey & Hawkes, London. 160 pages.
119. Igor Stravinsky, suite de Pulcinella pour Petit Orchestre d'après J. B. Pergolesi. Partition d'Orchestre revised 1949 version [Music]. Édition Russe de Musique. Boosey & Hawkes, London. 76 pages.
120. Igor Stravinsky, suite for violin and piano 'after themes, fragments and pieces by Giambattista Pergolesi' [Music] / To Paul Kochanski. Edited and fingered by Albert Spalding. 23 pages.

121. Igor Stravinsky Suite Italienne pour Violon et Piano. Arrangé pour Violon et Piano par l'Auteur et-S.Dushkin [Music]. Édition Russe de Musique. Boosey & Hawkes, London. 31 pages.
122. Il Flaminio. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Il_Flaminio (дата звернення: 31.05.2020)
123. Lo frate 'nnamorato. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Lo_frate_%27nnamorato (дата звернення: 31.05.2020)

ДОДАТОК

Таблиця 1. Порівняльна таблиця номерів у авторських версіях музики балету «Пульчінелла»

Балет «Пульчінелла»	Балетна сюїта «Пульчінелла»	Сюїта на теми Дж. Перголезі 1925	«Італійська сюїта» 1933
Ouverture , Allegro moderato (44 такти)	I. 1 – Sinfonia (Ouverture) (44 т.)	(#1) Introductione , Allegro moderato (44 т.)	(#1) Introductione , Allegro moderato (45 т.)
1 – Serenata , Larghetto + tenor. (3) (32 т.)	II. 8 – Serenata , Larghetto (32 т.)	(#2) Serenata , Larghetto ⁵ (32 т.)	(#2) Serenata , Larghetto (32 т.)
9 – Scherzino , Allegro	III. 16 – a) Scherzino	---	---
20 – piu vivo	27 – piu vivo		
23 – Allegro	30 – Allegro		
34 – meno mosso	41 – (meno mosso)		
35 – Andantino	42 – c) Andantino		
46 – Allegro	---		
62 – Ancora poco meno + sopr. (63)			
68 – Allegro assai			
91 – Allegro alla breve + basso (95)			
104 – Andante, + sopr, tenor, basso (108)			
114 – Allegro + sopr, tenor (114)			
117 – Presto (a.b; 1,5=112) + tenor (119) (33 т.; без вступу 19 т., присутня реприза, всього 38 т.)			(#5) Scherzino , Presto alla breve (1,5=92) (70 т.)
122 – Larghetto			---
123 – Allegro alla breve			

Продовження таблиці

Балет «Пульчінелла»	Сюїта «Пульчінелла»	Сюїта на теми Дж. Перголезі 1925	«Італійська сюїта» 1933
132 – Tarantella (87 т.; реприза відсутня)	IV. 53 – Tarantella (88 т.; реприза присутня, всього 151 т.)	(#3) Tarantella, Vivace (87 т.; реприза присутня, всього 150 т.)	(#3) Tarantella, Vivace (158 т.; реприза виписана, без неї – 95 т.)
144 – Andantino	---	---	---
150 – Allegro	V. 65 - Toccata		
158 – Gavotta con due variazioni, Allegro moderato (32 т.; реприза присутня)	VI. 73 – Gavotta con due variazioni , Allegro moderato (32 т.; реприза присутня)	(#4) Gavotta con due variazioni , Allegro moderato (32 т.; реприза присутня)	(#4) Gavotta con due variazioni (32 т.; реприза присутня)
162 – Variazione Ia, Allegretto (32 т.; реприза присутня)	77 – Variazione Ia, Allegretto (32 т.; реприза присутня)	Variazione I, Allegretto (32 т.; реприза присутня)	Variazione I, Allegretto (32 т.; реприза присутня)
166 – Variazione IIa, Allegro piu tosto moderato (16-18 т.; присутні дві репризи, всього 31 т.)	81 – Variazione IIa, Allegro piu tosto moderato (16-18 т.; присутні дві репризи, всього 31 т.)	Variazione II, Allegro piu tosto moderato (26 т.; присутня реприза, всього 31 т.)	Variazione II, Allegro piu tosto moderato (16 т.; присутня реприза, всього 21 т.)
170 – Vivo	VII. 85 – Vivo, Vivo	---	---
179 – Tempo di minuetto, Molto moderato + basso (182) + sopr., tenor (183) (61 т.)	VIII. 94 – a) Minuetto , Molto moderato (61 т.)	(#5) Minuetto e Finale , Moderato (61 т.)	(#6) Minuetto e Finale , Moderato (61 т.)
187 – Allegro assai (129 т.; присутня реприза, всього 136 т.)	102 – b) Finale , Allegro assai (137 т.)	Finale, Molto vivace (136 т.)	Finale, Molto vivace (136 т.)

**Таблиця 2. Запозичений матеріал в балеті І. Стравінського
«Пульчінелла» (В. Варунц)**

Розділи балету і цифри партитури	Твори, що були оброблені І. Стравінським
Синфонія	Д. Галло, Тріо-соната №1, I частина;
Серенада, ц. 1	Дж. Перголезі, арія Полідора з I акту <i>comédie musicale</i> «Фламініо»;
Скерцино, ц. 9	Д. Галло, Тріо-соната №2, I частина;
<i>Piu vivo</i> , ц. 20	Дж. Перголезі, канцона Чеккі з III акту «Фламініо»;
<i>Allegro</i> , ц. 23	Д. Галло, Тріо-соната №2, III частина;
<i>Andantino</i> , ц. 35	Д. Галло, Тріо-соната №8, I частина;
<i>Allegro</i> , ц. 46	Дж. Перголезі, вступ до II акту <i>commedia per musica</i> «Закоханий монах» (« <i>Lo frate 'nnamorato</i> »);
<i>Allegretto</i> , ц. 61	Дж. Перголезі, арієтта Аквіліо з III акту опери-серія «Адріано в Сирії»;
<i>Allegro assai</i> , ц. 68	Д. Галло, Тріо-соната №3, III частина;
<i>Allegro alla breve</i> , ц. 91	Дж. Перголезі, арія Бастіано з I акта «Фламініо»;
<i>Andante</i> , ц. 104	Дж. Перголезі, уривок з III акту «Фламініо»;
ц. 108	те ж саме;
ц. 112	Дж. Перголезі, канцона з II акту «Фламініо»;
<i>Allegro</i> , ц. 114	те ж саме;
<i>Presto</i> , ц. 117	те ж саме;
<i>Larghetto</i> , ц. 122	те ж саме;
<i>Allegro alla breve</i> , ц. 123	Д. Галло, Тріо-соната №7, III частина;
Гарантелла, ц. 132	У. В. фон Вассенер, <i>Concerto armonica</i> №6, IV частина;
<i>Andantino</i> , ц. 144	Дж. Перголезі, арієтта «Якщо любиш» (« <i>Se tu m'ami</i> »);
<i>Allegro</i> , ц. 150	К. І. Монза, арія з Сюїти для клавесина №1;
Гавот та дві варіації, ц. 158	К. І. Монза, гавот з Сюїти для клавесина №3;
<i>Vivo</i> , ц. 170	Дж. Перголезі, Синфонія для влч. та <i>basso-continuo</i> , III частина;
<i>Tempo di minuetto</i> , ц. 179	Дж. Перголезі, канцона дона П'єтро «Закоханого монаха»;
Фінал. <i>Allegro assai</i> , ц. 187	Дж. Галло, Тріо-соната №12, III частина.

**Таблиця 3. Запозичений матеріал в балеті І. Стравінського
«Поцілунок феї»**

І. Стравінський	П. Чайковський
<i>Andante</i> , початок першої картини «Колискова в бурю»	«Колискова пісня в бурю», слова А. Плещєєва, ор.54, «16 пісень для дітей», №1.
ц.2, <i>Pochissimo piu mosso</i> Власний матеріал і. Стравінського	
ц.4	«Колискова пісня в бурю»
ц.11 <i>Allegro sostenuto</i> Власний матеріал І. Стравінського	
ц.18, ц.23	Пісня «Зимовий вечір», ор.54, №7
ц.27. Власний матеріал	
ц.37	Алюзія лейттеми «Лебединого озера»
ц.51, початок другої картини «Сільське свято»	«Гумореска», ор.10, дві п'єси для фортепіано, №2
ц.52, ц.53 І. Стравінський вказує: все, що виконується струнним квартетом, є його власним матеріалом, однак насправді він цитував П. Чайковського	«Вечірні мрії», Шість п'єс, №1
ц.63	«Мужик на гармоніці грає», ор.39, «Дитячий альбом», №12
ц.70. Власний матеріал	
ц.73	П. Чайковський (не вказ.)
ц.78, вальс	«Ната-вальс», ор.51, Шість п'єс, №4
ц.99. Власний матеріал	
ц.108. Власний матеріал. І. Стравінський імітував фею Карабос та симфонічний антракт «Сплячої красуні»	Стилізація антракту «Сплячої красуні»
ц.120, початок третьої картини «На млині»	Стилізація антракту «Сплячої красуні»
ц.131	«Гумористичне скерцо», ор.19, Шість п'єс
ц.134	Ритмічна обробка у другому такті – посилення до ц.50 «Орфея»
ц.158	Стилізація варіації зі «Сплячої красуні»
ц.166	Мелодія в другому та третьому тактах (партія арфи) – П. Чайковський (не вказ.)
ц.205	Романс «Ні, тільки той, хто знав»
ц.213	«Колискова пісня в бурю»