

УДК 78.071.1

**РОЛЬ РИТМИЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ В ФОРМИРОВАНИИ НОВЫХ  
ЖАНРОВЫХ ТИПОВ В ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ  
СТРАВИНСКОГО****Ван Чи,**

Аспирант

Кафедра музыкального воспитания и образования

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена

Санкт-Петербург, Россия

1263231761@qq.com

**Аннотация**

В статье исследуется ритмическая система Игоря Стравинского как ключевой фактор формирования оригинальных жанровых типов в его фортепианном творчестве. На материале анализа произведений разных периодов выявляются специфические ритмические техники (остинато, полиметрия, смещение акцентов). Доказывается, что ритм у Стравинского перестает быть лишь организационной основой и становится смыслообразующим элементом, непосредственно влияющим на жанровое содержание и порождающим новые жанровые гибриды (такие как «механическая токката», «аналитический регтайм»).

**Ключевые слова:** Стравинский, фортепианная музыка, ритм, ритмическая организация, жанр, остинато, токката, неоклассицизм.

**THE ROLE OF RHYTHMIC ORGANIZATION IN THE FORMATION OF NEW  
GENRE TYPES IN STRAVINSKY'S PIANO WORKS****Wang Chi,**

Postgraduate student

Department of Musical Education and Pedagogy

Herzen State Pedagogical University of Russia

Saint Petersburg, Russia

1263231761@qq.com

**ABSTRACT**

The article examines Igor Stravinsky's rhythmic system as a key factor in the formation of original genre types in his piano works. Through the analysis of compositions from different periods, specific rhythmic techniques (ostinato, polymetry, displacement of accents) are identified. It is proven that in Stravinsky's music, rhythm ceases to be merely an organizational foundation

and becomes a meaning-forming element that directly influences genre content and generates new genre hybrids (such as "mechanical toccata" and "analytical ragtime").

**Keywords:** Stravinsky, piano music, rhythm, rhythmic organization, genre, ostinato, toccata, neoclassicism.

### Введение

Творчество Игоря Стравинского признано одной из вершин музыкального искусства XX века. Его новаторский подход затрагивал такие параметры музыкального языка, как гармония, мелодика, тембр и форма. Однако именно ритмическая организация стала, пожалуй, наиболее радикальной сферой композиторского эксперимента. Если в партитурах «русского периода» («Весна священная», «Петрушка») ритмические открытия Стравинского были во многом обусловлены образами языческой Руси и народного балагана, то в сольных фортепианных сочинениях, а также в произведениях для фортепиано с оркестром, ритм обретает самостоятельную функцию [2, с. 27].

Актуальность данного исследования обусловлена необходимостью целостного рассмотрения ритма у Стравинского не просто как технического приема, а как жанрообразующего фактора [2, с. 68]. Цель статьи – доказать, что именно уникальная ритмическая структура стала основой для формирования в фортепианной музыке Стравинского новых, синтетических жанровых типов. Методологической основой работы служит комплексный анализ, включающий в себя структурный анализ ритмических паттернов, сравнительно-типологический метод для выявления связей с традиционными жанрами и определения новаторских черт, а также функциональный подход к оценке роли ритма в драматургии и формообразовании.

Ритмическая революция «русского периода»: рождение «механической токкаты»

Ранние фортепианные сочинения Стравинского, такие как «Три легкие пьесы» (1911-1912), уже демонстрируют принципиально новый подход к ритму. Первая пьеса цикла может служить хрестоматийным примером формирования нового жанрового типа, «механической токкаты». Традиционная токката, с ее виртуозным, беглым характером, у Стравинского лишается импровизационной свободы – ее заменяет точный механизм.

Основой становится остигатный ритмический мотив, который многократно повторяется, подвергаясь минимальным вариациям. В первой пьесе это пульсация восьмыми нотами, акцентированная синкопами и сбивающими с толку паузами (рис. 1). Ритмический рисунок лишен какой-либо периодичности, он навязчив и неизменен, подобно работе машины. Стравинский создает эффект «однообразного разнообразия»: гармония и фактура могут меняться, но ритмический «станок» продолжает свою неумолимую работу [5, с. 298].

Рис. 1. Фрагмент из произведения «Три легкие пьесы»



Вершиной этого направления в «русском периоде» становятся «Три фрагмента из балета "Петрушка"» (1921). В пьесе «Русская» композитор использует технику наложения нескольких независимых ритмических пластов, что является зачатком полиметрии. В

фортепианной транскрипции этот эффект передается через сложное переплетение акцентов, противоречащих основной метрической сетке (рис. 2). Ритм здесь непосредственно иллюстрирует балаганную, карнавальную суету.

Рис. 2. Фрагмент пьесы «Русская»



Неоклассицизм: ритм как конструктивный принцип

В неоклассический период (примерно с 1920-х годов) ритмические эксперименты Стравинского не прекращаются, но меняют свою направленность. Ритм становится главным инструментом диалога с историческими музыкальными формами. В «Серенаде ля-мажор» (1925) композитор отталкивается от жанров сюиты и ночной серенады. Однако его трактовка этих жанров глубоко оригинальна [4, с. 41].

Например, часть «Нумне» построена на величественных, почти гимнических аккордах, но их ритмическая подача лишена торжественной размеренности (рис. 3). Стравинский применяет прием сдвига акцентов и переменные метры, создавая ощущение неустойчивости ритма. Традиционный жанр гимна деформируется через призму современного ритмического сознания. В финале, «Cadenza finala», виртуозные пассажи, отсылающие к жанру концертного этюда, организованы не по принципу тонального развития, а по принципу ритмического нагнетания и разрешения. Ритмическая энергия становится главным драматургическим стержнем.

Рис.3. Фрагмент из «Серенады ля-мажор»



Ярчайшим примером служит Соната для фортепиано (1924). Анализ первой части демонстрирует, как Стравинский использует классическую сонатную форму, наполняя ее абсолютно новым ритмическим содержанием. Ритм лишен кантиленности, он состоит из коротких мотивов, которые развиваются за счет ритмической вариантности, а не мелодического распева [4, с. 67]. Композитор активно использует полиритмию – наложение двух различных ритмических фигур в разных голосах (например, триольное движение в одной руке против дуольного в другой). Это создает внутреннее напряжение и сложную текстуру, несвойственную классической сонате. Таким образом, жанр сонаты трансформируется в «сонату-конструкцию», где ритм является основным цементирующим элементом формы, заменяя тональную гармонию (рис. 4).

Рис. 4. Фрагмент из Сонаты для фортепиано



Синтез ритмических систем: «Симфония in C» и джазовые влияния

Поздний неоклассицизм Стравинского достигает синтеза сложности и ясности. В «Симфонии in C» (1938-40) для двух фортепиано композитор создает монументальный жанр, синтезирующий барочную полифонию, классическую симфоничность и современные ритмические идеи.

В первой части мы наблюдаем сложнейшую ритмическую организацию: постоянные смены размера (3/4, 2/4, 3/8, 5/8), полиметрические наложения, остинатные фигуры в партии второго фортепиано, которые служат ритмическим фундаментом для развития темы в первом. Стравинский строит масштабную форму, опираясь не на гармонические каденции, а на смену и конфликт различных ритмических режимов [1, с. 178].

При этом Стравинский ассимилирует и ритмику современных ему направлений, в частности, джаза. Однако его подход не является стилизацией. В произведениях, таких как «Rag-Time» (1918) или «Piano-Rag-Music» (1919), композитор не копирует джазовые синкопы, а деконструирует их, пропуская через призму своего «смещенного» метра (рис. 5). Он берет характерный синкопированный ритмический рисунок, но лишает его привычной свинговой основы, помещая в контекст жесткой, «рубленной» пульсации и политональности. В результате возникает не джазовая пьеса, а сложный художественный гибрид – «аналитический регтайм» или «рационализированный джаз», где ритм является объектом интеллектуального осмысления, а не средством создания танцевального характера. Ритм у композитора – суть музыкальной мысли, непосредственно порождающая новые жанровые сущности, оказавшие влияние на всю музыку XX столетия [3, с. 16].

Рис. 5. Фрагмент из «Piano-Rag-Music»



#### Заключение

Проведенный анализ позволяет сделать следующие выводы:

1. Ритм в фортепианной музыке Стравинского эволюционировал от выразительно-образительной функции («механическая токката», «балаганная сцена») к функции конструктивно-смысловой, став основным инструментом формообразования в неоклассических сочинениях.

2. Специфические ритмические техники, такие как остинатность, полиметрия, смещение акцентов, переменные размеры, выступают непосредственными генераторами новых жанровых качеств. Они деформируют традиционные жанровые архетипы (токкату, сонату, серенаду, симфонию), создавая их оригинальные, синтетические версии.

3. Сформированные Стравинским новые жанровые типы («механическая токката», «соната-конструкция», «аналитический регтайм») характеризуются главенством ритмического начала над мелодическим и гармоническим, а также сложной, часто «механистичной» ритмической пульсацией, которая становится главным носителем экспрессии.

Таким образом, ритмическая организация является не просто одним из элементов стиля Стравинского, но и ключевым фактором, определившим уникальность и новаторство его фортепианного творчества.

**Список литературы:**

1. Акопян Л. О. Игорь Стравинский: Творческий путь. – М.: Композитор, 2004. – 257 с.
2. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. – Л.: Музыка, 1977. – 280 с.
3. Друскин М. С. Игорь Стравинский: Личность. Творчество. Взгляды. – Л.: Советский композитор, 1979. – 232 с.
4. Холопова В. Н. Русская музыкальная ритмика. – М.: Советский композитор, 1983. – 282 с.
5. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. – СПб.: Лань, 2006. – 492 с.

**References:**

1. Akopyan L. O. Igor Stravinsky: Creative Path. – Moscow: Composer, 2004. – 257 pp.
2. Asafyov B. V. A Book about Stravinsky. – Leningrad: Music, 1977. – 280 pp.
3. Druskyn M. S. Igor Stravinsky: Person, Creation, Views. – Leningrad: Soviet Composer, 1979. – 232 pp.
4. Kholopova V. N. Russian Musical Rhythmics. – Moscow: Soviet Composer, 1983. – 282 pp.
5. Kholopova V. N. Forms of Musical Works. – St. Petersburg: Lan', 2006. – 492 pp.