

ВОЛГОГРАДСКАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ

им. П.А. СЕРЕБРЯКОВА

КАФЕДРА ИСТОРИИ И ТЕОРИИ МУЗЫКИ

О. В. ШМАКОВА

НЕОКЛАССИЧЕСКИЙ ТЕАТР

И. Ф. СТРАВИНСКОГО

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

ПО «ИСТОРИИ МУЗЫКИ»

ДЛЯ СПЕЦИАЛЬНОСТИ «Музыковедение»

ВОЛГОГРАД

2018

О. В. Шмакова. Неоклассический театр И. Ф. Стравинского: Учебное пособие.
Волгоград: ВИИ им. П.А. Серебрякова, 2018. Электр. изд., 152 с., нот.

В учебном пособии рассматриваются театральные произведения И. Ф. Стравинского, написанные композитором в неоклассический период. Актуальность предлагаемого материала обусловлена включением ряда научных проблем в учебный курс «История музыки» для студентов всех специальностей в консерваториях и институтах искусств. К примеру, структурно-семантическая модель опер и балетов Стравинского, не смотря на жанровое различие, рассматривается как единая (сквозная), мифологическая в своей основе. В концептуальном аспекте в изучаемых произведениях выделяется несколько эстетико-философских парадигм: аполлоническая, дионисийская, фаустианская, орфическая. Особо акцентируется автобиографическая составляющая художественного содержания опер «Царь Эдип», «Похождения повесы» и балетов «Аполлон Мусaget» и «Орфей».

Кроме аналитического материала, в пособии представлены обзоры исследовательской литературы, виды и содержание контрольных заданий и около 50 нотных примеров. В пособии приводится материал из «Диалогов» И.Ф. Стравинского об операх и балетах неоклассического периода: включение «Слова» композитора нацелено на погружение в контекст и «творческую лабораторию» создания изучаемых опусов, а также для их научно-творческого анализа в форме контрольной работы.

Учебное пособие адресовано студентам-музыковедам, но также может быть использовано студентами и преподавателями исполнительских специальностей. Частично материал пособия может быть адаптирован на таких дисциплинах, как «Эстетика», «Теория культуры», «Культурология», «Мировая художественная культура», предназначается всем интересующимся вопросами постижения сути искусства XX века.

© О.В. Шмакова

© ВК им. П.А. Серебрякова, 2018

СОДЕРЖАНИЕ

Пояснительная записка	6
I. Оперы И. Ф. Стравинского неоклассического периода	
I.1. «Царь Эдип».	
I.1.1. «Визитная карточка»	11
I.1.2. Лекция-конспект	12
I.1.3. Литература	19
I.1.4. Обзор исследовательских ракурсов	20
I.2. «Похождения повесы»	
I.2.1. «Визитная карточка»	37
I.2.2. Лекция-конспект	38
I.2.3. Литература	54
I.2.4. Обзор исследовательских ракурсов	56
II. Балеты И.Ф. Стравинского неоклассического периода	
II.1. «Аполлон Мусагет»	
II.1.1. «Визитная карточка»	65
II.1.2. Лекция-конспект	67
II.1.3. Литература	77
II.1.4. Обзор исследовательских ракурсов	78
II.2. «Орфей»	
II.2.1. «Визитная карточка»	90
II.2.2. Лекция-конспект	91
II.2.3. Литература	100
II.2.4. Обзор исследовательских ракурсов	101
III. Методическое обеспечение.	
III.1. Контрольные вопросы по темам	111
III.2. Темы для реферативной работы	116
III.3. Варианты контрольной викторины	118
III.4. Контрольная работа (по «Диалогам» И.Ф. Стравинского).....	121

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Тема «Неоклассический театр И. Ф. Стравинского» изучается в рамках дисциплины «История музыки» в восьмом семестре в разделе специальных дисциплин образовательного цикла в консерваториях и институтах искусств. В Программе, разработанной под общей редакцией профессоров Т. Цытович, С. Богоявленского и утверждённой ВМК Министерства культуры СССР в 1990 году, это седьмая тема II раздела. Последняя в качестве базовой входит в экзаменационные билеты, а также в различного вида «собеседования», в том числе коллоквиум на выпускных государственных экзаменах. В существующих учебниках¹ театральные произведения И. Ф. Стравинского неоклассического периода рассматриваются с недостаточной долей привнесения научного компонента. В работе со студентами-музыковедами актуальным видится акцентирование таких аспектов анализа, как стилевая множественность и концептуальная иерархичность, интертекстуальность и мифологизм театральных сочинений композитора.

Научно-методическая новизна пособия состоит в том, что в изложении автором данной темы аккумулировано несколько учебных подходов, традиционно разделяемых:

- исторической (избирается определённый период в творчестве композитора);

¹ Стравинский И.Ф. // Музыка XX века. Очерки. Ч. 2. Кн. 4. М., 1984.
Стравинский И.Ф. // История зарубежной музыки. Вып. 6. СПб, 2001.

- стилевой (в центре внимания – неоклассицизм как художественное направление);
- жанровый (материалом являются театральные сочинения);
- биографический (включая автобиографический).

Кроме того, предлагаемый автором анализ художественных текстов композитора позволяет выявить как особенности его авторского стиля, так и основные линии стилевых диалогов Стравинского в пространстве музыкального искусства. В этом видится **цель** данного пособия.

Анализируемый материал даёт возможность выхода в так называемые междисциплинарные исследования – область философии, эстетики и теории культуры, что очень важно для комплексного развития мышления музыковедов. В данном пособии осуществляется систематизация существующего учебного материала по данной теме в едином методическом (дидактическом) и методологическом (научном) руслах.

Апробация. Разработка данной темы представлена и обсуждена на заседаниях кафедры истории и теории музыки ВК им. П.А. Серебрякова. Формами презентации материала учебного пособия стали открытый урок по теме «Поэтика и стиль оперы «Похождения повесы» Игоря Стравинского», доклады на научных конференциях («Танец и симфония: к вопросу специфики воплощения образов Движения» в Саратовской государственной консерватории им. Л. Собинова; «Том и Герман: некоторые

музыкально-поэтические параллели» в Государственном педагогическом университете им. А.И. Герцена в Санкт-Петербурге).

По решению Учёного совета ВК им. П.А. Серебрякова данное учебное пособие выдержало три издания – в 2007, 2009 и 2011 годах, а также оказалось востребованным студентами и преподавателями музыкальных вузов в Астрахани, Краснодаре, Красноярске, Майкопе, Тамбове, Новосибирске.

Структура. В пособии три раздела и Приложение. В первом разделе «Оперы» представлены произведения И. Стравинского неоклассического периода в этом жанре – «Царь Эдип» (1927) и «Похождения повесы» (1951); во втором разделе «Балеты» – «Аполлон Мусагет» (1928) и «Орфей» (1927).

Аналитические разделы имеют единую структуру:

1. «Визитная карточка» – краткая информация об истории создания, жанре, композиции произведения;
2. Лекция-конспект;
3. Литература;
4. Обзор исследовательских ракурсов.

Взятые вместе, эти составляющие позволяют наиболее полно раскрыть вопросы истории создания и постановок опер и балетов Стравинского, а также осветить проблемы жанровой, стилевой специфики и особенностей музыкальной драматургии изучаемых в учебном курсе произведений.

Литература. Автор знаком с традиционной формой представления литературы в учебных пособиях (разделение на основную – выше указаны учебники на с. 4 – и дополнительную). В

данном случае избран иной принцип: сначала приводится список научной (дополнительной) литературы для изучения одного из четырёх представленных в пособии произведений И. Стравинского, затем – обзор исследовательских ракурсов. Тем самым усиливается *научная база* при подготовке студентов к исследовательской и творческой (просветительской) работе, что является одной из приоритетных задач обучения музыковедов в современном обществе.

Для студентов подобный целевой «срез» цитат из огромного перечня литературы о Стравинском представляет несомненное «удобство» при подготовке к семинарам, экзаменам, коллоквиумам. Более того, анализ исследовательских ракурсов, порой противоречивых, активизирует аналитические способности музыковедов, расширяет кругозор и развивает научно-творческое мышление. Автором приводится более ста цитат, содержащих проблемный акцент из работ Л. Акопяна, М. Арановского, Б. Асафьева, А. Баевой, А. Вульфсона, А. Денисова, М. Друскина, С. Савенко, Ю. Холопова, Б. Ярустовского. Особую ценность имеет Слово о неоклассических опусах самого композитора – фрагменты из «Диалогов» И.Ф. Стравинского

Методическое обеспечение. В третьем разделе содержится методический материал: контрольные вопросы, варианты контрольных викторин, а также перечень научно-исследовательских тем для реферативной работы студентов и контрольные задания по анализу авторской (И.Ф. Стравинского) интерпретации неоклассических опер и балетов в «Диалогах».

Нотные примеры приводятся по следующим изданиям:

Стравинский И. Царь Эдип. Клавир. – М.: Музыка, 1971.

Стравинский И. Похождения повесы. Клавир. – М.: Музыка, 1976.

Стравинский И. Аполлон Мусагет. Партитура. – Л.: Музыка, 1978.

Стравинский И. Орфей. Клавир. – М.: Орфей, 1976.

При изучении темы «Неоклассический театр И.Ф. Стравинского» кроме нотных изданий используются фономатериалы, видеоматериалы, книги автобиографического характера², интернет-ресурсы³.

Данное учебное пособие подготовлено для использования в учебном процессе музыкальных вузов для студентов-музыковедов, а также может быть использовано для исполнительских специальностей и специалистами в области эстетики, теории культуры, культурологии, мировой художественной культуры.

² Стравинский И. Диалоги. Л.: Музыка, 1971. Фрагменты данного издания приводятся в разделе III.4.
Стравинский И. Публицист и собеседник. М., 1988.

Стравинский И. Хроника. Поэтика. М., 2004.

³ ru.wikipedia.org/.../Стравинский,_Игорь_Фёдорович

www.cdguide.nm.ru/.../stravin.html

violakey.narod.ru/.../Stravinsky.html

www.opentextnn.ru/music/.../stravinsky/

musicmp3.spb.ru/.../igorj_fedorovich_stravinskii_igor_stravinsky.html –
intoclassics.net/news/2010-05-29-16507

<http://classicmusicon.narod.ru/>

<http://school-collection.edu.ru/collection/>

<http://www.classic-music.ru/>

<http://www.vedu.ru/BigEncDic/>

<http://www.compozitor.spb.ru/>

I. ОПЕРЫ И. Ф. СТРАВИНСКОГО НЕОКЛАССИЧЕСКОГО ПЕРИОДА

I.1. «ЦАРЬ ЭДИП» (1927)

I.1.1. «Визитная карточка»

Работал над оперой в Париже с 1925 года. Вторая редакция – 1948 год.

Первое концертное исполнение состоялось в 1927 году в Париже в театре Сары Бернар, дирижировал И. Ф. Стравинский.

Первое сценическое исполнение состоялось в 1928 году в Берлине в театре Kroll-Oper, дирижировал Отто Клемперер.

Либретто по трагедии Софокла написали И. Стравинский и Жан Кокто (латинский перевод – Ж. Даниелу).

Жанр – опера-оратория + трагедия и миф.

В опере два действия: 1 д.//	Пролог – Хор	b-moll
	Ц.16 - 1-е ариозо Эдипа	b-moll
	Ц.27 - ариозо Креонта	C-dur
	Ц.45 - 2-е ариозо Эдипа	c-moll
	Ц.69 - монолог и ариозо Тересия	g-moll
	Ц.83 - 3-е ариозо Эдипа	Es/c-moll
	Ц.90 - хор «Слава Иокасте»	D-dur
2 д.//	хор «Слава Иокасте»	D-dur
	Ц.94 – ария Иокасты	g-moll
	Ц.117, т. – ответ Эдипа Иокасте (монолог)	
	Ц.124 – дуэт Эдипа и Иокасты	c-moll
	Ц.139 – ариозо Вестника	a-moll
	Ц.147 – ариозо Пастуха	b-moll
	Ц.152 – 4-е ариозо Эдипа	F-d-moll
	Ц.159 – дуэт Вестника и Пастуха	d-moll
	Ц.169 – прощание Эдипа	
	Ц.171 – хор (Вестник, слепой Эдип)	g-moll

1.1.2. Лекция-конспект

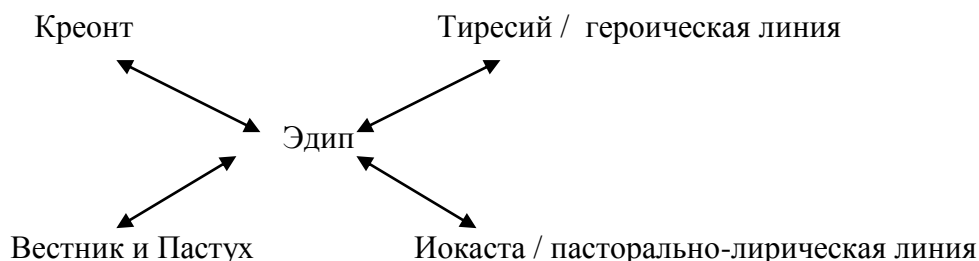
Античная трагедия и современное мифотворчество неоднократно становились в XX веке единым текстом, вскрывающим глубинные механизмы саморегуляции психики человека и общественных законов. В. Руднев рассматривает особенности мифологического сознания на примере мифа об Эдипе как наиболее знаковом для культуры XX века⁴. «Эдип по неведению убивает своего отца и женится на своей матери. Важно при этом, что он становится царём и что отец его был царь. Вот первая характерная черта архаического мифа: ритуальное убийство престарелого царя (аналог – “Золотая ветвь” Дж. Фрезера). Ритуальное убийство царя связано с культом умирающего и воскрешающего бога. (...) А что такое соитие с матерью? Как говорили в древней Руси, “Богорилица – мать-сыра земля”: земля, мать – это олицетворение плодоносящего начала и одновременно субститут царской власти как овладения матерью родиной. (...) Леви-Стросс же вообще считал, что главное в мифе об Эдипе совсем другое – вопрос, заданный мифологическим сознанием: как рождается человек (...) и толкует его как остатки архаического представления о том, что человек вырос из земли [12, с. 172–172]. Миф об Эдипе с его циклическим временем, переведённый в линейный текст трагедии Софокла, становится историей на инкорпорирующем языке о «матере-отце-убиваженении» [12, с. 172].

⁴ Только в первой половине XX века к сюжету об Эдипе обратились Д. Энеску (опера 1931 года), Ж. Кокто («Адская машина» 1934 года), А. Жид в середине 50-х годов XX века. В. Руднев приводит парадигматический ряд произведений, в основе которых – мотив «эдипова комплекса»: «Гамлет» У. Шекспира, «Братья Карамазовы» Ф. Достоевского, «Электра» Р. Штрауса, «Процесс» и «Замок» Кафки (см. подробнее: *Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века. М.: Апокриф, 2003*).

Стравинский и Кокто вносят изменения не только в сценарный план событий трагедии Софокла ⁵, но и в их трактовку. Потеря физического зрения открывает глубины метафизического ⁶ – и античное приятие воли богов дополняется психоанализом линии судьбы творящей себя личности. Судьба Эдипа как некий аналог судьбы художника в современном мире – ракурс рассмотрения в монографии Л. Акопяна [2, с. 167].

Б. Ярустовский основной темой «Эдипа» называет «тему сострадания» [16, с. 176] его трагической судьбе. Трагичность проявляет себя как сюжетно-композиционный архетип – главный герой оперы «расколот» на бесконечное множество: Эдип – Судьба (тень Отца и его *alter ego*), Эдип-мужественный царь – Эдип-преступный сын. Он является центром всех отношений и каждый из его окружения – «стрела судьбы», приближающая его к трагической развязке в ходе саморасследования причин нарушения всеобщей гармонии.

Художественно-образная система оперы мифологична, поливекторно делится на условный «верх» (героическую линию) и «низ» (пасторально-лирическую линию):



⁵ Подробнее: 1) в книге Б. Ярустовского [16], с. 190 и 192;
2) в статье Г. Алфеевской [4], с. 131-133, с. 166-168.

⁶ Возникает аналогия с реальным фактом – Демокрит ослепил себя, чтобы «лучше видеть». Известны также факты потери зрения великими музыкантами, в их числе И.С. Бах.

Принцип «расколотого на множество единства» определяет также жанровый и интонационный уровни драматургии.

«Жанровый раскол» определён самим автором как *опера-оратория*. Оперные модели реконструируют барочный жанровый стиль аффектов в театре представления чувств и ситуаций:

1. Ария героическая (Креонт)

$\text{♩} = 120$
Creon

Re-spondit de-us: Lai - - um u - - lkis - ki, u - - lkis - ki,
legato

2. Псалмодирование-монолог (Тиресий)

$\text{♩} = 56$
Tiresias *tranquillo*

Di - ke-re non pos-sum, di - ke-re non li - ket,
p
sempre legato

di - ke-re ne - fas - tum, E - di - pus, non pos-sum.

3. Лирическая и бравурная ария (Иокаста)

3.1. Крайние разделы формы da capo

Jocaste
No- nne - ru - be - ski - te in ae-gra u - rbe cla - ma - re,

The musical score for the first section of the aria is written for voice and piano. The vocal line is in a soprano clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The lyrics are: "No- nne - ru - be - ski - te in ae-gra u - rbe cla - ma - re,". The piano accompaniment consists of a right hand with chords and a left hand with a steady eighth-note bass line.

3.2. Средний раздел формы da capo

Jocasta
Ne, ne, ne pro - be - ntur o - ra - cu - la.

The musical score for the middle section of the aria is written for voice and piano. The vocal line is in a soprano clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The lyrics are: "Ne, ne, ne pro - be - ntur o - ra - cu - la." The piano accompaniment features a complex texture with sixteenth-note patterns in both hands, marked with accents and slurs.

Ораториальный стиль барокко воссоздаётся мощью хоров, очерчивающих каждое из двух действий и концентрирующих фабулу от начального трагедийного к конечному скорбному:

4. Хор народа: начало 1-го действия

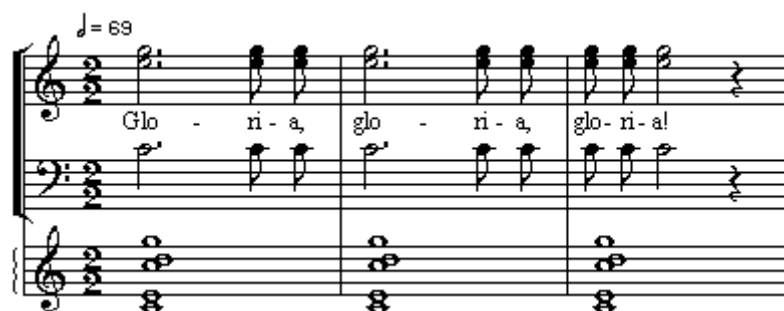
ye pe - ste qua The - ba mo-ritur.

The musical score for the beginning of the first act is written for voice and piano. The vocal line is in a soprano clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The lyrics are: "ye pe - ste qua The - ba mo-ritur." The piano accompaniment features a complex texture with sixteenth-note patterns in both hands, marked with accents and slurs.

5. Хор народа в заключительной сцене прощания с Эдипом
во 2-м действии



Соединяет конец 1-го действия и начало 2-го действия мощный хор-славление «*Gloria*», посвящённый Иокасте (6):



Единым, общим для обоих жанров становится наложение искусственно созданной атмосферы исторического театра древних – античного театра времён Софокла, Еврипида, Гомера, Овидия. В спектакле И. Стравинского древнегреческая сценография и атмосфера сконструирована рядом приёмов: латинским языком, введением спикера, костюмами и положением в нишах колонн актёров наподобие поющих статуй⁷.

«*Интонационный раскол*» в опере-оратории проявляется в ходе развития образа Эдипа и раскрывается через 1) технику интонационного отражения персонажей в партии Эдипа и 2) интонационного вытеснения образа Эдипа образом Судьбы.

⁷ См. вступительную статью в клавире: Стравинский И. Царь Эдип. Издательство «Музыка». М., 1971.

Движение к трагической развязке в финале осуществляется как сквозная линия четырёх ариозо Эдипа:

Состояние-аффект

Интонации

Тональность

1-е ариозо Царь на вершине славы

культовые юбилеи

b-moll

7. Ликование

8. 2-е ариозо

Царь гневается и кляётся
найти виновника

1р. - «продолжение» героической
речи Креонта

c-moll

2р. - «продолжение» культовых
юбилеи (ц.50)

Es-dur

9.

3р. - с ц.52 и кода (л-в судьбы)

es-moll

(невидимого) в результате освобождения от земных ролей в обществе (Царя) и в личной (Мужа и Сына) обыденной жизни. Уход слепого Царя в Никуда – аналог ухода Художника к Музе во имя творческого процесса и продолжения истории культуры.

1.1.3. Литература

1. Аверинцев С. К истолкованию символики мифа об Эдипе // Античность и современность. М., 1972.
2. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М., 1995.
3. Аркадьев М. «Пиковая дама» и «Царь Эдип»: опыт сопоставления несопоставимого. «Музыкальная жизнь», 1995.
4. Алфеевская Г. «Царь Эдип» Стравинского: к проблеме неоклассицизма // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып.2. М., 1978.
5. Аракелова А. Стравинский и философские искания в России конца XIX- первой трети XX веков // И. Ф. Стравинский. Научные труды МГК. Сб.18. М., 1997.
6. Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л., 1977.
7. Баева А. Оперный театр И. Ф. Стравинского. М.: КРАСАНД, 2009.
8. Бакланова Н., Малышева Т. «Царь Эдип» Ж. Кокто и И. Стравинского в ракурсе геометрических фигур мифологического текста // Проблемы культуры и искусства в мировоззрении современной молодёжи: преемственность и новаторство. Саратов, 2002.

9. Денисов А. Античный миф в опере первой половины XX века. СПб, 2006.
10. Друскин М. Игорь Стравинский. Л., 1982.
11. Егорова Б. Миф об Эдипе в театре Кокто и Стравинского // Музыка и миф. М., 1992.
12. Руднев В. Эдипов комплекс // Руднев В. Словарь культуры XX века. М., 1996.
13. Савенко С. Мир Стравинского. М., 2001.
14. Савенко С. Миры Стравинского // Русская музыка и XX век. М., 1997.
15. Холопова В. «Классицистский комплекс» творчества И.Ф. Стравинского в контексте русской музыки // И. Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания. М., 1985.
16. Ярустовский Б. Игорь Стравинский. Л., 1969.
17. Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века. Кн.2. М., 1978.

***1.1.4. Обзор исследовательских ракурсов
по опере-оратории «Царь Эдип» И.Ф. Стравинского***

Алфеевская Г. «Царь Эдип» Стравинского: к проблеме неоклассицизма // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 2. М., 1978.

«В неоклассический период у Стравинского преобладает античная и библейско-христианская тематика. Таковы “Царь Эдип”,

“Аполлон Мусагет”, “Персефона”, “Орфей”, с одной стороны, и “Симфония псалмов”, “Вавилон”, Месса – с другой» [с. 126].

«Опора на миф, на всевозможные образцы его воплощения для «выражения устойчивого гармонического порядка» - основа неоклассицизма Стравинского. Даже в «неизбывном конфликте» Человека и Судьбы извечное господства рока определяет этот порядок» [с. 127].

«Синтезирование в сочинении различных жанрово-стилистических компонентов предполагает новые формы музыкальной стилизации. (...) В качестве направляющего стимула в сочинение достаточно ввести лишь некоторые элементы стилизуемой модели: (...) состав исполнителей и их функции, формообразование, фактуру и, что особенно важно, тематизм» [с. 127].

«Ко времени сочинения Стравинским “Царя Эдипа” были созданы произведения, в которых синтезировались элементы оратории, драмы, оперы и балета. Среди них – мистерия “Страсти святого Себастьяна” К. Дебюсси, “Хоэфоры” Д. Мийо, сценическая оратория “Царь Давид” А. Онеггера» (...) Обращение к мифологическому сюжету окончательно укрепило неоклассические позиции Стравинского» [с. 128–129].

«Либретто оперы-оратории содержит в сжатом виде почти все основные разделы драмы Софокла. Последняя по своему строению полностью соответствует канонам греческой трагедии. (...) В опере-оратории шесть разделов» [с. 131].

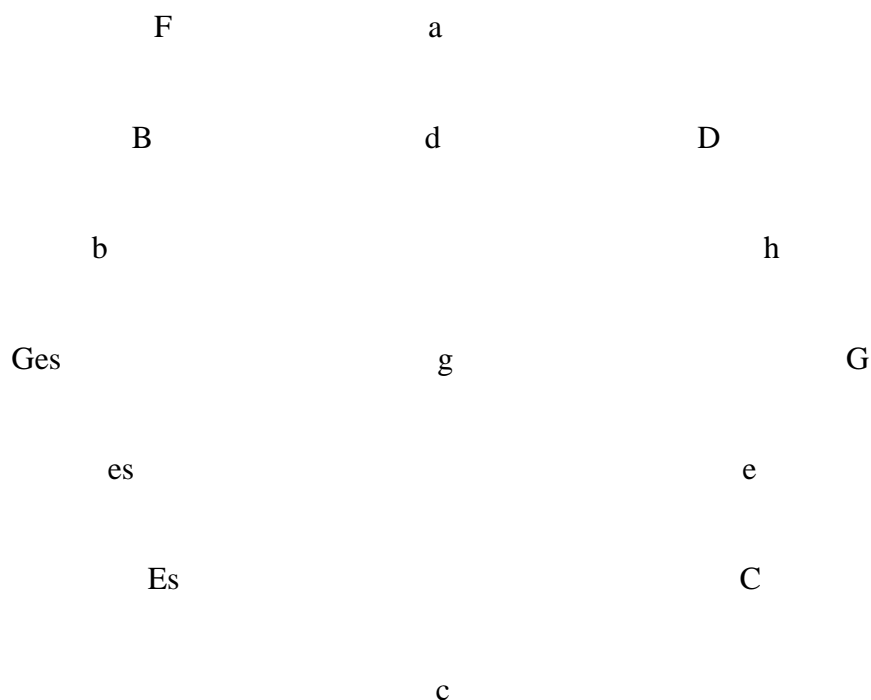
«Стравинский, стремясь направить на раскрытие главной идеи все средства театра, сам разрабатывает сценический облик спектакля. Он предпосылает изданиям “Царя Эдипа” схему декораций и разъяснение к сценическому действию» [с. 133].

«Создание вокального сочинения в условиях чужой национальной культуры привело Стравинского к необходимости выбора словесного языка. Много раз композитор говорил, что в эмиграции “Русский язык, изгнанник моего сердца, стал музыкально недоступным, а французский, немецкий, итальянский были чужды моему темпераменту” (...) Стравинскому была важна фонетическая и синтаксическая структура языка (...) “Окаменелость” латыни соответствует статуарности спектакля» [с. 134].

«В опере-оратории воссоздаются черты музыкальной архаики и полифонии строго стиля, поскольку эта музыка, как и античная, “догармоническая”» [с. 135].

«Образ Эдипа чрезвычайно динамичен. Его развитие осуществляется с помощью приёма “отражения”: отвечая персонажам оперы-оратории, Эдип воспроизводит в своей партии их интонации. С этим связано перерождение основной темы Эдипа в тему обречённости (...) Каждый этап раскрытия тайны Эдипа и осознания её героем отмечен музыкально-смысловой кульминацией (...) При этом обычно в поэтическом тексте повторяется ключевое слово или фраза, выражающая сущность данной ситуации» [с. 143].

«Ладотональная система “Царя Эдипа” выглядит почти символически: как Судьба держит нити всех событий трагедии, так тональный центр *соль* непосредственно через звуки своего тонического трезвучия (*си-бемоль и ре*) господствует над всеми ладотональностями оперы-оратории» [с. 163]:



«Музыкальная драматургия “Царя Эдипа” строится на взаимодействии двух противоположных образно-тематических сфер, отображающих надчеловеческое и человеческое начала. (...) Под ударами Судьбы полностью перестраивается мироощущение Эдипа. В соответствии с этим начальная тема Царя, символизирующая его самоутверждение, постепенно превращается в тему обречённости; она вступает в взаимодействие с мотивами и интонациями темы Судьбы, которые в конце концов вытесняют её» [с. 136].

Аракелова А. Стравинский и философские искания в России конца XIX – первой трети XX веков // И. Ф. Стравинский. Научные труды МГК. Сб.18. М., 1997.

«С русским самосознанием начала века Стравинского сближает прежде всего религиозность, которая не могла не найти отражения в творчестве композитора (...) О воздействии религиозности на творчество много говорится в “Диалогах”: “Музыка “Царя Эдипа” сочинялась в период моей строжайшей и самой серьёзной христианской ортодоксии. Одновременно с “Царём Эдипом” я сочинил “Отче наш”, и при сочинении хора *Gloria*, конечно же, находился под влиянием русского церковного ритуала» [с. 6]

В “Царе Эдипе” «вырисовывается несколько пространственно-временных пластов: вечность – время – сама трагедия с её архетипическими образами; сцена – Чтец (посредник) – зрительный зал» [с. 12].

Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л., 1977.

«В некотором роде это восстановление почти утраченной линии светской оратории, но вне какой бы то ни было символики, аллегорических отступлений, мистики и даже мифологии, потому что трагедия Эдипа дана в конкретнейшем, латинском, чисто деловом, по-современному кинематографически точном и чётком (...) преломлении» [с. 256].

«Композиция по принципу и выполнению – статуарная, как пролог “Князя Игоря”, как мощные живописные фигуры на столбах

древних храмов, но без культовых традиций. Это статика, но статика генделевского порядка – статика мощно и компактно скомпанованных, последовательно нагнетающих событие за событием и ведущих к роковой развязке конфликтов-эпизодов. В каждом из них музыка с микеланджеловской силой стремится разорвать стесняющие её оковы простейших схем» [с. 257].

« “Эдипом” нанесён сильный удар той области общеевропейской оперной культуры, где ещё царят грубо эмоционально-веристские шаблоны и пошлая тематика⁹» [с. 258].

Об Арии Иокасты: «Её красивая, широко развития ария (...) продолжает лучшие традиции оперного классицизма и служит образцом вокального письма большого стиля: таких арий давно (пожалуй, с женских арий в “Русалке”, “Юдифи”, и “Игоре”») не было в русской музыке» [с. 260].

«Даже в “Царе Эдипе” он даёт на латинском языке в интонациях, скованных слогометрикой этого языка, всё-таки своё, идущее от Глинки, Даргомыжского, Мусоргского и Чайковского, художественно-реалистическое претворение глубокого, античного, общечеловеческого сюжета. Национально-этнографического материала в “Эдипе”, конечно, нет, но музыкальный язык и арий, и речитативов, и причетов хора при всём общеевропейском “составе” и колорите мелоса и гармоний продолжает звучать так, как звучит наш

⁹ Б. Асафьев по исторической значимости ставит «Царя Эдипа» И. Стравинского в один ряд с «Воццеком» А.Берга и «Огненным ангелом» С. Прокофьева, оговаривая, что «Эдип» - «это иной полюс» [б, с. 258].

современный язык, который остаётся русским при всём колоссальном заполнении его европеизмами» [с. 268].

Баева А. Оперный театр И.Ф. Стравинского. М., 2010.

«В “эпической” концепции “Царя Эдипа” находят своё дальнейшее воплощение обрядово-ритуальные традиции, своеобразно претворённые композитором в “Весне священной“ и “Свадебке“. Миф, как и ритуал, становится для композитора символом всеобщего» [с. 116].

«Единый образ, развёртываемый в пространстве “музыки-сцены”, демонстрирует декларируемое композитором единство и целостность оперы как явления музыкально-театрального, её суверенность относительно драмы» [с. 117].

«Посредством системы геометрических объёмов и площадок-ступеней намечалась концепция обобщённого места действия, в пространственно-сценографическом решении доминировал мотив лестницы, знаменующей путь Эдипа, его восхождения-падения» [с. 119].

«В основу композиционно-сюжетного развития “Эдипа” Стравинского положен принцип циклической повторности исходного тезиса на разных этапах повествования, что отражает характерную особенность мифологической структуры. Внутри одной сюжетной линии в опере возникает ряд самостоятельных, структурно

однородных и законченных картин-звеньев, представляющих собой определённые микроциклы, каждый из которых решается в определённом драматургическом ключе.

На уровне музыкальной структуры принцип цикличности раскрывается в двух аспектах: во-первых, как повторность определённых тематических комплексов и, во-вторых, как принцип взаимосвязи, цепляемости музыкального материала, приводящий к возникновению сложной системы перекрёстных связей» [с. 126].

«Триольная пульсация (прежде всего в партии литавр, которые служат не только усилению ритмического пласта партитуры, но, драматургически персонифицируясь, наделяются программным смыслом) создаёт поле огромного внутреннего напряжения. Она становится одним из основных “заклинательных элементов”, концентрирующим внимание на *idée fixe*, определяющей трагический ход событий» [с. 135].

«В музыкальной фигуре *circulatio*, в известном смысле, находит зримое выражение “геометрия трагедии”. Она претворяется в “геометрии движения”, связанного, прежде всего, с фигурой “вращения”. К ней, в той или иной мере, тяготеют мелодические формулы, составляющие основу сольных высказываний разных героев» [с. 135].

«Среди ключевых слов-конструкций – *peremptor, kekidi, oracula, trivium, skiam*» [с. 142].

«Непосредственные аналогии с баховскими “Страстями” возникают в связи с характерным терцовым соотношением начала и конца сочинения: “Страсти по Иоанну” – *g-Es*, “Страсти по Матфею” – *e-c*, “Царь Эдип” – *b-g*, а также подчинением «главной» тональности – *b* – и «побочной» тональности – *c*. Определяя границы оперного универсума Стравинского, тональности *b* и *g* образуют также поле притяжения имперсонального и индивидуального» [с. 144].

«В смене типов движения отражаются важнейшие смысловые «наклонения» речи Эдипа – героя, непричастного к знанию Истины, но стремящегося к её познанию. В венчающем его ариозо трезвучии *Es dur* (три бемоля!), возможно, заключена этическая идея – осознанное приятие божественной воли. Финальный мажорный устой – своего рода «разрешение» сомнений Эдипа» [с. 154].

«Моносцена Иокасты, располагающаяся в “точке золотого сечения”, воспринимается в контексте целого как центральная эпистрофа. Она возвращает нас к истоку, к тёмному узлу страстей”, который завязался на перекрёстке, и одновременно направляет действие вперёд – к развязке. Сам тембр голоса героини – меццо-сопрано, наполненное выразительными модуляциями, словно символизирует движение вглубь прошлого. Там сплетаются судьбы, и обозначается роковой “треугольник”: Лай – Иокаста – Эдип – каждому уготован свой исход» [с. 158–159].

«“Перекрёсток” – ключевое слово не только “Царя Эдипа”, но и самого Стравинского, обнаруживающего “перекрёсток” стилей в музыке XX в., “перекрёсток” в развитии жанра оперы» [с. 172–173].

Бакланова Н., Малышева Т. «Царь Эдип» Ж. Кокто и И. Стравинского в ракурсе геометрических фигур мифологического текста // Проблемы культуры и искусства в мировоззрении современной молодёжи: преемственность и новаторство. Саратов, 2002.

«Совмещение различных модусов времени, выписываясь в общую структуру круга в масштабах всей трагедии, образует серию малых циклов. Такое строение инициировано тем, что начало повествования в трагедии Софокла отнесено к финальной части этого раздела фиванского цикла. Тем самым развёртывание трагедии происходит путём распутывания петель-свидетельств прошлого Эдипа, что и рождает малые круги внутри большой окружности. Действительно, каждый новый свидетель (Вестник, Пастух, Иокаста), углубляясь в прошлое, продвигает познание истины Эдипом в модусе настоящего времени. Тем самым очерчивается система дуг, расширяющихся за счёт продвижения во всё более отдалённое прошлое, стягивающееся с настоящим – с расследованием Эдипа и продвигающего его к исходу из Фив.

Таким образом, пространственно-временной континуум смыкается при общем рельефе круга в пространственном измерении, временной модус образует сложную циклическую композицию с

разной направленностью линий, очерчивающих систему малых циклов» [с. 16].

«В геометрии “Царя Эдипа” Стравинского большое значение приобретают жанрово-стилистические параметры пересечения времён. Сам автор указывает на некоторую близость своей партитуры к музыке Верди, а также на альбертиевы басы, “вагнерианские септаккорды” и другие “маленькие шалости”» [с. 17].

Денисов А. Античный миф в опере первой половины XX века. СПб, 2006.

«Миф об Эдипе, как известно, занимает особое положение в культуре. Прежде всего, следует вспомнить о значительной распространённости основных мотивов сюжета этого мифа – инцеста и отцестранённости (убийства родственников) уже в самой греческой мифологии (Орест, убивающий мать, миф об Одиссее и т.д.), в “мифологической библиотеке” Аполлодора. Сюжетная модель “Царя Эдипа” существует в фольклоре, причём, в разных жанровых воплощениях (сказка, легенда, эпическая песня, народная книга); она получила развитие и в литературной традиции (так, к сюжету «Эдипа» обращаются П. Корнель, Вольтер, в XX веке – Г. фон Гофмансталь). Особая смысловая нагрузка «Эдипа» в пространстве культуры в целом, таким образом, позволяет рассматривать его как символический образ, обладающий огромной обобщающей силой (аналогичный образам Дон Жуана, Фауста)» [с. 72–73].

«“Отголоски” сюжета об Эдипе обнаруживаются в ”Борисе Годунове”А. Пушкина (вспомним, что и “Борису Годунову” М. Мусоргского предшествовало сочинение хора к трагедии Софокла “Царь Эдип”!). Среди Музыкальных произведений, связанных с сюжетом об Эдипе, - опера “Эдип в Колоне” А. Саккини, опера “Эдип” Дж. Энеску, “Царь Эдип” К. Орфа, “Напрасная предосторжность, или Царь Эдип” для декламирующего хора и оркестра М. Тирье» [с. 73].

«Ощущение замкнутой цикличности времени подчёркивается на разных уровнях: на архитектурном уровне это структурное подобие в строении актов (маркированное повторами соответствующих хоров):

Вступительный хор	Хор Gloria	Хор Gloria	Заключительный хор
<i>Первый акт</i>		<i>второй акт</i> [с. 75].	

«Миф об Эдипе отображает нарушение норм социального поведения (...), являющееся источником хаоса и дисгармонии в замкнутом и устойчивом пространстве мифологического действия. Поэтому можно предположить, что обращение Стравинского к этому сюжету в контексте времени создания оперы имело особую актуальность, когда, по словам Е. Тарасты¹⁰, “возврат к мифам античности происходил исключительно в контексте драмы 1920-х годов, возможно, как отражение раскрытых во время войны фундаментальных проблем человеческого существования, по своему существу подобных проблем, которым противостояли герои античных трагедий“ [с. 76–77].

¹⁰ См подробнее: Tarasti E. Myth and Music^ A Semiotic Approach to the Aeshetics of Myth in Music, Especially That of Wagner, Sibelius and Stravinsky. Helsinki, 1978.

Друскин М. Игорь Стравинский. Л., 1982.

«Несмотря на существенные отличия – в крайних частях Концерта (фортепианного) очень изощрённа ритмика, освежённая современной джазовой техникой, “Эдип” более ретроспективен, статичен и в сравнении с полифоничностью “Симфонии псалмов” (двойная fuga второй части!) скорее гомофоничен, – три эти сочинения роднит общий образно-эмоциональный колорит. (...) Примечательно, например, что из оркестра Концерта исключены струнные (кроме контрабасов), хор в “Эдипе” “ без женских голосов (а партия Иокасты поручена меццо – низкому голосу), в Симфонии нет высоких струнных (есть виолончелям и контрабасы) и вновь усилена группа духовых (...), к ударным присоединены два фортепиано» [с. 104–105].

«Уже отмечался приоритет духовной тематики в творчестве позднего Стравинского. (...) Их количество объясняется не только религиозностью композитора, но и его тягой к выражению “общечеловеческого”, обобщённого, надличного. Оттенки передачи различные – более субъективно окрашенные (Траурные каноны, *Introitus*), драматичные (“Авраам и Исаак”), действительно-изобразительные (“Потоп”) и т.п. Особая ветвь – литургическая, в которой продолжается давний интерес Стравинского к обряду, ритуалу. (...) Вслед за “Эдипом” он использовал латынь как заклинательный момент в Симфонии псалмов, а затем в Мессе и в вышеуказанных произведениях» [с. 170].

«В свой последний творческий период Стравинский охотнее мысленно обращался к первому, русскому периоду, нежели к неоклассическому. (...) Углубляясь в старину, всё более увлекаясь Бахом, Стравинский установил другие творческие контакты; он даже заинтересовался Брукнером (...) Думается такой поворот от романской музыки, которая прежде занимала воображение Стравинского, к немецкой заслуживает пристального изучения. Тогда станет понятнее загадочная фраза, неожиданно завершившая в “Диалогах” беседу о “Царе Эдипе”. Стравинский признал в ней свою сопричастность к традиции, представленной именами: Бах – Гайдн – Моцарт – Бетховен – Шуберт – Брамс – Вагнер – Малер – Шёнберг. (...) Такие слова (...) не мог бы в двадцатые годы произнести автор “Пульчинеллы”, “Поцелуя феи” или “Персефоны”» [с. 186].

Савенко С. Миры Стравинского // Русская музыка и XX век. М., 1997.

«Стравинский в “Эдипе”, пожалуй, как никакой другой художник музыкального театра, возвращается к античному пониманию фатума и героического характера. (...) Трагедийный конфликт (...) состоит в отпадении Эдипа от нравственно упорядоченного космоса, с которым, ценой личной катастрофы, восстанавливается единство и гармония» [с. 172–173].

«Другая существенная особенность отношения Стравинского к мифу – ритуальность, на основе которой складывается сложная иерархическая система. В “Царе Эдипе” она охватывает несколько

уровней: ритуал жанра (античной трагедии, оперы-*seria*, сценической оратории), ритуал стиля (в основном барокко, но не только) и, наконец, ритуал слова» [с. 173].

«Опера-оратория (...) содержит разветвлённую систему высотных, ритмических и тональных соответствий. (...) Тематические связи превращаются в связи микроэлементов, таких, как повторяющийся звук (мотив литавр в начале, весть о смерти Иокасты, слово “*trivium*”, последнее слово Эдипа и т.д.) или интервал малой терции, который «держит» интонационное развитие оперы, подобно тому, как персона Судьбы “держит” её сюжет. Все эти праэлементы музыкальной речи, существующие на дотематическом, то есть доиндивидуальном уровне, который действительно можно уподобить архетипам “коллективного бессознательного”» [с. 173].

Холопова В. «Классицистский комплекс» творчества И. Ф. Стравинского в контексте русской музыки // И. Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания. М., 1985.

«И при обращении к произведениям со словесным текстом наблюдаются изменения, говорящие о тенденции универсализации и *деконкретизации* музыкального выражения. Очень показателен “Царь Эдип”. Во-первых, для него взят самый абстрактный, мёртвый язык – латынь. (...) Во-вторых, развёртывание сценической драмы Стравинским сведено как бы к графическому чертежу проведения фатальной идеи. (...) Наконец, персонажи как личности показаны в “Эдипе” предельно условно – композитор использовал в постановке

древнегреческие маски. Более того, у него появлялась мысль использовать *кукол*» [с. 52].

Ярустовский Б. Игорь Стравинский. Л., 1969.

«Концепция “статуарности”, сценической неподвижности спектакля “Царь Эдип” неоднократно подчёркивалась Стравинским. (..) Возможно, что в известной мере подобная концепция была связана с (...) современными театральными-эстетическими принципами, например, с театром Гордона Крэга, с его персонажами-куклами (он показывал свои “этюды” Стравинскому в Риме), да и молодого В. Мейерхольда, одно время мечтавшего о театре актёров-марионеток» [с. 194].

«Сцена Тиресия и Эдипа во многом напоминает сценический “поединок” Пимена и Бориса в опере Мусоргского (фразы изумлённого Эдипа словно повторяют реплику Бориса после рассказа Пимена о чуде на могиле царевича). Сходные ассоциации возникают в дуэте Пастуха и Эдипа (вспоминается сцена Шуйского и Бориса).

... Так же, как у Мусоргского, Шуйский, стремясь “взорвать” Бориса, всячески акцентирует слова “младенец”, “детский лик”, так и в “Эдипе” “роковое” слово *Trivium* (перекрёсток), подхваченное хором, вырывает признание Эдипа.

В общем, близость драматических ситуаций в оратории к опере Мусоргского несомненна. Она, видимо, и обусловила некоторые интонационные аналогии: реплики хора в конце пролога, перед арией Креонта, близки к фразам думных бояр в четвёртом акте “Бориса”; жалобные “падающие” малые терции песни Мусоргского “Сиротка”

(“Барин мой, миленький”) – в прямом родстве с финальными интонациями арии Эдипа перед хором славы Иокасте.

...В некоторых хорах можно услышать и гармонические обороты, характерные для музыки ортодоксальной русской церковной службы» [с. 196].

Да, всё это есть в “Эдипе”, но, пожалуй, традиционные классические средства в нём всё же преобладают» [с. 199].

I.2. «ПОХОЖДЕНИЯ ПОВЕСЫ» (1951)

I.2.1. «Визитная карточка»

Работал над оперой в Голливуде с 1947 года.

Первая постановка состоялась в 1951 году в Венеции в театре *La Fenice* на Международном фестивале современной музыки под управлением автора при участии Карла Эберта (режиссура) и Николая Бенуа (художественное оформление).

Либретто по гравюрам «Серия мота» Уильяма Хогарта совместно с Уистеном Хью Оденом и Честером Колменом.

Жанр: комическая опера¹¹ + древнегреческая трагедия (1-й финал) + шоу (2-й финал).

В опере 3 действия: Вступление	E-dur
1 д.// Ц.2 - Дуэт Тома и Энн «Лес проснулся»	A-dur
Ц.31 - Ария Тома «Не ум и не познанья»	F-dur
<u>Ц.58 - Квартет «Я так хотел»</u>	<u>B-dur</u>
Ц.115 - Хор мужчин и Хор женщин «Как все вояки»	C-dur
Ц.151 - Коватина Тома «Любви так часто изменяют»	cis-moll
<u>Ц.160 – Хор женщин «Как манит звук»</u>	<u>cis-moll</u>
Ц.183 - Ария Энн «Тихая ночь»	h-moll
Ц.193 - Кабалетта Энн «Да, я иду к нему»	C-dur
2 д.// Ц.5 - Ария Тома «Меняй теперь, о, Лондон»	B-dur
<u>Ц.36 - Ария Ника «Юнец, любви покорный раб»</u>	<u>B-dur</u>
Ц.90 - Ариозо Энн «Прочь, страх»	Es-dur
Ц.106- Дуэт Тома и Энн «Ах, Том, как чудно»	f-moll
Ц.127 - Речитатив Бабы «Мой милый»	D-dur
<u>Ц.131 – Трио «Ах, когда б раньше я знать могла»</u>	<u>e-moll</u>
Ц.169 - Ария Бабы «Презираешь!» (прервана)	d-moll
Ц.205 - Дуэт Ника и Тома «Машину людям подарю»	Es-dur
3 д.// Ц.4 - 66 Сцена аукциона (прерывания Арии Селлема)	
Ц.99 – Ария Бабы «Грабёж!» (продолжение)	d-moll
Ц.114 – Дуэт Энн и Бабы «Ты любишь»	C-dur
<u>Ц.149 - Уличная песенка Ника и Тома «Куда идти»</u>	<u>B-dur</u>
Ц.161 - Дуэт Ника и Тома «Как здесь страшно»	g-moll
<u>Ц.185 - Сцена игры в карты + явление призрака Энн (ц.197) fis/F</u>	
Ц.216 - Ариозо Тома «Готовьтесь все»	A-dur
Ц.224 - Хор-менуэт «Брось надежду»	C-dur
Ц.243 - Дуэт Адониса и Венеры «Словно в мрачном сне»	g-moll
Ц.254 - Колыбельная Энн «Мимо чудных стран»	As-dur
Ц.273 - Хор в бедламе «Прощай, Адонис»	a-moll
Эпилог – ц.281 – «Минуточку вниманья!»	A-dur

¹¹ В основе модель комической оперы «Так поступают все» В.А. Моцарта, о чём неоднократно упоминает автор.

Фабульная драматургия по картинам:

- 1 картина/ Деревня. Знакомство Тома и Ника (тема желаний).
 - 2 картина/ Лондон. Бордель Матушки-гусыни.
 - 3 картина/ Энн приезжает в Лондон.
 - 4 картина/ Дом Тома в Лондоне.
 - 5 картина/ Том женится на Бабе.
 - 6 картина/ Чудо-машина (сбывается последнее желание Тома).
 - 7 картина/ Аукцион.
 - 8 картина/ Кладбище. Игра в карты Ника и Тома. Призрак Энн.
 - 9 картина/ Бедлам (сумасшедший дом). Адонис (Том) прощается с Венерой (Энн) и античными героями неоклассических произведений Стравинского (Ахиллесом, Еленой, Персефоной, Эвридикой, Орфеем).
- Эпилог/ Все оживают, празднично раскланиваются и произносят «мораль»: «Мы будем петь с тобой и с вами повсюду, под солнцем и луной, но просим почаще урок наш вспоминать, не то, должны мы вам сказать, чёрт приберёт вас всех к рукам, задаст он всем вам, леди, вам, сэр, и вам!»

1.2.2. Лекция-конспект

Опера «Похождения повесы» – последняя из четырёх опер Стравинского¹² и последнее произведение для театра в неоклассическом периоде творчества. Историческое местоположение этой партитуры высвечивается ещё более ярко из контекста художественных исканий автора и других композиторов середины

¹² «Соловей» (1914), «Мавра» (1922), «Царь Эдип» (1927).

XX века. Так, «рядоположенными» с оперой являются балет «Орфей» (1947), Месса (1948), Кантата на старинные английские тексты (1952), Три песни на стихи Шекспира (1953) и *Canturum sacrum* (1955) Стравинского.

Бенджамин Бриттен в этот период времени пишет оперы «Альберт Херринг» (1947), «Поворот винта» (1954) и «Сон в летнюю ночь» (завершит в 1960 году). В 1944 году появляется последняя опера Рихарда Штрауса – «Любовь Данаи». Пауль Хиндемит «переносит» симфоническое звучание «Гармонии мира» в оперный текст в 1957 году.

К началу 50-х годов написаны почти все театральные сочинения Сергея Прокофьева, – в конце жизни он осуществляет работу над оперой «Повесть о настоящем человеке» (незавершённой) и венчающим линию сказочных балетов «Сказом о каменном цветке».

Даже далеко не полный перечень стилистически очень разных опусов театральных мэтров очерчивает общую тенденцию развития так называемой «большой оперы». Её приметами остаётся крупный масштаб структуры (несколько действий на основе чередования сольных, ансамблевых номеров, хора и танцевального элемента при ясно выраженной симфонизации тематических процессов) и крупный масштаб идеи, эстетико-философская ёмкость сюжета.

«Похождения повесы» Стравинского продолжает сквозную тему его творчества о нарушившем законы герое, подсознательно рефлексирова на события реальной жизни¹³. На этот факт обращает

¹³ В период написания оперы Стравинский в Америке становится очень популярным и модным композитором (почти идиолом, как пишет Р. Тарускин [8, с. 103]; а также вступает во второй брак с женщиной, которую очень давно любил, но до смерти его первой жены не мог создать прочных и счастливых отношений. «Лирический треугольник» в жизни Стравинского был снят.

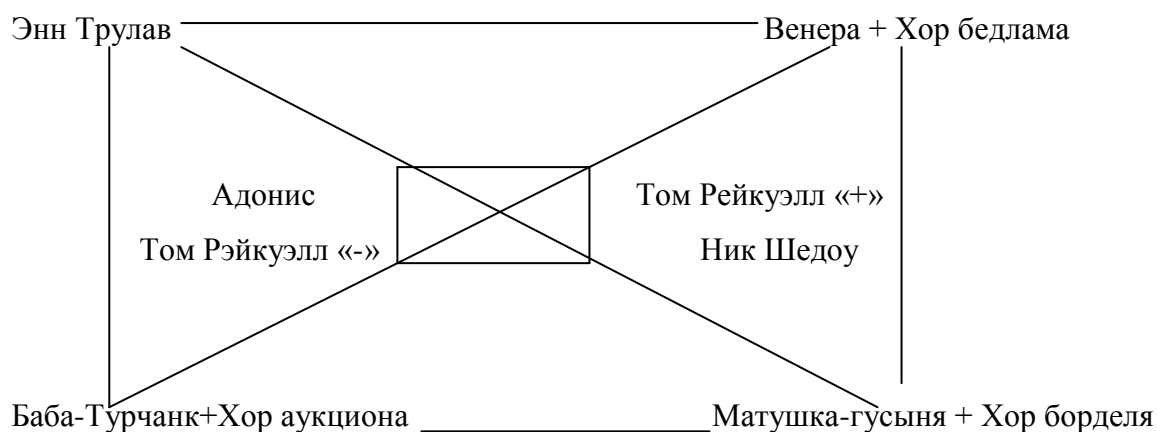
внимание Л. Акопян: герой утрачивает «собственную идентичность в глазах посетителей аукциона в начале третьего действия. Их разговоры: «Том Рейкуэлл? Он сбежал в Америку... Он методист. Он католик. Он перешёл в иудаизм» могут восприниматься, как намёк на свойство самого Стравинского ускользать из-под попыток определения и классификации, равно как и некоторые обстоятельства его жизни» [1, с. 180].

Судьба композитора, как и судьба любого гениального художника, складывается метафизически и в тексте «Повесы» обыгрывается через мотивы «вечных сюжетов» о чудесном исполнении трёх желаний и женитьбе при содействии потусторонних сил. Так, в сюжете «Похождений повесы» формируется две линии:

- линия приключений, комическая (хогартовская);
- лирическая с включением эксцентричности (образ Бабы).

Их взаимодействие определяет особенности музыкальной драматургии как развёртывания двух образно-интонационных пластов (пересечения, отталкивания, монтажных «стыков»). Высокая степень обобщённости образов в опере (масочность), интерактивность одного из героев (Ник общается со зрителями), эффект «показа переживаний» указывает на тип условного спектакля в театре представления (как у Бертольда Брехта).

В опере возникает геометрия художественно-образной системы, мифологической, по сути:



В центре художественно-образной системы – «мужское»: Том Рейкуэлл – человек – «повеса» (с англ.) как расколота целостность божественного (Адонис) и демонического (Ник Шедоу – с англ., «тень»).

«Верх» этого условного сюжетного пространства составляют «женские» персонажи, разделённые на человеческую природу (Энн Трулав¹⁴ – с англ. «верная любовь») и небесную (Венера – богиня любви).

«Низ» представлен женскими персонажами, которые олицетворяют в опере испытания (Баба-Турчанка) и отрицания высокой любви (Матушка-гусыня – уже не хранительница традиций и сказочница, а хозяйка борделя).

«Вертикаль» в системе работает как противопоставление «реального» (Энн / Баба) и «легендарно-мифологического» (Венера – Матушка-гусыня).

Рассмотрим драматургию обеих линий через анализ сольных номеров, ансамблей и хоров.

¹⁴ В серии гравюр Хогарта – это эпизодический персонаж Сара Янг.

Линия приключений (комическая)

Это хогартовская линия¹⁵. Стравинский сохраняет узловые события, изображённые на гравюрах:

- неожиданное наследство,
- брак на старухе,
- разорение,
- аукцион,
- смерть в сумасшедшем доме.

Привнесённой оказывается фаустианская проблематика. Композитор пишет: «Сначала мы старались не отступать от Хогарта до тех пор, пока наша собственная история не стала приобретать другое значение» [9, с. 259]. Введение образа Мефистофеля смоделировало тип романтического конфликта: двоемирие главного героя, раскол в его душе оборачивается для него, как и для Фауста, трагедией. Правда, Том не слепнет (эта ситуация уже была в «Эдипе»), а лишается разума в момент расплаты в «остановленном мгновении» во время игры в карты на Кладбище, где ставкой является Душа.

Фаустианский сюжет реализуется через «мотив трёх желаний» Тома-повесы:

- 1) богатства (1 д., 1 к.);
- 2) личного счастья в любви (2 д., 1 к.);
- 3) добродетели (2 д., 3 к.).

¹⁵ С гравюрами Хогарта Стравинский познакомился в Лондоне в 1931 и 1932–1933 годах. Импульсом к сочинению оперы послужили его картины, случайно увиденные композитором в Чикагском институте искусств в 1947 году.

Ник Шедоу – «тень» (с англ.), тёмная сторона души Тома, толкает его на приключения¹⁶.

Первый **сольный номер** в этой линии – Ария Тома «Не ум и не познанья сулят нам успех» (1 д., 1 к.). Её драматургические характеристики: *F-dur*, форма AA1B/AC, танцевальная основа, после тональных «блужданий» (*Ges, B, F, g*) происходит сдвиг в атональность, как проекция судьбы героя – потери устоя, разума. «Тенью» фаготом проводится каноническая имитация «мотива сделки»: 12.



Отметим аллюзию в ц. 33 на словах Тома: «Зачем работать?» – со словами Ольги Лариной из оперы П. Чайковского «Зачем вздыхать?»

Центральный номер характеристики Ника – Ария «Юнец, любви покорный рай» (2 д., 1 к.):

13.



¹⁶ В конце 1-го действия он обращается к публике в зал и фамильярно заявляет: «Приключения повесы начинаются!». Ник – порождение внутренней жизни Тома. «Тень» подчёркивает в Эпilogue: «Хотя сейчас Ник Шедоу действительно попал впросак, пусть не думает всяк, что я миф и пустяк – я б сам не прочь, чтоб было так».

Драматургические характеристики: *B-dur*, форма АВА1, гротескная танцевальность (обилие синкоп, скачков, повторов); в средней части моделирование героической арии (фанфарность).

Дуэты раскрывают эволюцию отношений Тома и Ника от «согласия» – к «расплате». В дуэте «Машину людям подарю» (2 д., 3 к.) жанрово-интонационное единство их партий усиливается повторностью фраз в имитационной фактуре:

14.

на век простого гда!
Ленивый, бездельник - же и дурак / о-хот-но ку-пить - то-мат. Вот гав!

Восторженность и аффектация, как в клятве (ассоциации с Кредо Яго и Отелло в опере Верди) создаётся опорой на ходы тонического секстаккорда в *Es-dur* и чеканными октавами:

15.

Ма - ши - ну лю - дям по - да - рю.

При обращении к публике меняется тональность – *H-dur* – и ритмический рисунок пунктиром усиливает характер бравады (ц. 210).

В Уличной песенке (3 д., 1 к.), которая обрамляет Сцену аукциона, Том и Ник в последний раз выступают в единстве: танцевально-фривольная тема в *B-dur* на фоне «примитивного» аккомпанемента (бас-арпеджио) вызывает ассоциации с

легкомысленной Песенкой герцога «Сердце красавицы» из оперы Верди: 16.

Ког-да б и-мел па-рень крыль-я лти-цы, а

Ког-да б и-мел он крыль-я лти-цы, а

Перелом наступает в дуэтной сцене на кладбище¹⁷ (3 д., 2 к.). В 1-м разделе «Прошёл с тех пор уж целый год»¹⁸ вскрывается роковой конфликт на интонационном уровне: *lamento* и плач у Тома (ц.162) – ироничность (ц. 165) и фантазмагория (ц. 175) у Ника (в духе мефистофельской образности Берлиоза, Листа).

Кульминация сцены – игра в карты. Её музыкальная семантика: хроматическая тональная основа (*fis/F*), остинатно-извилистый фон колкого *Cembalo solo*, фанфары ужаса (ц. 194, 195) после показа Ником публике карты с Пиковой дамой (как в финале оперы Чайковского) - 17.

и да-ма для не-го пусть ста-нет да-мой а - - да.

¹⁷ Сцена на кладбище и появление призрака – типичный драматургический ход в романтическом театре, достаточно упомянуть оперы «Волшебный стрелок» Вебера, «Дон-Жуан» Даргомыжского, «Риголетто» Верди, «Жизель» Адана и др. (подробнее в ст. Л. Кириллиной «Призраки и русалки в опере XIX века» в журнале «Музыкальная академия», 1995, № 1).

¹⁸ Эффект «остановленного мгновения» создаёт эпизод с часами: чембало отмеряет девятый удар как последний (перед ц. 185) на словах Тома: «О небо, помоги мне! Конец».

и инфернальный ход (ц. 195, т. 7) на его словах «Ну, Том, встряхнись. Волненьям придёт конец»:

18.

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии (басовый регистр) и фортепиано. Вокальная партия имеет следующие текстовые вставки: «Ну, Том, встряхнись. Волненьям придёт конец.» Музыкальный фрагмент начинается с динамического обозначения *p* (пиано).

Появление призрака Энн резко меняет ход событий: после её белькантированной лирико-гимнической фразы «Любовь нашу вспомни» Ник умолкает, а Том восклицает «Любовь пришла меня спасти» на теме Кабалетты Энн из 1 д. тоже в *C-dur*. Звучит двенадцатый удар часов. Следует эпизод превращений: Ник опускается в могилу, Том рождается весной Адонисом, которого любит Венера.

Таким образом, эволюция этой линии направлена к образно-семантическому оборотничеству – от земных страстей («должок» и «любовь», – повторяет Ник) к платонической любви, возврату Золотого века, где каждому своё: Нику – ад, Тому – рай. После Затемнения (ц. 205) наступает Рассвет, формула жизни в котором – «розы вплетаю в свой венок» (ц. 207).

Лирическая линия

Лирика этой комической оперы имеет глубоко символическое значение, расширяя философскую ауру сочинения. Стравинский создаёт драматургическое напряжение типичного в опере

«лирического треугольника»¹⁹ как противопоставления разных типов любви – верной и свободной, и женщин – архетип Матери (всепрощающей женщины, родной) и архетип Рока (экстравагантной женщины, чужой): Энн Трулав и Бабы Турчанки.

Первый **сольный номер** в этой линии – Ария Энн «Тихая ночь, о найди мне Тома» (1 д., 3 к.):

19.



Драматургические характеристики: *h-moll*, форма АА1, интонационное содержание раскрывает лирико-драматический комплекс – распетый тонический квартсекстаккорд и хроматические соскальзывания «*fis-f*» (как в Сцене игры в карты). Кульминация на словах «Луна быть так холодна» (ц. 189) подчёркнута октавным «падением» вниз:

20.



Другая грань образа Энн – в Кабалетте «Да, я иду к нему!» (1 д., 3 к.):

¹⁹ История «лирических треугольников» в оперной литературе обширна: Нерон-Поппея-Друзилла (Монтеверди), Сюзанна-Фигаро-Граф Альмавива (Моцарт), Каспар-Макс-Агата (Вебер), Фауст-Мargarита-Мефистофель (Гуно), Радамес-Аида-Амнерис (Верди), Татьяна Ларина-Онегин-Грёмин (Чайковский), Солдат-Принцесса-Чёрт (Стравинский) и т.д.

21.

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии и фортепианного сопровождения. Вокальная партия написана в нотном стане с ключом соль-бемоль (C-dur) и ритмом 4/4. Текст песни: «Да, я иду к не-му. Лю-бовь не бро-сит е-го в бе-де». Фортепианное сопровождение включает правую и левую руки, с характерными аккордовыми фигурами в правой руке и более мелкими движениями в левой.

Драматургические характеристики: *C-dur*, сквозная форма, в основе – модель арии *bravure*. Решительная, по-моцартовски активная тема строится на автентических оборотах в гармонии и мелодии с последующим «затемнением» третьей ступени.

Последний сольный номер Энн – Колыбельная «Мимо чудных стран» (3 д., 3 к.): *As-dur*, 3 куплета с хоровым припевом (*ges-H, V*). Внеэмоциональность, мифологическая статика и спокойствие речи богини Венеры на распетой терции сопровождается ровной флейтовой гладью. В аккомпанементе знаковый ход смерти от I к V ступени вниз (ц. 254) отражает происшедшую трансформацию образа от «живого» (реального) к «неживому» (трансцедентному):

22.

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии и фортепианного сопровождения. Вокальная партия написана в нотном стане с ключом Асоль (As-dur) и ритмом 4/4. Текст песни: «Ми-мо чудных стран в мо-ре о-ке-ан ко-раб-лик ма-лень-кий плы-вёт». Фортепианное сопровождение включает правую и левую руки, с характерными аккордовыми фигурами в правой руке и более мелкими движениями в левой. Надпись *dolce* расположена над вокальной партией, а *p dolce cantabile* – под фортепианной.

Музыкально-смысловой код заключён в словах «остров счастья ждёт» (ц. 255)²⁰.

Лирическая линия в характеристике Тома раскрывает другую грань его Души – светлую, божественную. Его выход является ярким контрастом к празднично-фривольной атмосфере борделя. Коватина Тома «Любви так часто изменяют» (1 д., 2 к.) в *cis-moll*, в форме АА1 опирается на модель арии *lamento*. Долго выдержанный органнй пункт на III ступени лада в аккомпанементе и постоянные возвраты в мелодии к V ступени как бы вуалируют тонику, создают эффект балансирования между устоем и неустоем (как и образ Тома):

23.

Завершение атональным эпизодом – некая проекция его будущего перехода в пространство вне тяготений (бедлам в финале), неслучайно в тексте появляется образ богини-хранительницы (ц. 157) и на словах «я твоё имя прошепчу» звучит кадансовый реверанс в *cis-moll*.

Проекция этого номера в финал очевидна. Действительно, его последний сольный номер Ариозо «Готовьтесь все! Я прошу вас, тени» (3 д., 3 к.) – речь блаженного, восторженного безумца:

²⁰ «Тема острова» – типичная для русского романтизма как символ потустороннего, тайного (невидимого). Упомянем лишь разные трактовки этого образа в творчестве С. Рахманинова: романс «Островок» (мечта о покое) и его симфоническая картина «Остров мёртвых» по Бёклину (покой вечной смерти).

24.

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The vocal line starts with the name 'Том' above the first measure. The lyrics are 'Го - товь - тезь все, я про - шу вас, те - ни.' The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

В кульминации – обращении к богине любви Венере – появляется белькантированная фраза (аналог ключевой фразы «Я Мавра!» в Сцене найма кухарки в первой комической опере Стравинского) со сдвигом из *A-dur* в *e-moll*.

Итак, направленность эволюции образа Тома влюблённого аналогична Энн: от «земного» страдания – к божественному экстазу.

У *Бабы-Турчанки* в опере два сольных номера. По словам композитора, она – «циркачка мирового масштаба», входит чудовищем, выходит вполне симпатичной особой». Являясь одним из исполненных желаний Тома²¹. Баба – «чужая» в этой линии, возникшая из линии приключений. Именно поэтому в её характеристике усилен комический элемент. Так, в Речитативе Бабы «Мой милый» (2 д., 2 к.) пародируется стиль *lamento*:

²¹ Женидьба на старухе (Наина), на уродстве (Красавица и Чудовище), на животном («Царевна-лягушка») – типичный сюжет в мифологических текстах, связанный с темой испытания героя на пути к гармонизации отношений и обретению счастья («стали они жить-поживать...»), о чём пишут Пропп, Гачев, Краснова и др.

25.

Мой друг, ведь я из па-пан-ки-на не вый-ду по-ка мне
не по-мо-жешь, и ждать так дол-го я не люб-лю.

Она пытается спеть длинную лирическую фразу, но постоянно прерывается паузами, а сначала мягкая терция в *D-dur* быстро остраниается ум. 7 на словах «ждать не люблю». Симптоматично и мелькание тональности *B-dur*, тональности приключений.

В Арии «Презираешь!» (2 д., 3 к.) Баба скатывается с лирического стиля на скороговорку и экспрессивность арии мести:

26.

Го-ре мне!
По-че-му? За-чем так?

В *d-moll* тема вздымается уступами по звукам трезвучия, аффектируя закипающий гнев оскорблённой героини. Дополняют «мефистофельскую» картину ярости обильные хроматизмы и скачки на нону. Незавершённость арии (Том затыкает её рот париком) – ещё один знак неполноты и игровой эксцентричности образа.

Развитие **ансамблей** в лирической линии аналогично эволюции образов в сольных номерах – от «земного рая» к «небесной чистоте». В начале оперы звучит Дуэт «Лес проснулся» (1 д., 1 к.):

27.

Драматургические характеристики: *A-dur*, форма АВ-АВ. Том и Энн, как Адам и Ева (библейские имена есть в тексте дуэта) преисполнены любовного восторга (восходящие октавы с хроматическим соскальзыванием, например, ц. 10), их рулады близки птичьим голосам (ц. 14).

В конце оперы Дуэт «Словно в мрачном сне» (3 д., 3 к.), написанный в *g-moll* в форме АВ-АВ, воспроизводит характер блаженной речи Адониса и Венеры (Тома и Энн) в Бедламе:

28.

Моделью дуэта видится финал оперы Глюка «Орфей». Архетипичной также является мифологема «сна» как превращения или умирания, перехода в мир запредельный (колыбельные в творчестве Мусоргского, Феврония в опере Римского-Корсакова). Достижение платонической любви – вершина отношений главных героев оперы Стравинского.

Кульминацией развития в «лирическом треугольнике» является Трио «Ах, когда б раньше» (2 д., 2 к.) в *e-moll*. По сути, это продолжающийся Дуэт Энн и Тома «Ах, Том! Как чудно», к которому присоединяется Баба. Жанрово-интонационное развитие можно обозначить как 2+1: лирико-патетическим и драматическим восклицаниям главных героев «Коль посмеешь вновь обет забыть» (ц. 137–140) противостоит тон буфонной скороговорки и речитации Бабы («Баба вся дрожит, от гнева кипит, и сердце стучит»). «Энн поспешно уходит» (ремарка) – таков итог этой ансамблевой сцены.

«Энн убегает», а Баба после парафразы *a la* Грибоедов «Где моя карета» (ц. 151) торжественно уезжает – таков итог Сцены аукциона. Парадоксально, что на фоне торгов – метафоры современного состояния культуры, где продаётся гагара (природа и естественность), римский форфор и скульптура²² – героини в дуэте согласия поют об истинной Любви: к Тому у Энн, к эстраде у Бабы (с ц. 114). В развитии их сближает общий лирико-гимнический тип интонирования. Возникает аллюзия с Хабанерой Кармен из оперы Верди (ц. 143): «то же» сочетание широких интонаций крупными

²² Вся Сцена аукциона движется как **хоровая**. В драматургии оперы хоры имеют важное значение, так как создают не только событийный фон, но и высвечивают ту же линию в драматургической модуляции от «земного», грешного «Все мы как волки» с припевом «Лан-тер-лю-лю! в Борделе – к блаженному «Брось надежду», как припев Колыбельной Энн в Бедламе.

длительностями («Любовь, смелей» в партии Энн) и хроматических ходов («Верной, сильной» в партии Бабы). После этой сцены обе женщины *уходят из жизни Тома* – лирическая линия трансформируется, дальнейшие события свершаются на метафизическом уровне.

В заключении важно выделить заключительную речь Адониса, так как в ней содержится не только философский ключ всей оперы, но и музыкальный шифр – «ропись» автора оперы. О наличии такого в другом сочинении Стравинского по Шекспиру пишет Л. Акопян: «Для Стравинского этот мотив (...) «*b-es-as-es-d*» служит мелодической основой песни (...) – конфигурации из трёх кварт «*f-b-es-as*» и квинты «*d-a*»; она трактуется как род шеститоновой серии» [1, с. 181]. В «Похождениях повесы» прощание Адониса в духе высокой трагедии с моделированием культовых юбилеев, линия мелодических вершин (ц. 270–272) выписывает «ту же» комбинацию тайнописи Игоря Фёдоровича – «*es-as-des-as-g*».

1.2.3. Литература

1. Акопян Л. Музыкальная автобиография Стравинского // Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М., 1995.
2. Баева А. Оперный театр И. Ф. Стравинского. М.: КРАСАНД, 2009.
3. Баева А. О принципах моделирования жанра в опере «Похождения повесы» // Музыкальный современник. Вып.2. М., 1987.

4. Друскин М. Игорь Стравинский. Л., 1982.
5. Ерёменко Г. Фаустианские мотивы в опере И. Стравинского «Похождения повесы» // Фауст-тема в музыкальном искусстве и литературе. Новосибирск, 1997.
6. Малышева Т. Тема странствий в театре Р. Вагнера и И. Стравинского // Русская музыка в контексте мировой художественной культуры. Волгоград, Саратов, 2002.
7. Савенко С. Мир Стравинского. М., 2001.
8. Тарускин Р. Загадки гения // Музыкальная академия, 1992, № 4.
9. Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // Стравинский. Статьи и материалы. М., 1963.
- Ярустовский Б. Игорь Стравинский. Л., 1969.

***1.2.4. Обзор исследовательских ракурсов
по опере «Похождения повесы» И.Ф. Стравинского***

Акопян Л. Музыкальная автобиография Стравинского //
Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М.,
1995.

«Мотивы и некоторые детали либретто обеспечивают смысловую связь оперы с написанной за три с лишним десятка лет до неё “Историей солдата”; в данной ассоциации также можно усмотреть элемент автобиографичности (...) Никогда больше в своём театральном творчестве композитор не возвращался столь откровенно к уже использованной однажды фабуле» [с. 169].

«Помимо наиболее очевидных аналогий с операми, для которых тема “экзорцизма” является главной, а именно с “Дон Жуаном” (сцена на кладбище, видение персонажа, поглощаемого адским огнём, заключительная “мораль”) и “Вольным стрелком” (одна и та же коллизия: герой – его возлюбленная – черт: тенор-сопрано-бас) различные исследователи называют и другие:

с “Орфеем” Монтеверди (торжественная инструментальная интрада и пасторальный характер начальных номеров),

с “Кармен”» (параллелизм между коллизиями «Баба-турчанка - Энн, и Кармен - Микаэла),

с “Отелло”» (сходство дуэтов Тома и Ника во втором акте и Отелло и Яго, также во втором акте),

с “Пиковой дамой”, с “Дон Паскуале”, с оперными стилями Глюка, Россини, Верди, даже с “Фиделио”» (ария Энн в финале 1-го акта напомнила одному из мемуаристов арию Леоноры)» [с. 171].

«Лишь в “Похождениях повесы” Стравинский (...) предпринял углублённое критическое исследование этого (экзистенциального) порока, очень естественно использовав для данной цели форму жизнеописания некоего порочного человека. Благодаря этому своему скрытому, глубинному смыслу опера приобретает совершенно новое измерение, за внешней оболочкой *drama giocoso* на сюжет из далёкого прошлого, обнаруживая трагическое, современное и, несмотря на старательно охраняемую маску “объективизма”, глубоко личное содержание» [с. 172].

«Тема потерянного рая находит своё выражение как в либретто (...в начальном пасторальном дуэте), так и в музыке, где есть образцы поистине нетронутой классицистской (без всякого “нео”) чистоты и гармоничности» [с. 173].

«Через 17 лет после оперы, уже в глубокой старости, Стравинский создал ещё одно произведение ярко выраженного автобиографического звучания: “Заупокойные песнопения” (“*Requiem Canticles*”). Здесь в форме серии завуалированных, неявных «цитат» дан ностальгический обзор собственного творчества; реминисценции «Царя Эдипа» (в *Tuba mirum*), «Симфонии памяти Дебюсси» (в инструментальной Интерлюдии), “Симфонии псалмов” (в *Rex tremendae*), “Свадебки”» (в инструментальной Постлюдии) кажутся наиболее очевидными. Таким образом, в ключевые моменты своего пути – перед концом его самого долгого и плодотворного этапа и перед заключительной точкой – он не избегал формального нарушения той приверженности “истине сегодняшнего дня”, которую в своё время столь настойчиво подчёркивал» [с. 181].

«Вечный фаустовский сюжет о противоборстве “Анимы” и “тени” обретает в произведении Стравинского дополнительное, имманентно-музыкальное измерение, и становится сюжетом о противоборстве двух архетипических разновидностей искусства, двух форм отношения художника к материалу, из которого творит» [с. 179].

Баева А. Оперный театр И.Ф. Стравинского, М., 2009

«Решая вечную проблему добра и зла, Хогарт стремится к обобщённому выражению идеи, образу – социальной маске, к общезначимости ситуаций. Тем самым он даёт более глубокий смысл своему рассказу, за конкретным пластом повествования скрывается метафорический. Это даёт возможность в XX веке трактовать хогартовский сюжет как своего рода притчу» [с. 194].

«“Похождения повесы” не только завершают оперный путь Стравинского в оперном жанре, но подводят своеобразный итог тому, что опера накопила за свою историю, образуя своего рода комментарий к опере как виду искусства» [с. 199].

«На дилемме – патриархально-цивилизованное, гармоническое-абсурдное – выстраивается действие. Символичен воссоздаваемый композитором универсум с типично мифологической позицией верха и низа. Поэзия природы, красота патриархального мира, чистота души невесты Тома – Энн противопоставляется городу, который издали манит героя, но вблизи горько разочаровывает. Город – зона отчуждения, где обесценивается абсолютно всё. У Одена-Стравинского он напоминает некое «карнавальное чистилище», в фантастическом зеркале которого отражается мир абсурда» [с. 210].

«В целом сцена в борделе напоминает инвертированный вариант бала с парадоксальными поворотами действия, смысловыми подменами (...) У Стравинского возникает как бы кривозеркальное

отражение: пасторали “золотого века“ в антипасторали века XX, не идеализирующей прошлое, но иронически пародирующей его» [с. 211].

«Общей возбуждённостью атмосферы, постепенно всё более накаляющейся, сцена аукциона напоминает эпизод игры в рулетку из прокофьевского “Игрока” [с. 214].

«Лобовое столкновение *Fis-dur – f-moll* рождает почти зримый эффект полной потери опоры, открывающейся перед Томом бездны. Именно в этот момент, когда наступает час расплаты, и на краю бездны Рейкуэлл ищет спасения, Энн оказывается рядом.

Не Орфей спускается в Аид, чтобы вернуть свою Эвридику, а Эвридика – Энн, олицетворяющая подлинную любовь. Вновь возникает эффект зеркального отражения ситуации (...) Эмоциональный перелом, возникающий при появлении призрака Энн, находит яркое отражение в партии Тома – в радостных фанфарных оборотах, энергичном ритме, в активном утверждении *B-dur*.

Начинается мистическое восхождение в потусторонний мир, символом которого становится (так же, как и в балете «Орфей») возникающая по ассоциации знаменитая мелодия флейты из “Орфея” Глюка, сопровождаемая «щебетом райских птиц» [с. 216].

«Дуэт прощания – последнее объяснение героев – образует лирико-трагическую кульминацию действия. Обретя покой, Том

засыпает. Но сказка кончается. Энн покидает Тома. Ей суждено остаться в мире живых. Тому уготовано царство теней» [с. 218].

«Открытый финал оперы. Очевидны аналогии с моцартовским “Дон Жуаном”, и – шире – с театральной традицией. Вступая в заведомо игровые

отношения со своим временем, Стравинский – великий мистификатор и лицедей сотворяет собственный мир – мир искусства с его вечными, неистребимыми ценностями» [с. 219].

Друскин М. Игорь Стравинский. Л., 1982.

« “Насмешливое вдохновение” или “вдохновенная насмешка” – очень удачное определение для целой группы произведений Стравинского и, более того, – определённой линии его творчества, где значительное место отводится буффонной арлекинаде, остроумным *lassi*, гэгам и т.п. Это стоящие в одном семантическом ряду “Петрушка”, “Мавра”, “История солдата”, которая в известной мере предвосхитила разработку трагикомической роли судьбы-рока в балете “Игра в карты” или в опере “Похождения повесы”, это, наконец, “Потоп”» (с комической перебранкой Ноя с супругой) и другие произведения» [с. 17].

«Стравинский противопоставлял себя Шёнбергу – тот, по собственным словам, стремился изъясняться в музыке прозой – и в качестве антитезы к «Похождениям Повесы», как образцу

современной “оперы в стихах”», Стравинский назвал “Ожидание” Шёнберга “оперой в прозе”» [с. 21].

« “Солнечное”, праздничное прочно утвердилось в балетах Стравинского (...) – и в узорчатом строении музыки “Жар-птицы”, и в декоративном, броском штрихе ярмарочных сцен “Петрушки”. Но в последнем балете есть и трагические мотивы. Исступлённое одиночество Петрушки перекликается на другом стилистическом уровне с жертвенной обречённостью Избранницы в “Весне” или с одиночеством пригвождённого Смертью Императора в опере “Соловей”, с трагизмом покинутого народом Эдипа или рождённого к действию Аполлона, с трагическим одиночеством Рейкуэлла в сумасшедшем доме» [с. 77].

«Если искать первоисточник художественной модели, то это не итальянская *opera buffa, a semiseria*, то есть трагифарс, и, следовательно, “Похождения” по своей жанровой направленности ближе не к “*Così fan tutte*”, а к “Дон-Жуану”.

(...) В самой музыке слышатся отголоски не только XVIII века, но и конгломерат различных манер *bel canto*: Россини, Верди и, возможно, Пуччини» [с. 122].

Ерёменко Г. Фаустианские мотивы в опере И. Стравинского «Похождения повесы» // Фауст-тема в музыкальном искусстве и литературе. Новосибирск, 1997.

«Том Рейкуэлл – дитя современной культуры, парадоксальный симбиоз фаустианского и антифаустианского начал. В этом молодом

человеке, на первый взгляд, отсутствуют параллели с легендарным образом Фауста-бунтаря, восставшего против законов Природы и Бога. (...) Герой оперы (...) с первых шагов настойчиво отрицает важность для человеческой судьбы разума, знания, мысли. (...)

И всё же подлинно фаустианские “нотки” звучат в образе оперного героя в смятении чувств и высоких порывах любви (2-я картина, каватина), в неудовлетворённости жизнью, обывательским прозябанием общества (4-я картина, монолог). В финале оперы в трагической сцене безумия внезапно проступает модель образа Фауста Гёте, долженствующая олицетворять силу человеческого духа и разума, но “вывернутая наизнанку”» [с. 244–345].

«Средствами интонационной масковости, усиленными аллегорическим текстом и сценическим антуражем, композитор добивается карнавальной атмосферы игры “маски в маске”» [с. 248].

«Уроки “насмешливой притчи” Стравинского обращены не только к человеческой морали. Подспудно композитор размышляет о судьбе оперы, отмеченной в XX веке кризисными тенденциями. Поиск актуальных идей в “вечных” сюжетах, необходимость равновесия между непрерывно развивающимся действием и законченными музыкальными формами, сохранение господства вокального мелоса на основе классического оперного “словаря”, стремление к устойчивости музыкальной композиции с помощью рифмованного либретто, тематических реминисценций и конструктивной симметрии» [с. 251].

Малышева Т. Тема странствий в театре Р. Вагнера и И. Стравинского // Русская музыка в контексте мировой художественной культуры. Волгоград, Саратов, 2002.

«Виды архетипа странствия во многом обусловлены соприкосновениями с родственными мифологическими мотивами: изгнанием, паломничеством, путешествием, спутником, проводником, дорогой» [с. 163].

«При всех отличиях, в трактовке мотива странствий у Вагнера и Стравинского очерчиваются общие черты. Одна из них – проекция не только на горизонтальное движение, но и глубинные перемещения по вертикали, приводящие к смене пространственно-временных модусов и к изменению статуса переходящего (Солдат становится мужем Принцессы, Вотан – странником, Том – распутником). Новая жизнь предполагает изменение внутреннего мира через *обретение знаний, способностей и возможностей в процессе странствия*» [с. 165].

«В произведениях, герой которых обречён на скитания, наиболее рельефно выявляется тема личной трагедии, отражённая в прощании с Эдипом, в колыбельной Энн, обращённой к лишённому разума умирающему Тому, в триумфальном марше Чёрта, почти визуально уничтожающем мотивы скрипки, тождественные душе Солдата. Расколотый мир, драма личности, неприкаянной души скитальца, – всё это созвучно романтическому мироощущению и

сопрягает трактовку мотива странствий в сочинениях Рихарда Вагнера и Игоря Стравинского» [с. 165].

Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // Стравинский. Статьи и материалы. М., 1963.

«Стравинский обнаруживает логику великого ума, достаточно смелого для того, чтобы осознать невозможность буквального следования классическим нормативам, ставшим уже во многом ретроспективным явлением, и достаточно осторожного, чтобы не поверить новым правилам, ещё не позволяющим сегодня построить новое здание музыки» [с. 434].

Ярустовский Б. Игорь Стравинский. Л., 1969.

«Эпилог – с морализующими сентенциями действующих лиц, выходящих на авансцену, – заканчивает всю оперу. Автор придавал ему большое значение, хотя подчёркивал, что публика и здесь не должна терять ощущения “сказочности” аспекта» [с. 267].

II. РАЗДЕЛ «БАЛЕТЫ»

II.1. «АПОЛЛОН МУСАГЕТ» (1928)

II.1.1. «Визитная карточка»

Работал над созданием балета по заказу библиотеки Вашингтонского конгресса, где и состоялась премьера во время фестиваля камерной музыки в 1928 году под управлением дирижёра Ганса Киндлера. Хореографическую постановку осуществил Адольф Больм.

Европейская премьера состоялась в этом же году (три месяца спустя) в Париже в дягилевской антрепризе в постановке Джорджа Баланчина. Партию Аполлона исполнил Сергей Лифарь.

Вторая редакция завершена в 1948 году.

В основе сюжета – античный миф о рождении Бога искусств – Аполлона.

Жанр – «аллегория в классическом стиле» (по выражению автора) - модель «балетной сюиты Люлли» (Б. Ярустовский) + романтическая модель балетов П.Чайковского (Н. Вульфсон).

В балете – две картины:	Пролог	C-e-C
	№2 Вариация Аполлона	g/G
	№3 Pas d'action	B-F-f-B
	№4 Вариация Каллиопы	D/d
	№5 Вариация Полигимнии	G
	№6 Вариация Терпсихоры	E-C-E
	№7 Вариация Аполлона	a
	№8 Pas de deux	C
	№9 Кода	E-h-F-E
	№10 Апофеоз	D

II.1.2. Лекция-конспект

Балет – жанр в творчестве Стравинского, наиболее близкий его артистической индивидуальности. Зримость, пластичность, жестовость, разнообразие танцевальных движений и образов, стихия и порядок ритмической организации, вербальная свобода от фабулы вплоть до возникновения «белых балетов» (бессюжетных) – лишь некоторые составляющие сквозной «программы» сквозь стилевой калейдоскоп исканий композитора. Танец и миф соединяются в его творчестве: на русском материале в «Жар-птице» (1910), «Петрушке» (1911), «Весне священной» (1913); на западноевропейском в «Пульчинелле» (1920), «Аполлоне Мусагете» (1928), «Поцелуе феи» (1928), «Игре в карты» (1936), «Орфее» (1947), «Агоне» (1957).

Балет – искусство танцевального движения. Рождённое во Франции и освещённое гением Люлли, оно долгое время оставалась сферой развлечения или любования графикой человеческого движения во время танца. Даже внесение драматических сюжетов Аданом («Жизель»), Делибом («Коппелия», «Сильвия»), Минкусом («Пахита», «Баядерка», «Дон-Кихот»), Пуни («Эсмеральда») служило «внешней» канвой нанизывания классических балетных форм и «па» исполнителей с установленным следованием номеров в хореографической сюите²³. С творчеством композиторов XIX века связана другая важная тенденция в развитии жанра – симфонизация балета, которая наиболее ярко заявила о себе в музыке П.И. Чайковского. И. Стравинский особенно восхищался «Спящей

²³ Так, классический ансамбль в балете строго регламентирован (как когда-то была схематизирована опера-*seria*): *Entrée* (выход), *Adagio* (общий танец), Вариации (по числу участников), *Coda* (общий танец).

красавицей», о постановке которой в «Русских сезонах» С. Дягилева в 1921 году писал: Это «было для меня подлинной радостью, и не только из-за моей любви к Чайковскому, но также ввиду моего глубокого восхищения классическим балетом, который по самой своей сущности, по красоте своего строя и аристократической строгости формы как нельзя лучше отвечает моему пониманию искусства. Ибо здесь, в классическом танце, я вижу торжество вдумчивой композиции над расплывчатостью, правила над произволом, порядка над «случайностью»» [14, с. 157]. Так, классическая форма балета и неоклассицизм как стилевая доминанта совпали и породили на исходе 20-х годов XX века «программное» произведение Стравинского – «Аполлон Мусагет».

Появившись год спустя после «Царя Эдипа», балет не только подтвердил эстетико-стилевые приоритеты автора (выбор античного сюжета и моделей искусства прошлого), но и указал перспективы развития – к трагическому (чёрному) «Орфею» и концертному (белому) «Агону», итоговым сочинениям в этом жанре.

Жан Батист Люлли и Пётр Ильич Чайковский – композиторы, связавшие историю классической хореографии XVIII и XIX веков, гармонично формируют материал балета XX века, построенного Стравинским и Баланчиным. Для обоих эта работа осознавалась как определяющая дальнейшие творческие шаги. Например, Джордж писал: «Изучая партитуру, я впервые понял, что жесты, как и тональности в музыке или краски в живописи, имеют особенности, которые объединяют их в группы. И группы эти подвержены определённым законам. Чем сознательнее действует художник, тем

глубже он постигает эти законы и подчиняется им. С момента моей встречи со Стравинским при подготовке балета я всегда развивал свою хореографию внутри тех рамок, которые predetermined подобной групповой общностью» [16, с. 84].

«Групповую общность» в первом неоклассическом балете составляют четыре персонажа²⁴, формируя мифологическую структуру художественно-образной системы:



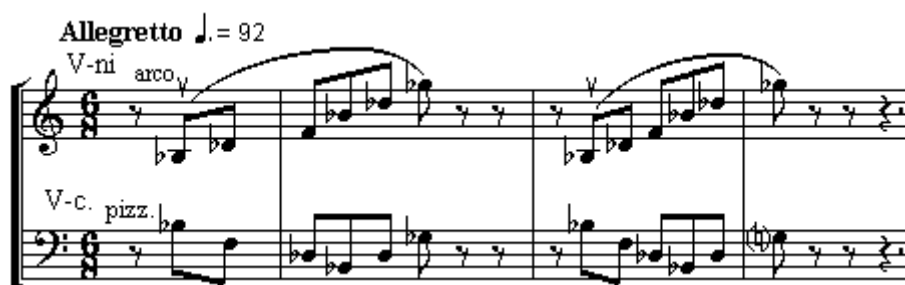
«Верх» системы связан с Музой поэзии – высоким искусством, божественным даром для которого является *Ритм*. Как известно, Стравинский неоднократно подчёркивал, что основным содержательным и конструктивным элементом этого балета является «угрожаемое в ямбах», а «настоящий предмет «Аполлона» – это, однако, стихосложение» [14, с. 187]. Заметим, что в свою очередь ямбическая ячейка (и в прямом, и в обратимом вариантах) – генетический код древнегреческой квантитативной метрики высоких жанров (например, оды, гимна), затем – 1-й и 2-й модус ритма в искусстве *ars antiqua*, поэзии трубадуров и труверов, композиторов

²⁴ В Прологе в ц. 7 появляются две богини (после рождения Аполлона), - в дальнейшем спектакле они не принимают участие.

школы Нотр-Дам; и, наконец, описывается как высокий, классический в «Трактате о поэзии» Буало. Данный ряд возникает неслучайно, так как в стилистике и конструировании материала балета «витают дух» искусства Античности, Возрождения и Классицизма – так называемых классических эпохах в эволюции стилей. В этом ряду естественным становится и появление балета Стравинского.

Вариация Каллиопы (№ 4) выдержана в размере александрийского стиха, которой предпосылается строка Буало: «Пусть всегда в ваших стихах чувство, поглощая слова, членит двустопишия и отмечает цезуру». Стравинский тщательно выдерживает этот принцип – после каждого шестого звука есть пауза. Основная тема в *D-dur* – порывистая:

29.



«Когда Каллиопа²⁵ обходила сцену кругами, её ноги взлетали в мощном броске. Танцуя, она быстро писала что-то на ладони и, в конце концов, показывала написанное Аполлону. Но тот отвергал её усилия» [16, с. 82].

Оттеняет основную тему средний раздел – соло виолончели с широкой мелодической амплитудой (октава, квинта, секста в ц. 41).

²⁵ Исполнительница партии Каллиопы на парижской премьере – Ф. Дубровская.

Итак, Каллиопа – символ Ритма, который нужно обрести, – Бог искусства слышит его идеал и поправляет в танце Музы. Это божественная игра, ниспосланная с небес.

«Низ» в данной системе связан с образом Полигимнии. Её сфера творчества – выразительность торжественного слога и жеста. Природа и характер воздействия мимов, масок, условных жестов, театральности поз всегда интересовала композитора. Это более земное искусство – удел бродячих артистов и различных травестий, балаганов, в которых разыгрываются реальные истории из жизни людей, но в особой условной форме, форме притчей, аллегорий. Кстати, одно из жанровых определений балета – «аллегория в классическом стиле» (И. Стравинский).

Вариация Полигимнии (№ 5) написана в трёхчастной форме. Земная природа основной темы с её жестовостью и мускулистостью раскрывается через обилие скачков (септимы, сексты) в 1-теме (ц. 44) и повторность кварто-квинтовых ходов в теме среднего раздела (ц. 48):

30. 1-я тема

Allegro ♩ = 108

ff *p*

31. Тема среднего раздела



В коде (с ц. 51) скерцозность, живость оттеняются широкой фразой, прерванной *sforcando*.

И Полигимния в своём творчестве не достигает совершенства: «Муза²⁶ танцевала, прижав к губам палец, но сбивалась, неожиданно приоткрывала рот, как бы для того, чтобы произнести слова, и тем самым преступала закон своего молчаливого искусства. Тут же в испуге она зажимала рот рукой, но было уже поздно: экзамена она тоже не выдерживала» [16, с. 82].

В «центре» художественной системы балета – Аполлон и Терпсихора, единство мужского и женского в движении танца, символизирующем движение в Мире. Аполлон – сын Зевса и Латоны. Он – Бог Искусства, а Терпсихора – его Муза, в движениях которой есть и ритмика небесной поэзии (Каллиопы), и жесты земных драм и комедий (Полигимнии). Именно поэтому Муза танца²⁷ – его Идеал: «Она танцевала, двигаясь в профиль, с лирой, которую поднимала над головой, так что её руки повторяли изящную линию изгиба инструмента. В то же время быстрый перебор ног на пуантах имитировал щипки струн, сопутствующие игре на лире. Её *allegretto* перебивалось паузами: танцовщица четырежды застывала в разных классических *attitudes*, являя собой воплощение той гармонии,

²⁶ Исполнительница партии Полигимнии на парижской премьере – Л. Чернышёва.

²⁷ На парижской премьере партию Терпсихоры поочередно исполняли А. Никитина и А. Данилова.

которой жаждал Аполлон» [16, с. 82]. Вариация Терпсихоры (№ 6) выдержана в галантном стиле: изящные короткие мотивы в пунктирном ритме создают непрерывную длинную мелодию, насыщенную хроматическими соскальзываниями и вспомогательными оборотами в *E-dur*:

32.

После второй Вариации Аполлона (№ 7) к его совершенному танцу²⁸ присоединяется Терпсихора, – начинается их *Pas de deux*: «Аполлон то поддерживал Терпсихору в высоких *arabesques*, то поднимал, так что её тело образовывало мягкую кривую за его плечами. Закружившись в быстром темпе, она обвивалась вокруг него. Танец становился оживлённым. В какой-то момент оба опускались на пол. Аполлон в коленопреклонённой позе низко наклонялся, служа опорой для Терпсихоры, которая, лёжа, проделывала руками движения, как бы раздвигая перед собой струи воды» [16, с. 83].

²⁸ «Вариация строилась на высоких прыжках, стремительных заносках, широких взмахх рук. Юный Бог демонстрировал в танце идеал красоты, достигнутый им в процессе совершенствования и призванный служить образцом музам» [16, с. 82].

Итак, квартет героев балета можно разделить на пары:

- играющую (как поиск гармонии через нарушение норм) – Каллиопа и Полигимния;
- идеальную (совершенную гармонию классики) – Аполлон и Терпсихора.

В музыкальной драматургии **Образ Аполлона** раскрывается через комплекс интонаций – героических, лирических и скерцозных, являя совершенное триединство состояний Бога искусства.

В Прологе (№ 1), стилизованном как французская увертюра с её темпово-семантической структурой «Медленно-Быстро-Медленно», экспонируется две грани образа Аполлона. Сначала появляется героическая интонация – восхождение вверх по звукам тонического секстаккорда в *C-dur*²⁹:

The image shows a musical score for Violin I (V-ni I) and Violoncello (V-c.). The tempo is marked 'Largo' with a quarter note equal to 52 beats (♩ = 52). The key signature is C major (C-dur). The violin part begins with a trill (tr) and a dynamic marking of *p*. The cello part includes markings for *p*, *poco sf*, *p*, *pizz.*, and *arco*.

Вибрация восторга и предчувствия чуда – рождения сына Зевса – возникает в акустическом пространстве *tutti* струнного оркестра. Данный состав выбран Стравинским неслучайно – это и моделирование королевского оркестра «24 скрипок» Люлли, и музыкальной поэтики «Серенады для струнных» П.Чайковского. Затем в 1-м разделе возникает вторая героическая тема в виде торжественных аккордов в *E-dur* (ц. 4):

²⁹ Данная лексема является в балете сквозной: она появляется в Прологе (ц. 1, т. 3–4), № 7 (ц. 58, т. 4), № 8 (ц. 64), в Апофеозе № 10 (ц. 99).

34.

Musical score for measures 34-35. The score is for four staves: V-ni I (Violin I), V-le (Viola), V-c. sub. pp (Violoncello), and C-b. sub. pp (Contrabasso). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The V-ni I part starts with a *p* dynamic and features a melodic line with a slur and a *sim.* (sostenuto) marking. The V-le part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The V-c. sub. pp part has a rhythmic accompaniment of eighth notes with a *sim.* marking. The C-b. sub. pp part has a rhythmic accompaniment of eighth notes with a *sim.* marking.

Благородство теме придаёт низкий регистр, остинатность ритмоформулы величественного неторопливого шествия. В среднем разделе с ц. 7 резко меняется темп – экспонируется другая грань образа Аполлона: 35.

Musical score for measure 35. The score is for one staff: V-ni I (Violin I). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked **Allegro** with a tempo of $\text{♩} = 100$. The V-ni I part features a melodic line with a slur and a *p* dynamic.

Скерцозная тема в *e-moll* состоит из двух элементов: восходящее ломаное тоническое трезвучие и нисходящий гаммообразный пассаж. Грациозность и лёгкость движений Бога – одно из трёх его составляющих.

В третьем разделе экспонируется лирическая тема (ц. 10) виолончелей: распетые трихорды, нисходящие сексты придают мелодии широту и пластику гибких движений:

36.

Musical score for measures 36-39. The score is for five staves: V-ni I (Violin I), V-ni II (Violin II), V-le (Viola), V-c. I (Violoncello I), and V-c. II (Violoncello II). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The V-ni I part starts with a *p* dynamic and features a melodic line with a slur. The V-ni II part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The V-le part has a melodic line with a slur. The V-c. I part has a melodic line with a slur and a *mf* dynamic. The V-c. II part has a melodic line with a slur.

Лирические интонации доминируют в характеристике главного героя и принимают различные наклонения. Так в Первой Вариации Аполлона (№ 2) в виртуозной каденции солирующей скрипки за начальными блестящими в концертном стиле пассажами возникает пассакальный ход (ц. 20), внося семантический код темы смерти³⁰. Такое сопоставление смыслов – высокое искусство и смерть – философский ключ к концепции балета. Искусство как дар богов несёт чистоту и свет в жизнь людей, но творцы классических форм испытывают муки творчества и лишения жизни. Бог искусства – первый, как и Адам, кто сталкивается с реалиями бытия. Сам Стравинский писал: «Рождение Аполлона трагично» [14, с. 142].

Другой ракурс лирического представлен в *Pas d'action* (№ 3). Это лирико-драматическое высказывание в форме философского вопроса с аффектом баховского единовременного контраста. Напряжённость звучания смоделирована просто и точно – ходами *anabasis* – Ум.35 и *catabasis* – ум. 7 в тональности *g-moll*:

37.

В этом номере балета Аполлон впервые танцует с Музами, одаривая каждую символом: Каллиопа получает дощечку и стилос для письма стихов, Полигимния – маску, Терпсихора – лиру.

³⁰ Пассакальный ход в балете появится ещё несколько раз: в № 3 (ц. 28), № 9 (ц. 82), № 10 (ц. 96).

Соединение противоположностей и вызывает внутренне напряжение, за которым следует состязание муз.

Второй раз общий танец завершает балет. Кода (№ 9) интонирует новый союз более празднично и радостно. Здесь продолжают развитие скерцозные интонации, обновлённые стилистикой джаза. «В живом грациозном танце они радовались новообретённому искусству. Аполлон протягивал руки двум дамам одновременно, и те, опираясь на него, взмывали в прыжке. Затем все вместе образовывали группу, которую Стравинский называл «тройкой»: музы в *arabesque penchee* как бы неслись вперёд, а Аполлон в роли возницы удерживал их порыв» [16, с. 83]. Единство разнохарактерных муз реализовано композитором чисто музыкально – контрапунктированием их тем в ц. 93–95:

Апофеоз (№ 10) – итог балета о рождении Аполлона. В полифоническом сплетении выстраивается три пласта:

- нижний дан выдержанными звуками в басу наподобие *cantus firmus*;
- средний выписан в мотетной манере;
- верхний содержит сквозную героическую интонацию Аполлона.

Соединение разновременных в историческом плане мелодий (античности, Возрождения и Нового времени) в разном ритмическом движении символизирует единство различных типов движения абстрактных форм, из которых строится любой материал – Искусства и Жизни.

II.1.3. Литература

1. Азаров В. Античная тема в музыкальном театре И. Стравинского: Автореф. ... канд. иск. Л., 1986.
2. Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л., 1977.
3. Баланчин Д. Танцевальный элемент в музыке Стравинского // Стравинский. Статьи и материалы. М., 1985.
4. Бенуа А. Мои воспоминания. М., 1980.
5. Вульфсон А. Неоклассические балеты Стравинского // Музыка и хореография. Вып. 4. Л., 1974.
6. Вульфсон А. Принципы симфонического развития формообразования в балетах Стравинского: Автореф. ... канд. иск. Л., 1974.
7. Друскин М. Игорь Стравинский. Л., 1982.
8. Жуковская Г. Возвращение классического танца в балетном театре Стравинского // И. Ф. Стравинский. Сб. ст. МГК. Вып. 18. М., 1997.
9. Королёва А. Неоклассицистские балеты И.Ф. Стравинского: к проблеме воплощения орфической концепции. Волгоград, 2008.
10. Кун Э. Мифы Древней Греции. М., 1983.
11. Михайлов А. О классических тенденциях в музыке конца XIX–начала XX века // Вопросы теории и истории музыки. Вып. 2. Л., 1963.
12. Музыкальная академия, 1992, № 4.

13. Наборщикова С. Видеть музыку, слышать танец: Стравинский и Баланчин. К проблеме музыкально-хореографического синтеза. М., 2010.
14. Стравинский И. Диалоги. Л., 1971.
15. Стравинский И. Хроника моей жизни. Л., 1963.
16. Суриц Е. Джорж Баланчин – истоки творчества // Музыка и хореография современного балета. Вып. 5. Л., 1987.
17. Холопов Ю. Новая гармония: Стравинский, Прокофьев, Шостакович // Русская музыка и XX век. М., 1997.
18. Холопова В. «Классицистский комплекс» творчества И. Ф. Стравинского в контексте русской музыки // И. Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания. М., 1985.
19. Ярустовский Б. Игорь Стравинский. Л., 1969.

***II.1.4. Обзор исследовательских ракурсов
по теме «Балет «Аполлон Мусагет»
И.Ф. Стравинского»***

Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л., 1977.

«По своей тематике балет продолжает линию, прочно наметившуюся за последнее время в театральной музыке Запада: тяготение к античным сюжетам и мифологическим образам, в новом их претворении. (...) Назовём “Сократа” Сати (1920–1922) и “Антигону” Онеггера (1924–1927)» [с. 270].

«Музыка “Аполлона” родилась из танца, но не непосредственно из мускульно-моторной природы танца вообще, а из стилизованной танцевальности – стилизованной или окристаллизовавшейся в линиях и формах балетной классики и рождённых ею музыкальных ритмоформул и схем» [с. 270].

«Стравинский становится в позу “ретрограда” по отношению к самому себе, и мелос “Аполлона” приобретает все отрицательные черты *эсперанто* – искусственно изобретённого языка, вплоть до неологизмов из Вагнера и мелодических оборотов чуть ли не из Пуни. Почти вся музыка “Аполлона” обнаруживает досадное стремление соткать новую ткань из старых ниток» [с. 271].

Баланчин Д. Танцевальный элемент в музыке Стравинского // Стравинский. Статьи и материалы. М., 1985.

«В каждом его сочинении ритмическая пульсация создаёт мощную движущую силу, так что к концу вещи вы, как и в случае с Моцартом, знаете, что содержание полностью выявлено, до конца исчерпано. Чёткий ритм Стравинского – признак его власти над временем, а заодно и над исполнителями. Хореограф должен, прежде всего, безгранично довериться этой власти» [с. 262].

«Ослепителен также контур мелодической линии Стравинского, тщательно выверенный и сбалансированный, напоминающий прекрасно отшлифованную драгоценность. Кажется, что он вбирает в себя и отражает в удивительном преломлении все танцевальные

идиомы западной музыки – вальсы, польки, гавоты, марши, канканы, танго и регтаймы; открытия Моцарта и Гуно, Оффенбаха, Ланнера и Штрауса, Делиба и Чайковского» [с. 263].

«Что касается лично меня, я могу сказать лишь, что музыка Стравинского меня полностью удовлетворяет. Я чувствую себя в ней удобно. Когда я слушаю его партитуру, я испытываю побуждение – не люблю слово “вдохновение” – попытаться сделать видимыми не только ритм, мелодию и гармонию, но и тембры инструментов» [с. 264].

«Я воспринимаю «Аполлона Мусагета» как белую музыку» [с. 265].

«Каждый из его периодов творчества был вехой в современном искусстве. Сегодня он демонстрирует нам гуманистические ценности, которые связывают настоящее с прошлым. Его новые партитуры, глубокие и неторопливые, говорят о дисциплине и героическом величии человеческого тела. Сам Стравинский – это Орфей XX столетия» [с. 268].

Друскин М. Игорь Стравинский. Л., 1982.

«Ритмические структуры музыки балета “Аполлон Мусагет” ему подсказал пушкинский александрийский стих» [с. 27].

«Есть нечто гимнически статичное и в “*Laudate*” из Симфонии псалмов, которое (...) он интонировал по-русски. Статичный характер имеет заключительный хорал Симфонии духовых, гимн из Фортепианной серенады, Прелюдия к Кантате 1952 года или апофеоз, заключающий “Аполлона Мусагета”; вертикальными комплексами выстраивается итоговое звучание коды Октета (ср. коду Эбенового концерта, 1945), или Симфонии *in C*, или, наконец, финала Заупокойных песнопений» [с. 64].

«Восемь оркестровых партитур посвящены им балетному театру: “Жар-птица”, “Петрушка”, “Весна священная”, “Аполлон Мусагет”, “Поцелуй феи”, “Игра в карты”, “Орфей”, “Агон”.

Два задуманы в хореографическом плане, хотя и вне театрального заказа: Концертные танцы и Балетные сцены; в этом ряду – (...) симфоническая поэма “Песнь соловья”, и три балетных произведения с пением: “Байка”, “Пульчинелла”, “Свадебка”. Итого, четырнадцать³¹.

Эта внушительная цифра должна быть увеличена, по крайней мере, втрое: согласно современной хореографической практике – начало ей положили в девятисотых годах Изадора (Айседора) Дункан и независимо от неё русский балетмейстер А. Горский, а вслед за ними М. Фокин – в балетном театре “отанцовываются” и чисто симфонические произведения. По справочнику, составленному в Нью-Йорке к 80-летию Стравинского, вместе с перечисленными четырнадцатью балетами к тому времени получило хореографическое воплощение около сорока его сочинений. С тех пор прошло ещё

³¹ Значительна также роль танцевально-пантомимного начала в «Истории солдата», «Персефоне», «Потопе».

десять лет, и количество их, несомненно, возросло, что убедительно подтверждает значение новаторской музыки Стравинского в развитии хореографии XX века» [с. 74].

«Теперь (...) Стравинского будут интересовать балеты с ослабленным сюжетом или вовсе бессюжетные.

К первым я отношу балеты с контуром намеченной фабульной схемой, заимствованной из обряда (“Свадебка”), мифа (“Аполлон”, “Орфей”) или из “правил игры” – сказочной (“Байка”), комедии дель арте (“Пульчинелла”) и даже карточной (“балет в трёх сдачах” – “Игра в карты”). Тут важна не столько сама фабула, сколько выявление игрового начала в сюжете.

Отсюда естественен переход к бессюжетным произведениям. В Балетных сценах (1944) уже намечен только сценарно-хореографический каркас: это прообраз идеи последнего балета Стравинского “Агон” (1953–1957)» [с. 78].

«В “Хронике” он с восхищением говорит о “культуре пения, идущей из Италии», и о своём увлечении, когда создавал “Аполлона”, певучей трактовки струнных. (...) Вслед за “Аполлоном” усиливается роль струнных в оркестре и “Поцелуя феи” и Каприччио; в последнем наряду с пианистом солируют скрипачи, альтисты, виолончелисты и даже контрабасисты. Одно за другим создаются произведения для скрипки: Концерт (1931), Концертный дуэт (1931–1932), “Итальянская сюита” (1933), переложения из “Мавры” (Песня Параши, 1937). (...) Сейчас он хочет создать чисто инструментальную мелодию, не управляемую речевой артикуляцией.

(...) “Аполлон, – говорит он, – самый крупный шаг в направлении полифонического стиля длинных линий”» [с. 106–107].

«Говоря о музыке “Аполлона Мусагета”, Стравинский отмечает, что контрасты инструментальных красок в ней заменены “контрастами звуковых объёмов”; вместо устаревшего определения “гармония” он рекомендует термин “плотность”»; он называет Эдгара Вареза “«новатором”» в планировке интенсивностей композиции – высоких и низких регистров, скорости, плотности, ритмического движения». И добавляет: “«Подобно тому, как Веберн ассоциируется с малыми объёмами, Варез узнаётся по большим объёмам звучностей”» [с. 143].

Жуковская Г. Возвращение классического танца в балетном театре Стравинского // И. Ф. Стравинский. Сб. ст. МГК. Вып. 18. М., 1997.

«В балетах “Аполлон Мусагет” и “«Поцелуй феи” Стравинский обращается к излюбленной теме Чайковского “художник и мир”. Судьба художника – это познание высшего дара, обрекающего творца на одиночество, на обострённое восприятие, на муки и счастье творчества, и познание этого дара трагично. Не случайно именно по отношению к, казалось бы, светлой и безмятежной музыке “Аполлона” Стравинский говорит об истинном трагизме, а финалы этих балетов представляют уход героев в иной, возвышенный мир» [с. 125].

«Структуру этого балета можно представить как *Pas d'action*, обрамлённый Прологом и Апофеозом. Первая вариация Аполлона – переосмысление *Entrée*, самостоятельная музыкальная и хореографическая форма, вступление типа эпитафия, возвышенному строю которого подчинено дальнейшее действие. Общий танец соответствует *Adagio*; далее следуют вариации муз, Аполлона, “двойная” вариация (...) Аполлона и Терпсихоры и общая *Coda. Pas d'action*, таким образом, становится формой всего спектакля, выводя одну из балетных форм на высший драматургический уровень. Исходя из этого, хореограф спектакля Баланчин во главу угла драматургии “Аполлона” поставил развитие собственно танцевального движения, а не сюжета» [с. 128].

«Хотелось бы провести ещё одну параллель между творчеством Стравинского и Чайковского. Музыка обоих композиторов пронизывает танцевальное начало; в ней отражены черты буквально всех известных композиторам танцев от гавота, менуэта, марша, вальса у Чайковского до регтайма у Стравинского, преломлённые через национальные традиции» [с. 131].

«Балеты Стравинского являют нам сам дух классического танца, его красоту, строгость, логичность, уравновешенность, создающие высокий настрой чувств, как и подобает классическому искусству» [с. 132].

Королёва А. Неоклассицистские балеты И.Ф. Стравинского: к проблеме воплощения орфической концепции. Волгоград, 2008.

«Трактовка «Аполлона» как своеобразного эталона с точки зрения воплощения эстетического идеала Стравинского подтверждается выбором жанровых моделей. Композитор называет балет “аллегорией в классическом стиле”, “фреской в манере Пуссена”, “данью французскому XVII веку“ (Диалоги; 188), подчёркивая ориентацию на искусство французского классицизма. Однако не менее очевидна связь “Аполлона” с балетной музыкой Чайковского, которой было суждено стать музыкально-балетной классикой» [с. 46]

«Музыкальная драматургия “Аполлона” складывается из взаимодействия четырёх образно-интонационных сфер: героической, лирико-драматической, скерцозно-танцевальной и лирико-гимнической» [с. 47]

«В партитуре «Аполлона» проявляет себя такой неперенный признак концертного жанра, как виртуозность. Первую вариацию главного героя открывает каденция солирующей скрипки, которая ассоциируется с демонстрацией мастерства как неперенного атрибута аполлонического искусства. В этот момент остальные участники концертного действия превращаются во “внимательных зрителей”, что символизирует высшую степень импровизационности, свободу самовыражения, радость творчества» [с. 56]

«Завершается Апофеоз трузвучием си минора, которое звучит неожиданной грустной нотой на фоне сияющего великолепия классической сюиты. Аполлон, отдавая свой божественный дар, исчезает в небесных сферах. Его место должен будет занять Орфей, который призван к великой миссии – нести в мир гармонию и свет аполлонического искусства людям, пробуждая и совершенствуя их души» [с. 62]

Наборщикова С. Видеть музыку, слышать танец: Стравинский и Баланчин. К проблеме музыкально-хореографического синтеза. М., 2010.

«Стравинский погружается в философские штудии: изучает теологические монографии последователя Аристотеля Жака Маритена, интересуется фундаментальной связью между мифом, религией и ритуалом. “Аполлону” все эти обстоятельства пошли только на пользу, что, в конце концов, тоже отметил Дягилев. “Вещь, конечно, удивительная, необыкновенно спокойная, ясная, как у него ещё никогда не было, контрапунктическая работа необыкновенно филигранна, с благородными прозрачными темами, всё в мажоре, как-то музыка не от земли, а откуда-то сверху», – написал он Сергею Лифарю³²» [с. 115].

«Как и Стравинский, Баланчин населяет “Аполлона” многочисленными стилевыми знаками. (...) Барочная тенденция в музыке связана с формой сочинения (концерто барокко для единой

³² См. подробнее: Лифарь С. Дягилев с Дягилевым. М.: Артист. Режиссёр. Театр, 1994.

концертирующей группы струнных), обилием пунктирных ритмов с явными намёками на менуэт (ц. 58), скрипичной каденцией в стиле Корелли (ц. 20). Барокко в хореографии маркируют церемонные поклоны, заимствованные из придворных танцев, и игра Аполлона на лютне, открывающая его первую вариацию. Знаменитый круговой жест Аполлона – дань сольному музицированию барочной эпохи» [с. 116].

«Важное место среди истоков “Аполлона” занимает классический балетный цикл с прологом, гран-па и апофеозом. (...) Грань между “классикой” и её искажением порой провести невозможно, настолько сплавлены различные пластические составляющие. (...) Таковы, в частности, ключевые элементы балета (“тройка”, “плавание” “пикадилли”, “тачка”, “лучи”...)» [с. 117–118].

« “Аполлон Мусагет”(...) стал самым популярным балетом соавторов. И, пожалуй, самым личным. На “Аполлона” Стравинский неоднократно ссылается в своих монологах и интервью. Подробное видеоописание жизни Баланчина, вышедшее в США к 100-летию со дня его рождения, прослаивают фрагменты этого балета. Сравнение хореографа с Аполлоном, ведущим за собой муз-балерин, стало дежурной метафорой американских критиков» [с. 120–121].

Суриц Е. Джорж Баланчин – истоки творчества // Музыка и хореография современного балета. Вып. 5. Л., 1987.

«Языком танца Баланчина была классика, прямо производная от классики Петипа. И в то же время его лексика воспринималась как современная. (...) То за спиной стоящего в профиль танцовщика, на которого сзади полулёжа опиралась балерина, раскрывались веером идеально стройные вытянутые женские ноги (две принадлежали партнёрше, две – другим балеринам, стоявшим сзади в *arabesque* разной высоты). (...) То, окружив его, коленапреклонённого, они склонялись к нему, подавшись вперёд, вытянув шеи (“точно пьющие лебеди”, писал присутствовавший на репетициях, композитор Н. Набоков) и придерживаясь рукой за его плечо. Всё это было в пределах правил и всё же не соответствовало привычному.

Классические па и позы были в то же время прослоены другими, которых вовсе не знал старый балет, но и они образовывали с традиционной классикой одно целое. (...) Этому Баланчин научился у Стравинского» [с. 83].

« “Аполлон Мусагет” – балет, открывший новое направление в современном балетном театре. Это первая за много лет попытка вновь утвердить сильный своей собственной выразительностью классический танец, после того как целое поколение балетмейстеров почитало обязательным условием прогресса отказ от него» [с. 84].

Холопов Ю. Новая гармония: Стравинский, Прокофьев, Шостакович // Русская музыка и XX век. М., 1997.

« “Аполлон Мусагет”, Пролог: ИМ (индивидуальный модус) снова эквивалентный, классицистски очищенный от фольклорности,

а также от бытовой жанровости венских классиков, утончённо ориентированный на “королевский” вкус времён Ж.-Б. Люлли и на его “24 скрипки короля”; технически – функциональная инверсия: желанные слуху “белые”» (диатонические) диссонансы являются целью движения в гармоническом обороте (например, c1-d1-f1-h1), они – центральный элемент такой системы» [с. 443].

Ярустовский Б. Игорь Стравинский. Л., 1969.

« “Музыка «Мусагета» - типичный пример реставраторского конструктивизма Стравинского (...) Беря за основу старую схему вариаций эпохи Люлли, он модернизирует их введением переменных метров, изменяет гармонический склад аккомпанемента; избегая традиционных тонико-доминантовых формул, создаёт модернизированную линейную графику. Всё это оставляет впечатление рафинированного, высокого, порой изящного музейного искусства» [с. 171].

II.2. «ОРФЕЙ» (1947)

II.2.1. Визитная карточка

Начало работы над балетом в 1946 году связано с заказом Л. Кирстайна, главы американского балетного общества.

Премьера состоялась в Нью-Йорке в 1948 году в постановке Дж. Баланчина, дирижировал автор.

В основе сюжета – античный миф о легендарной любви Орфея и Эвридики и миф о гибели Орфея. Либретто разработано Дж. Баланчиным на основе поэмы Овидия «Метаморфозы».

Жанр – трагический миф.

Жанрово-стилевые модели – барочная опера и футуризм.

В балете – 12 номеров, образующих три сцены, которые обрамлены Прологом и Эпилогом:

	Пролог	
1 сцена	№2 – Ария Орфея	a
	№3 – Танец Ангела смерти	b-D-b
	№4 – Ангел смерти ведёт Орфея в аид (интерлюдия)	-
2 сцена	№5 – Фурии яростно угрожают Орфею	-
	№6 – Ария Орфея	b-cis
	№7 – Силы аида просят продолжить песнь (интерлюдия)	f
	№8 – Продолжение Арии Орфея	-
	№9 – <i>Pas d'Action</i> (фурии возвращают Эвридику)	f
	№10 – <i>Pas de Deux</i> (дуэт Орфея и Эвридики, гибель Эвридики)	d(D)
3 сцена	№11 – Возвращение Орфея на землю (интерлюдия)	C
	№12 – Танец вакханок (гибель Орфея)	серия
	Эпилог	
	Апофеоз (появляется Аполлон и подхватывает лиру Орфея)	a (D)

Фаза экспонирования - №№1- 4

Фаза развития (конфликта) - №№5–9

Кульминация (лирико-трагическая) –№10

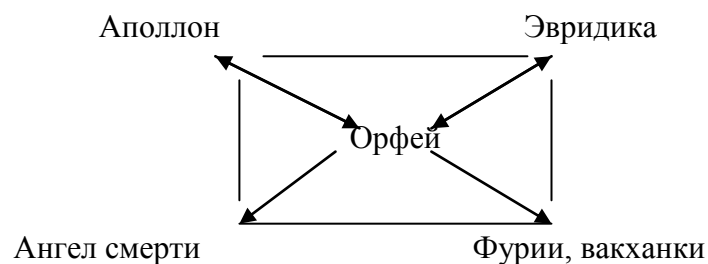
Фаза развязки – №№11–13

II.2.2. Лекция-конспект

«Орфей» – последний неоклассический балет Стравинского. В центре произведения — судьба легендарного античного героя. Тема Художника и его великого дара неоднократно становилась основой либретто, – опер Д. Каччини, К. Монтеверди, К. Глюка, Е. Фомина, Д. Мийо. Существует и балетная версия сюжета в творчестве Г. Щютца, которая относится к истории музыки XVII века. Античный миф привлёк внимание и И.Ф. Стравинского, для которого данный пласт культуры уже неоднократно становился источником неоклассических концепций, в том числе и балет «Аполлон» (1927–1928), и балет с хорами «Персефона» (1933). Но неоклассицизм в «Орфее» – особого рода, что подчёркивал и сам автор, и исследователи его творчества. Так, И. Стравинский пишет: «Вопрос о влияниях не может быть тут поднят вообще. Их просто нет – нет ни Монтеверди в заключительных частях, ни Черни в арпеджированных пассажах перед цифрами 146 и 148, ни Айвза в фанфарах» [цит по: 7, с. 83]. Как продолжение, воспринимается мысль А. Шнитке: «В каждом такте – Стравинский, в каждом такте – неоклассицизм, а модель неузнаваема» [10, с. 403].

И всё же «узнавание» происходит, опираясь на структурно-композиционный, жанровый и интонационный анализ.

Структура художественно-образной системы и её развёртывание от начала к концу связана с логикой *мифа*, базовой для мышления композитора:



В «центре» – герой балета Орфей, в характеристике которого сочетаются лирико-драматические (муж Эвридики) и героико-трагические (сын Бога) черты. «Верх» системы образует контраст двух начал – человеческого и божественного, силы любви и силы искусства. Их олицетворяют Эвридика и Аполлон. Их появление в балете эпизодично и связано с двумя развязками в кульминационных номерах – № 10 и Эпilogue. Оба образа олицетворяют бессмертие, вечные константы жизни. «Низ» системы связан с силами, несущими смерть.

Орфей, оказываясь между силами жизни и смерти, символизирует путь Художника, которому дан божественный дар творения и земное счастье любви. Но нарушение норм и запретов приводит к гибели в физическом мире и вечности в метафизическом. Трагический ракурс разрешения конфликта в балете наиболее близок к концепции «Царя Эдипа», а также более раннего балета – «Петрушки».

Жанровые модели, фокусирующие трагическую и лирическую линии развития драматургии, восходят к музыке барокко. Пассакалья как квинтэссенция образа смерти становится моделью в Прологе и Апофеозе, обрамляя композицию балета. Другая полифоническая форма эпохи барокко – фугато – лежит в основе первой Интерлюдии (№ 4), также связанной с образом смерти – Орфей спускается в Аид.

Апеллирование к жанровой сфере арии *lamento* – ещё один лирико-трагический знак музыки барокко. В балете – это уникальный опыт создания пластической арии страдания в сольных характеристиках Орфея – № 2, № 6 и № 8. Это высокие образцы лирико-трагического высказывания героя, поющего о любви на пороге смерти. Таким образом, жанровые модели барокко создают в балете высокий дух трагического мифа.

Другой жанровый пласт связан с музыкой XX века, одним из авангардных течений, разрывающего с классическим искусством – футуризмом. Агрессия ритмов, стихия механистичного движения, гармоническая жёсткость и даже серийность становятся знаками бездушной силы, убивающей жизнь. В танце фурий и вакханок (№ 5 и № 12) Стравинский воспроизводит комплекс выразительности, свойственный жанровому содержанию токкаты и инфернального скерцо.

Интонационный фонд балета изобилует ассоциативными связями и представляет собой развитие пяти пластов – лирического, трагического, героического, танцевально-скерцозного, *danse macabre*. Экспонирование *лирического и трагического пласта* происходит в Прологе: нисходящий ход в семантическом амплуа аффекта страдания – лейтинтонация в характеристике Орфея:

38.

Тембр арфы имитирует звуки лиры легендарного певца. Так сразу устанавливается лирико-трагическая атмосфера балета (как и в опере Глюка). Каждое появление *пассакального хода* очерчивает этап в развитии трагической линии драматургии (см. ц. 80, ц. 100).

В среднем разделе Пролога в момент появления друзей возникает другой тип лирической лексемы – *вспомогательное движение терциями* у виолончелей (ц. 2, т. 3):

39.



Musical score for measures 39-40. The score is for four instruments: Violin I (V-ni), Violin II (V-le), Violoncello (V-c), and Contrabasso (C-b). The music is in 3/4 time. Measures 39 and 40 show a melodic line in the strings, with the Violoncello and Contrabasso playing a triplet of eighth notes in measure 39, which continues into measure 40. The Violin I and Violin II parts play a similar melodic line, with the Violin I part having a fermata in measure 40.

Её вариант встречается в теме крайних разделов № 10. Дуэт Орфея и Эвридики – лирико-трагическая кульминация балета. Здесь происходит сложное взаимодействие жанра колыбельной и средневекового символа смерти – *Dies irae*:

40.



Musical score for measures 40-41. The score is for four instruments: Violin I (V-ni), Violin II (V-le), Violoncello (V-c), and Contrabasso (C-b). The tempo is *Andante sostenuto* with a metronome marking of ♩ = 96. The music is in 6/8 time. Measures 40 and 41 show a melodic line in the strings, with the Violoncello and Contrabasso playing a triplet of eighth notes in measure 40, which continues into measure 41. The Violin I and Violin II parts play a similar melodic line, with the Violin I part having a fermata in measure 41. The dynamic marking *p* is present throughout.

К сфере знаковых риторических фигур относится и *тема креста*, которая появляется в первой Интерлюдии (№ 4) в ц. 44 после выразительной ремарки: «Ангел смерти и Орфей появляются из мрака тартара»:

41.



Во второй Интерлюдии (№ 7) «души, томящиеся» в тартаре» (ремарка), охарактеризованы лирико-экспрессивными ломаными ходами на сексты-септимы, что почти зримо воспроизводит метания и создаёт «эффект порыва и мольбы» [1, с. 159]:

42.



Ещё одна лексема лирического пласта – *распетая терция*. Во второй Арии Орфея в комплексе с другими лексемами она передаёт высокий дух драматического искусства певца. Тембр гобоя усиливает экспрессию выразительных интонаций в гибком ритме с частой сменой размера (ц. 80):

43.

Un poco meno mosso ♩ = 96

Ob.

Arpa

В Апофеозе данная лексема вносит просветлённый лиризм и в то же время связана с жанром плача (возникает ассоциация с плачем Ариадны из оперы Монтеверди). В заключении балета оstinatное проведение этого мотива (с ц. 144) в виде контрапункта двух валторн становится символом бесконечности процесса – красоты и мук творчества: «Появляется Аполлон. Он вырывает лиру из рук Орфея и возносит свою песнь к небесам».

Танцевально-скерцозный пласт и danse macabre также занимает в балете важное значение, так как связан в драматургии балета с полюсом контрдействия, характеристикой сил рока – Ангелом смерти, фуриями и вакханками.

Ангел смерти олицетворяет в балете роковую судьбу главного героя. Его танец (№ 3) открывается аккордами оцепенения (ц. 28) и триольным «ритмом судьбы» у медных духовых (ц. 29):

44.

Cor. I, II
Cor. III, IV *mf*
Tr-be
Tr-mi *p* *s*

This musical score shows four staves. The top two staves are for Cor. I, II and Cor. III, IV, both marked *mf*. The bottom two staves are for Tr-be and Tr-mi, with dynamics *p* and *s* respectively. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with some rests.

Статичность движений смерти создаёт мелодическое остинато – восходящие мелодические фигуры у струнных, а напряжение – хроматические фигуры (ц. 33). В коде возникает важный интонационный ход у тромбона – сочетание восходящей сексты и нисходящей уменьшённой септимы (ц. 36): «Ангел смерти ведёт Орфея в Аид» (ремарка).

В № 5 возникает зловещий образ фурий. Вступление (ц. 47) построено на «фанфарах ужаса»:

45.

Agitato (♩ = 126) **in piano**

Cl.
rosso *sf* *p*
Fag.
Cor. I, II *rosso* *p*
Cor. III, IV *rosso* *p*
rosso *p*

This musical score is for a section titled 'Agitato (♩ = 126) in piano'. It features four staves: Cl., Fag., Cor. I, II, and Cor. III, IV. The Cl. part starts with a *rosso sf* dynamic and transitions to *p*. The other parts (Fag., Cor. I, II, Cor. III, IV) are marked *rosso p*. The music is characterized by sharp, angular intervals and a driving, agitated feel.

Первый раздел танца – фугато, состоит из резко угловатых мотивов, состоящих из широких диссонирующих скачков у флейт на фоне безостановочного движения струнных. В среднем пласте

фактуры – хроматизированный восходящий ход по звукам сольминорной гаммы (ц. 50):

46.

The image shows a musical score for measures 46-49. The score is written for six instruments: Flute I (Fl. I), Violin I (V-ni I), Violin II (V-le), Viola (V-c.), Cello (C-b.), and Double Bass (C-b.). The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 2/2. The Flute I part features a melodic line with a chromatic ascending scale. The Violin I part is marked *mf* *espress.*. The Violin II part is marked *sempre Pma* *espressivo*. The Viola, Cello, and Double Bass parts provide harmonic support with sustained notes and chords. A vertical bar line is present between measures 46 and 47.

В кульминации раздела важное значение имеет ритмизованный повтор звука «ре» как символа угрозы (ц. 60).

Во втором разделе резко сдвигается темп – начинается бешеная «пляска смерти»: паузированные секундовые мотивы вздымаются вверх, агрессия которых усилена остинатно стучащим фоном. Жуткая токката прерывается «инторитмом угрозы» (ц. 71) и реминисценцией темы креста (ц. 44). Тем самым обозначен конфликт между образами зла и страдания. Сокращённая реприза темы второго раздела (с ц. 74) завершает номер.

Ещё один лик рока – вакханки. Они убивают Орфея: № 12 – трагическая кульминация балета. Их движения, несущие смерть, построены на сочетании ломаных ходов с резко диссонирующими аккордами, между которыми повисают зловещие паузы (с ц. 125):

47.

The image shows a musical score for five instruments: Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), Violoncello (V-c), and Contrabasso (C-b). The score is written in a single system with five staves. The music consists of rhythmic patterns with dynamic markings of *ff* (fortissimo) and *mf sub.* (mezzo-forte, *sub.* for *subito*). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Второй материал, образующий эпизоды рондообразной структуры, представляет собой хроматические узкие ходы – «мотивы inferнального смеха» (ц. 130, 136):

48.

The image shows a musical score for two staves, likely Violin I and Violin II. The music features chromatic patterns and rhythmic motifs. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Кульминация в ц. 137 даёт зримую картину гибели Орфея – ткань разрывается резким аккордом и мотивом с расщеплением «*gis-ges*». Отзвуки из второй Арии Орфея – то, что остаётся в материале Коды (ц. 139). Мрачный хорал духовых завершает ужасную сцену.

Героический пласт в балете не является основным, но его наличие имеет важную роль в концепции. Орфей вступает в противоборство с силами рока, но не как воин, а как лирический герой. Неслучайно в первой Арии Орфея появляется лексема фанфары – повторяющиеся аккорды трезвучия *D-dur* (ц. 13):

49.



Итак, в конце неоклассического периода Стравинский создаёт балет с ярко выраженной трагической концепцией – судьба Орфея, как и судьба современного Художника, трагична. При этом тон высказывания лишён срывов и экзальтации. Б. Ярустовский подчёркивает: «В противоположность другим современным «транскрипциям» вечного сюжета из древнегреческой мифологии (Мийо и др.), выдержанным в экспрессивных тонах, балет Стравинского поражает эпическим спокойствием. Он ясно продолжает традиции «белых» неоклассических балетов» [11, с. 226].

II.2.3. Литература

1. Азарова В. Принципы организации музыкальной ткани в балете И.Стравинского «Орфей» // Музыкальная фактура в аспекте стиля и формообразования. Воронеж, 1992.
2. Вульфсон А. Неоклассические балеты И.Ф. Стравинского // Музыка и хореография современного балета. Вып. 4. Л., 1974.
3. Друскин М. Игорь Стравинский. Л., 1982.
4. Королёва А. Неоклассицистские балеты И.Ф. Стравинского: к проблеме воплощения орфической концепции. Волгоград, 2008.

5. Кун Э. Мифы Древней Греции. М., 1983.
6. Наборщикова С. Видеть музыку, слышать танец: Стравинский и Баланчин. К проблеме музыкально-хореографического синтеза. М., 2010.
7. Савенко С. Мир Стравинского. М., 2001.
8. Стравинский И. Диалоги. Л., 1971.
9. Холопов Ю. Новая гармония: Стравинский, Прокофьев, Шостакович // Русская музыка и XX век. М., 1997.
10. Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // Стравинский. Статьи и материалы. М., 1963.
11. Ярустовский Б. Игорь Стравинский. М., 1969.

***II.2.4. Обзор исследовательских ракурсов
по теме «Балет «Орфей» И.Ф. Стравинского»***

Азарова В. Принципы организации музыкальной ткани в балете И. Стравинского «Орфей» // Музыкальная фактура в аспекте стиля и формообразования. Воронеж, 1992.

«В качестве основы сценической драматургии композитор использовал логическую канву событий широко известного мифа об Орфее. Однако эта своеобразная программа представляет собой лишь условную схему мифа с чётким обозначением вех – главных событий из жизни Орфея: партитура включает в себя выписанные

композитором афористические краткие ремарки. Сюжетные же перипетии сведены здесь к минимуму.

Балет построен в виде трёх сцен, состоящих из 13 номеров, соединённых между собой интерлюдиями» [с. 150].

«В “Орфее” И. Стравинского интерлюдии выполняют примерно такие же функции, как и в “Пеллеасе и Мелизанде” К. Дебюсси [с. 151].

«Строение музыкальной ткани в целом осуществляется как последовательная смена различных фаз движения, в основе которых заложена вариантная повторяемость в различных пластах фактуры определённого типа мотивов, выполняющих тематическую роль. Главенствующее значение при этом имеет начальный мотив Орфея. (...) Мотив Орфея может служить примером темброво-функциональной стабильности музыкально-драматургического решения образа главного героя балета [с. 151].

«Если принять во внимание, что Апофеоз содержит три проведения остинатного баса у арфы, причём бас представляет собой точное обращение партии из Пролога, то становится очевидным, что эта fuga на *cantus firmus* оказывается вместе с тем пассакальей. Тесным образом оказываются связанными крайние разделы композиции. К тому же конец Апофеоза, как и конец Пролога, оставляет впечатление неразрешённого вопроса благодаря остановке на аналогичном окончанию Пролога созвучии (неполном D7,

образующем в Прологе разомкнутый каданс). Этот вопрос о назначении искусства и о судьбе художника приобретает, таким образом, значение центральной проблемы балета “Орфей”» [с. 163].

Вульфсон А. Неоклассические балеты И. Ф. Стравинского // Музыка и хореография современного балета. Вып.4. Л., 1974.

«Замысел этого произведения совершенно отрешён от современности. Его не коснулось стремление к модернизации классических сюжетов, распространившееся в XX веке. (...) Суровый колорит музыки “Орфея” придаёт обращение к добаховским «моделям» [с. 151].

«В отличие от Монтеверди и Глюка, он вводит в либретто жестокую сцену гибели героя. Это весьма знаменательный факт: различная трактовка финала тесно связана с различием концепций и, в конечном счёте, с различием эстетических позиций» [с. 152].

«Не психологическая, а символическая трактовка привлекает его. Недаром столь скромную роль играет в балете Эвридика – она не показывается в начале и лишь ненадолго появляется в сцене в Аиде. Момент её вторичной смерти не выделен в самостоятельный эпизод. Почти полностью исключена обрисовка «человеческого мира», совершенно опущены жанрово-бытовые моменты. Внимание концентрируется на символической фигуре главного героя и связанной с ним «эстетической» теме. Это проблема значения искусства, судьбы героя» [с. 152].

«Оказывается, что аполлоническое искусство легендарного певца способно покорить жителей царства теней – идеального мира, но земное начало, дионисийская реальность несут ему гибель» [с. 153].

«В оболочке мифологической истории речь идёт о судьбах искусства в современную эпоху, как они видятся Стравинскому. (...) Заключительные такты звучат каким-то вопросом, может быть, сожалением о печальной участи прекрасного на земле» [с. 153].

«В “Орфее” противоположные начала вступают в непосредственное соприкосновение. Их противопоставление в музыке балета выступает весьма рельефно, причём в основе оно решено традиционно для русской музыки: драматургия опирается на контраст между “вокальным” и “инструментальным”» [с. 154].

«Почти на всём протяжении балета динамика варьируется в скромных пределах, а оркестровка носит камерный характер. (...) Лишь один момент балета стоит особняком – это кульминация *Pas d'action* из 2-й картины (с. 137). По неистовой ярости она, пожалуй, превосходит самые динамичные моменты “Весны священной”. (...) Кульминация стоит особняком, словно фрагмент из другого произведения, явление другого стиля. Но именно это и производит впечатление внезапного прорыва в современность, преодолевающего условность сюжета» [с. 154–155].

«В творчестве композитора, наряду с идеей неизбежной гибели художника, ясно звучит и мотив неминуемого возрождения, бессмертия искусства. В разные периоды эта тема освещалась по-разному, акцент падал на различные стороны проблемы. В “Пульчинелле”, например, трактовка темы приобретает фарсовый характер, тогда как в “Орфее” её решение глубоко трагично» [с. 155].

Друскин М. Игорь Стравинский. Л., 1982.

«Характер музыки “Аполлона” (...) предвещает другой, более поздний балет на античную тему – “Орфей“» [с. 107].

«Хореографическое содержание традиционно – это номера сольные (*air de danse*), дуэты (*pas de deux*), действенные (*pas d'action* – с кордебалетом) (...) Стравинский музыкой устанавливает различные перекрестные арки, обеспечивающие стройность композиции. Например, опорные точки второй картины образуют танцы фурий и вакханок (№ 5, 8 и 11), а внутри ее “танцевальные арии” Орфея обрамляют интерлюдия (№ 7) и т.д. В этих ариях концертирует арфа, что указывает на связь с Симфонией в трёх движениях (средняя её часть). Дионисийский склад танца фурий (№ 8) также напоминает некоторые эпизоды Симфонии (из первой части).

Вместе с тем fuga “Апофеоза Орфея” сближает музыку балета с другой, противоположной манерой рассматриваемого цикла: Стравинский очень гордился тем, что она решена в духе старинных мастеров (...). Такой налёт архаики привносит неожиданную окраску,

ибо в целом музыка балета напевна, и танцы Орфея недаром названы ариями – они тяготеют к оперной выразительности» [с. 122].

«В финале “Орфея” и в Мессе он обратился к строгому контрапункту старинных мастеров. (...) Сравнить также фуги второй части Симфонии псалмов, финал Концерта для двух фортепиано, скерцо Симфонии *in C*» [с. 164].

Королёва А. Неоклассицистские балеты И.Ф. Стравинского: к проблеме воплощения орфической концепции. Волгоград, 2008.

«Стравинский соединяет две части мифа об Орфее, изложенного в “Метаморфозах” Овидия: история об Орфее и Эвридике и рассказ о гибели певца, растерзанного служительницами Диониса вакханками. Непосредственное столкновение аполлонического искусства и “дионисийского опьянения”, гармонии и порядка с силами деструкции и хаоса для Стравинского олицетворяет трагедию человечества, утрачивающего понятие об истинных духовных ценностях» [с. 87].

«Смысловым стержнем “Орфея” становится конфликт, который можно обозначить как “аполлоническое – дионисийское”» [с. 87].

«В “Орфее” можно выделить три образно-интонационные сферы: лирико-ламентозную, героическую и inferнальную» [с. 91].

«Жанровое содержание “Аполлона” как лирического гимна через мифологическую сказку в “Поцелуе феи” эволюционирует к трагедии в балете “Орфей”. Таким образом, сюжет об Орфее является своего рода ядром, вокруг которого разворачиваются различные варианты его воплощения. В “Аполлоне” в центре внимания – красота искусства. В “Поцелуе феи” – вопрос о предназначении Художника и психология творческого процесса. В “Орфее” – судьба Художника» [с. 102].

Наборщикова С. Видеть музыку, слышать танец: Стравинский и Баланчин. К проблеме музыкально-хореографического синтеза. М., 2010.

« “Орфей” в представлении соавторов был всегда новой и всегда повторяющейся историей, чем-то вроде реки времени, где и новизна, и постоянство не абсолютны. Но как изобразить реку? Задача выглядела практически нереальной, о чём и сообщил Баланчин: «Мы не могли сделать реку на сцене, но то, что написал Стравинский, напоминает течение воды. Красивая и грустная вещь». Речь идёт о фуге для английского рожка и трубы, звучащей в финальной сцене балета. Медленно выйдя на середину, Аполлон приближается к могиле сына и, высоко подняв лиру, вызывает дух Орфея. При этом погибший герой на сцене не появляется. Из персонажа во плоти он превращается в неосязаемый символ музыки – единственной субстанции, которую не в состоянии поглотить река времени» [с. 137].

Савенко С. Мир Стравинского. М., 2001.

«В музыке ничто не предвещает приближения трагедии. В кульминационный момент я написал лишь долгий такт молчания, следуя традиции китайского и восточного театра – ибо некоторые вещи находятся за пределами человеческого выражения» [с. 83].

Холопов Ю. Новая гармония: Стравинский, Прокофьев, Шостакович // Русская музыка и XX век. М., 1997.

«Впечатляюще модальна по природе диссонантная диатоника Прелюдии к балету “Орфей” (1947). Попевка главного древнегреческого лада (в античности он назывался дорийским по имени главного греческого племени), открывающая балет (играет арфа – инструмент Орфея), постепенно обращается в неведомую древним гармоническую вертикаль, в данном случае такую же “панфункциональную массу”, как в “Симфонии псалмов”, но только окрашенную в “белые” тона диатоники. Прелюдия начинается “белоклавишным” рядом е1-е и заключается кадансом на А7 (то есть на менее диссонирующем аккорде, чем предшествующие ему “белые диссонансы”). Прототип – основная октава древнегреческого полного звукоряда (*systema teleion*) е1-е с добавленным последним звуком (прослабаноменом) А.

Ликвидировав в тональности элементы, традиционно осуществлявшие тяготение к тонике (в классической тональности это были прежде всего D7 и S6), тоналист Стравинский выдвинул новый принцип, который он сам сформулировал как технику “звукового полюса”» [с. 440].

«К концу неоклассического периода “уплотняются” полифонические связи, по своим формам совпадающие с серийной техникой в ее ортодоксальном понимании. (...) Так, в балете “Орфей” ИМ (Индивидуальный модус) явно тяготеет к устройству по типу серии: в Интерлюдии (типичное фугато, однако антибарочное – с несоблюдением барочного триединства высоты-ритма-линии, как в серийной полифонии) действует модус типа полифонической гармонии (музыка сходна по звучанию с додекафонным Двойным бранлем из “Агона”))» [с. 443].

Ярустовский Б. Игорь Стравинский. М., 1969.

«Любопытно воспоминание композитора Н. Набокова о том, как сам оценивал эпилог “Орфея”: (...) Здесь, как видите, я разрезаю фугу как будто ножницами. (...) Соло арфы взято из первой части балета, – и он перевернул страницы партитуры назад. – Это воспоминание о песне Орфея. Здесь в эпилоге звучит она как нечто императивное, неотвратимое. Орфей мёртв, песня отзвучала, но её сопровождение продолжается, живёт» [с. 225].

«Развивая традиции Монтеверди (на основе изучения партитур великого итальянца XVII века), композитор вводит лейттембр тяжелой меди для воплощения ужасов Плутонова царства. Постоянно повторяющийся тембр арф (лира Орфея) воспринимается как звуковой символ положительного начала. Импульсивные танцы фурий драматургически противопоставлены “танцевальной арии”

Орфея (...). “Ария” сопровождается буколическим тембром гобоя – в стиле итальянской классики XVII века» [с. 225].

«Конечно, Стравинский не стал композитором джаза и, если не считать “Чёрного концерта”, не создал ни одного образца специально джазовой музыки. Но зато как мастерски он ассимилировал джазовые темброритмы, применив их в чрезвычайно трансформированном виде в самых различных опусах, не исключая даже «Симфонию псалмов» и «Орфея»» [с. 300].

III. МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ

III.1. КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

Контрольные вопросы по теме

«Опера-оратория «Царь Эдип» И.Ф. Стравинского»

1. История создания и постановок оперы-оратории «Царь Эдип» И.Ф. Стравинского.
2. Отличие и сходство трактовки образа Эдипа Софоклом и Стравинским.
3. Выделить признаки мифологического текста на уровне сюжета и структуры.
4. Номерная структура по действиям (фабульная драматургия).
5. Жанровые признаки оперы (определить «модели»).
6. Жанровые признаки оратории.
7. Музыкальная характеристика образа Царя Эдипа (состояние-аффект, интонации, тональный план по разделам формы; направленность развития «от начала к концу»).
8. Раскрыть специфику взаимодействия персонажей (Креонта, Тиресия, Иокасты, Вестника и Пастуха) и главного действующего лица – Царя Эдипа, реализованного Стравинским как принцип «интонационного отражения».
9. Царь Борис Годунов в опере Мусоргского и Царь Эдип в опере-оратории Стравинского: концептуальные и музыкально-стилевые параллели, отличия.
10. Проблема интертекстуальности «П. И. Чайковский («Пиковая дама») – И. Ф. Стравинский («Царь-Эдип»).

11. Приёмы реализации принципов «условного театра» в опере-оратории «Царь Эдип» Стравинского.

12. Приёмы реализации принципов «исторического театра» в опере-оратории «Царь Эдип» Стравинского.

Контрольные вопросы по теме

«Опера «Похождения повесы» И.Ф. Стравинского»

1. Вечные сюжеты и мотивы в опере «Похождения повесы» Стравинского.
2. Произведения Стравинского на английском, французском, латинском языках.
3. Признаки мифопоэтики и мифоструктуры в «Похождениях повесы».
4. Выявит символику в ремарках оперы.
5. Символика имён главных действующих лиц.
6. Жанр оперы.
7. Перечислить стилевые модели в музыкальной драматургии.
8. Проблема прямого и косвенного цитирования в опере (П.И. Чайковского, Дж. Верди и т.д.)
9. Музыкальный язык в сольных номерах в линии приключений (комической).
10. Ансамблевые номера в линии приключений (комической).
11. Музыкальный язык в сольных номерах в лирической линии.
12. Ансамблевые номера в лирической линии.

13. Направленность образно-интонационной эволюции музыкальных характеристик Тома и Энн.
14. Драматургическая роль хоров.
15. Особенности звуковысотной организации в опере (тональность, атональность, серийность»).
16. Соотношение гомофонии и полифонии в музыкальном конструировании оперы.
17. Особенности тембровой драматургии и симфонического развития в опере.
18. Эстетико-философский смысл двух финалов.
19. Черты автобиографичности в опере «Похождения повесы».

Контрольные вопросы по теме

«Балет «Аполлон Мусагет» И.Ф. Стравинского»

1. Назвать произведения Стравинского на античный сюжет.
2. Жанровые определения балета «Аполлон Мусагет» (И. Стравинского, Б. Ярустовского, А. Вульфсона).
3. Мифопоэтика художественно-образной системы балета.
4. В чём проявилась форма классической хореографической сюиты в структуре балета.
5. Танцевальные модели классического и эстрадного танца в балете Стравинского.
6. Соотношение классического и авангардного в пластическом решении балета Дж. Баланчиным.

7. Какие качества мелоса балета Стравинского позволили Б. Асафьеву назвать его эсперанто?
8. Приёмы «игры с моделью» балетов Люлли в «Аполлоне Мусагете» Стравинского.
9. Приёмы «игры с моделью» балетов П. Чайковского в «Аполлоне Мусагете» Стравинского.
10. Музыкальная характеристика Каллиопы.
11. Музыкальная характеристика Полигимнии.
12. Музыкальная характеристика Терпсихоры.
13. Музыкальная характеристика Аполлона.
14. Особенности ритмической работы с материалом в балете.
15. Тембровая драматургия в балете.
16. Тональная драматургия в балете.
17. Выделить драматургические зоны в бессюжетном (белом) балете.
18. Роль финала («Апофеоза») в концепции балета Стравинского.

Контрольные вопросы по теме

«Балет «Орфей» И.Ф. Стравинского»

1. Примеры воплощения сюжета об Орфее в различных жанрах (опере, балете, литературе, кинематографе).
2. Сюжет об Орфее в русской культуре.
3. Произведения Стравинского на мифологические сюжеты.
4. Соотношение ремарок Стравинского и текста Овидия «Метаморфозы».

5. Отличие трактовки образа Орфея: Стравинский – Монтеверди,
Стравинский – Глюк,
Стравинский – Кокто.
6. Как в «Орфее» проявляется неоклассический принцип «игры с моделью».
7. Выделить драматургические зоны в балете (завязка, кульминации, развязка) по линиям.
8. Музыкальное развитие лирико-трагической линии драматургии.
9. Почему Стравинский сольные характеристики Орфея называет Ариями?
10. Музыкальное развитие скерцозно-инфернальной линии драматургии.
11. Лексемы лирико-трагического интонационного пласта.
12. Лексемы танцевально-скерцозного интонационного пласта.
13. Лексема героического интонационного пласта.
14. Лейттемы в балете.
15. Джазовые темброритмы в балете, их драматургическое значение.
16. Номера с включением полифонических разделов.
17. Черты полифонии старинных мастеров в «Апофеозе» балета.
18. Тональная драматургия в балете «Орфей».
19. Специфика использования серийной техники в балете с разбором музыкальных примеров.
20. Трактовка темы Художника в балете «Орфей» и в других произведениях Стравинского.

**III.2. ПЕРЕЧЕНЬ ТЕМ ДЛЯ РЕФЕРАТИВНОЙ РАБОТЫ
ПО ТЕМЕ
«НЕОКЛАССИЧЕСКИЙ ТЕАТР И.Ф. СТРАВИНСКОГО»**

1. «Вечные сюжеты» и их трактовка в музыкальном театре И. Стравинского.
2. Логика мифа в «Царе Эдипе»: от Софокла к Стравинскому.
3. Проблема жанра в опере-оратории И. Стравинского «Царь Эдип».
4. Интонационно-лексическая эволюция в характеристике образа Эдипа в опере-оратории И. Стравинского.
5. Зеркальное отражение как драматургический принцип в опере-оратории «Царь Эдип» И. Стравинского.
6. «Классицистский комплекс» в опере И. Стравинского «Похождения повесы».
7. О романтическом в опере И. Стравинского «Похождения повесы».
8. Проблема двух финалов в опере И. Стравинского «Похождения повесы».
9. «Своё» и «чужое» в музыкальном языке оперы И. Стравинского «Похождения повесы».
10. «Похождения повесы» И. Стравинского: от модернизма к постмодернизму.
11. «Аполлон Мусагет» И. Стравинского – манифест музыкального неоклассицизма.

12. «Аполлон Мусагет» И. Стравинского в зеркале музыкальной науки начала и конца XX века.
13. Полифоническая техника Стравинского в балете «Аполлон Мусагет».
14. Драматургическая роль ритма в балете И. Стравинского «Аполлон Мусагет».
15. Семантические ракурсы струнных инструментов в балете И. Стравинского «Аполлон Мусагет».
16. И. Стравинский – Орфей в искусстве XX века.
17. Взаимодействие симфонической и вокальной драматургии в балете И. Стравинского «Орфей».
18. О «тихих» и «громких» кульминациях в балете И. Стравинского «Орфей».
19. Модальность, тональность и серийность в звуковысотной организации балета И. Стравинского «Орфей».
20. От «Аполлона» к «Орфею»: проблема эволюции темы Искусства и Художника в творчестве И. Стравинского.

III.3. ВАРИАНТЫ КОНТРОЛЬНОЙ ВИКТОРИНЫ

«Оперы И.Ф. Стравинского»

1. «Похождения повесы». 1 д., 3 к. – Ария Энн «Тихая ночь».
2. «Похождения повесы». 2 д., 1 к. – Ария Ника «Юнец, любви покорный раб».
3. «Царь Эдип». 1 д. – Ариозо Креонта.
4. «Похождения повесы». 2 д., 3 к. – Дуэт Тома и Ника «Машину людям подарю».
5. «Похождения повесы». 3 д., 1 к. – Уличная песенка Тома и Ника.
6. «Царь Эдип». 2 д. – 4-е Ариозо Эдипа.
7. «Похождения повесы». 1 д., 1 к. – Дуэт Тома и Энн «Лес проснулся».
8. «Похождения повесы». 1 д., 3 к. – Кабалетта Энн «Да, я иду к нему».
9. «Царь Эдип». 2 д. – Ария Иокасты.
10. «Похождения повесы». 1 д., 1 к. – Ария Тома «Ни ум и не познания».
11. «Похождения повесы». 2 д., 2 к. – Речитатив Бабы «Милый».
12. «Похождения повесы». 3 д., 3 к. – Хор «Прощай, Адонис!»
13. «Похождения повесы». 1 д., 3 к. – Каватина Тома «Любви так часто изменяют».
14. «Царь Эдип». 1 д. – 1-е Ариозо Эдипа.

15. «Похождения повесы». 3 д., 2 к. – явление Энн в сцене игры в карты.
16. «Похождения повесы». 3 д., 3 к. – Колыбельная Энн «Мимо чудных стран».
17. «Похождения повесы». 3 д., 3 к. – Дуэт Адониса и Венеры «Словно в мрачном сне».
18. «Похождения повесы». 1 д., 2 к. – Хор мужчин и женщин «Как все вояки».
19. «Царь Эдип». 1 д. – Хор «Славься, Иокаста».
20. «Похождения повесы». 3 д., 3 к. – Ария Адониса «Готовьтесь все!»

«Балеты И.Ф. Стравинского»

1. «Аполлон Мусагет». № 6 – Вариация Каллиопы.
2. «Орфей». № 10 – Па-де-де, 2-я тема.
3. «Орфей». № 2 – 1-я Ария Орфея, средний раздел.
4. «Орфей». № 5 – Танец фурий, 2-й раздел.
5. «Орфей». № 6 – 2-я Ария Орфея.
6. «Орфей». № 12 – Падаксон (гибель Орфея).
7. «Аполлон Мусагет». № 3 – Падаксон, кода.
8. «Орфей». № 13 – Апофеоз Орфея.
9. «Орфей». № 2 – 1-я Ария Орфея, 1-я тема.
10. «Орфей». № 1 – лейтмотив Орфея.
11. «Аполлон Мусагет». № 1 – рождение Аполлона, 1-я тема.
12. «Аполлон Мусагет». № 5 – Вариация Терпсихоры.

13. «Аполлон Мусагет». № 8 – Па-де-де (Аполлон и Терпсихора).
14. «Аполлон Мусагет». № 2 – Вариация Аполлона, основная тема.
15. «Аполлон Мусагет2». № 1 – рождение Аполлона, средний раздел.
16. «Аполлон Мусагет». № 7 – Вариация Аполлона.
17. «Орфей». № 3 – Танец ангела смерти.
18. «Аполлон Мусагет». № 10 – Апофеоз.
19. «Аполлон Мусагет». № 5 – Вариация Полигимнии.
20. «Аполлон Мусагет». № 2 – Вариация Аполлона, сольная каденция скрипки (вступление).

III.4. КОНТРОЛЬНАЯ РАБОТА

«АНАЛИЗ ВЫСКАЗЫВАНИЙ И.Ф. СТРАВИНСКОГО О НЕОКЛАССИЧЕСКИХ ОПЕРАХ И БАЛЕТАХ В «ДИАЛОГАХ»³³»

Задание 1. Перед вами фрагменты из «Диалогов» И.Ф. Стравинского о неоклассических театральных произведениях. **Цветом**³⁴ (по заданному образцу) выделите следующие позиции:

- из истории создания и постановок / **оранжевый**
- особенности либретто и работа с либреттистами / **бирюзовый**
- интерпретация сюжетного первоисточника Стравинским (концептуальный аспект) / **синий**
- жанрово-стилевые модели / **лиловый**
- ритмические особенности / **красный**
- тонально-гармонические особенности / **зелёный**
- композиторские термины, определения / **коричневый**

Задание 2. Скомпануйте из подготовленных фрагментов один из тематических блоков (например, **жанрово-стилевые модели**) и сделайте обобщение в виде небольшого аналитического очерка (например, **«И.Ф. Стравинский о жанрово-стилевых моделях в неоклассических операх»**).

³³ Стравинский И. Диалоги. Л.: Музыка, 1971.

³⁴ Данная контрольная работа может выполняться либо на компьютере, либо в виде распечатанного текста с цветным подчёркиванием.

ФРАГМЕНТЫ ИЗ «ДИАЛОГОВ» И.Ф. СТРАВИНСКОГО О «ЦАРЕ ЭДИПЕ»

Р. К. Что вы вспоминаете об обстоятельствах, приведших к сочинению "Царя Эдипа"? Как далеко простиралось ваше сотрудничество с Кокто в работе над сценарием и текстом? Какова была цель перевода либретто на латинский язык и почему на латинский, а не на греческий – или, если на латинский, то почему не прямо с греческого? Каковы были ваши первоначальные планы сценической постановки этой вещи и почему они никогда не были осуществлены? Что вы подразумевали под оперой-ораторией? Как бы вы определили религиозный характер этой вещи, если вы согласны с теми, кто усматривает в ней религиозные черты? Не разъясните ли вы, что вы называете музыкальными манерами (manners) данного произведения? И что вы еще можете добавить относительно постановки сценической истории этой вещи?

И. С. Я датирую начало работы над "Царем Эдипом" сентябрем 1925 г., но по меньшей мере за пять лет до того я почувствовал потребность в сочинении драматического произведения крупного масштаба. Возвращаясь тогда из Венеции в Ниццу в сентябре же, я остановился в Ницце, чтобы обновить воспоминания об этом городе, где в 1911 г. я отмечал пятилетие моей свадьбы. Здесь в книжном киоске я обнаружил книжку о жизни Франциска Ассизского, которую купил и прочел в тот же вечер. Этому чтению я обязан формированием мысли, которая часто, хотя и в смутных очертаниях, являлась мне с тех пор, как я сделался *deracine* («лишённый корней»).

Мысль заключалась в том, что текст, используемый в музыке, мог бы приобрести монументальность путем, так сказать, обратного перевода со светского на священный язык. "Священный" – могло бы означать всего лишь "старинный", так же, как можно было бы сказать, что язык Библии короля Якова I более священный, чем язык новой английской Библии, хотя бы из-за большего возраста первой. И я подумал, что более старый, даже полузабытый язык, должен содержать в звучании речи заклинательный (incantatory) элемент, который мог бы быть использован в музыке. Подтверждением у Франциска Ассизского служило иератическое использование провансальского диалекта, языка ренессансной поэзии на Роне в отличие от его повседневного итальянского или латыни медного века. До момента этого озарения в Генуе я был не в состоянии разрешить проблему языка моих будущих вокальных сочинений. Русский язык, изгнанник моего сердца, стал музыкально недоступным, а французский, немецкий и итальянский были чужды моему темпераменту. Когда я работаю над словом в музыке, мои музыкальные слюнные железы возбуждаются звучаниями и ритмами слогов. "В начале было слово", – для меня буквальная прямая истина. Но задача была решена, и поиски "unpur langage sans office" («чистый, не церковный язык») (Сен-Жон Перс) закончились вторичным открытием мною Цицероновой латыни.

Решение сочинить произведение по трагедии Софокла последовало вскоре после моего возвращения в Ниццу, и выбор был предопределен. Мне нужен был сюжет общечеловеческий или, по меньшей мере, настолько известный, чтобы он не нуждался в

подробном изложении. Я хотел оставить пьесу как таковую на заднем плане, думая, таким образом, извлечь ее драматическую сущность и освободить себя, чтобы в большей степени сосредоточиться на чисто музыкальной драматизации. При размышлении над сюжетами в памяти возникали различные греческие мифы, и затем, почти автоматически, я подумал о пьесе, которую больше всего любил в молодости. В последний момент сомнений я вновь подумал о возможности использования современного перевода одного из мифов; только "Федра" отвечала задуманной мной статуарности, но какой музыкант мог бы дышать в ее метре?

Я избрал сотрудничество Кокто потому, что был восхищен его "Антигоной". Я сообщил ему свои соображения и предупредил, что хочу не драму с действием, но нечто вроде "натюрморта". Я сказал также, что мне потребуется обычное либретто с ариями, речитативами, хотя знал, что "обычное" не было его сильнейшей стороной. Мне показалось, что он увлечен этим проектом, исключая перспективу переделки фраз при переводе на латынь, но его первый набросок либретто был именно тем, чего я не желал: музыкальной драмой в мишурной прозе.

"Музыкальная драма" и "опера", конечно, давным-давно слились воедино, но тогда в моем представлении это были устойчивые категории, и я даже пытался отстаивать столь шаткое мнение, как то, что в "музыкальной драме" оркестру предоставлена большая и более внешняя поясняющая роль. Теперь я заменил бы эти термины на "оперу в стихах" и "оперу в прозе", отождествив эти новые понятия с такими чистыми примерами, как мои "Похождения повесы" для

первой и "Ожидание" Шёнберга для второй. Независимо от их искусственности, подразделения такого рода необходимы для меня в процессе формообразования.

Кокто был более чем терпелив ко мне и к моей критике. Все либретто было переделано дважды, и даже после этого предоставлено мне для заключительной стрижки. (В душе я специалист по подстриганию деревьев, и моя любовь к подстриганию вещей доходит до мании.) Что в либретто принадлежит самому Кокто? Я уже не в состоянии этого сказать, но думаю, что форма в меньшей степени, чем строение фраз. (Я не говорю об обычном у меня приеме повторения слов, который ведет начало от времени, когда я начал сочинять.) Роль рассказчика принадлежит Кокто, как и мысль, что он должен быть во фраке и держать себя как конференсье (что на практике слишком часто означало как церемониймейстер). Но музыка идет помимо слов, и она была внушена трагедией Софокла.

Я начал представлять себе постановку тотчас же, когда принялся сочинять музыку. Сначала я увидел хор, посаженный в один ряд поперек сцены, от одного конца дуги просцениума до другого. Я думал, что певцы должны были бы казаться читающими по свиткам, и что видны должны быть только эти свитки и контуры капюшонов на головах артистов. Прежде всего и глубже всего я был убежден в том, что хор не должен иметь лица.

Моя вторая идея заключалась в том, что актеры должны носить котурны и стоять на возвышениях – каждый на своей высоте позади хора. Но актеры – это неверное выражение. Никто здесь не

"действует"³⁵, единственный, кто вообще двигается, это рассказчик, и то лишь для того, чтобы подчеркнуть свою обособленность от прочих фигур на сцене. "Царя Эдипа" можно считать или не считать оперой по его музыкальному содержанию, но он совершенно не оперный в смысле движения. Персонажи этой пьесы общаются друг с другом не жестами, а словами. Они не поворачиваются, чтобы слушать речи других лиц, но обращаются прямо к публике. Я думал, что они должны стоять неподвижно, и вначале даже не допускал сценических уходов и выходов. По моей первой мысли персонажи должны были появляться из-за отдельных маленьких занавесов, но я потом понял, что того же эффекта проще достигнуть посредством освещения. Подобно Командору, певцы должны быть освещены во время арий и превращаться в вокально, если не физически, гальванизированные статуи. Сам Эдип должен, конечно, все время стоять на виду, за исключением места после "*Lux facta est*", когда ему нужно сменить маску. (Это может быть сделано за его занавесом или в темноте.) Его насилие над собой описывается, но не изображается в действии: он не должен двигаться. Постановщики, которые удаляют его со сцены, а затем возвращают обратно, правдоподобно шатающегося в неправдоподобном стилизованном костюме, ничего не поняли в моей музыке.

Меня часто спрашивают, зачем мне понадобилось сочинить оперу-паноптикум. Я отвечал, что питаю отвращение к веризму, но полный ответ был бы более определенным и более сложным. Прежде всего, я считаю такое статичное представление наиболее

³⁵ Астор – актер; act – действовать (англ.).

действенным способом сосредоточить трагедию не на самом Эдипе и других персонажах, но на "роковом развитии", в котором для меня заключен смысл этой пьесы. Эдип, как человек, – это объект для символической трактовки, которая зависит от истолкования случая и является в основе своей психологической. Это не привлекало меня как материал для музыки, а если бы и привлекло, я построил бы драму иначе, например, добавил бы сцены детства царя. Моя публика не безразлична к судьбе этого персонажа, но я думаю, она гораздо больше заинтересована персоной судьбы и изображением ее, что может быть осуществлено исключительно музыкой. Но поскольку зрительная реализация может усилить эффект, фигуры на сцене делаются драматически более изолированными и беспомощными именно потому, что они пластически немые, и изображение личности как жертвы обстоятельств при таком статичном представлении оказывается намного более впечатляющим. Пересечения дорог являются не личными, а геометрическими фактами, и меня интересовала именно геометрия трагедии, неотвратимое пересечение линий.

Меня также спрашивали, почему я не сделал еще один шаг и не использовал куклы, как однажды сделал мой покойный друг Роберт Эдмонд Джонс для постановки "Эдипа" в Нью-Йорке. Эта мысль, действительно, приходила мне в голову, и на меня произвели впечатление куклы Гордона Крэга, когда он демонстрировал их мне в Риме в 1917 г. Но я также люблю маски, и во время сочинения первой арии Эдипа я уже представлял его себе в светлой стрельчатой маске наподобие китайского бога солнца точно так же, как сочиняя музыку

Дьявола в "Потопе", я воображал себе певца, кажущегося прозрачным, как скорпион.

Мои постановочные замыслы³⁶ не были осуществлены просто из-за того, что у Дягилева не хватило времени для постановки при премьере, и так как премьера прошла без сценического оформления, многие решили, что я предпочел давать вещь именно в таком виде. "Царь Эдип" был сочинен в подарок к 20-летию дягилевского балета: "Un cadeau tres macabre"³⁷, – как сказал Дягилев. Существование этой вещи скрывалось от него до последнего момента, и я запаздывал с окончанием партитуры настолько, что певцы едва выучили ноты к предварительному прослушиванию под рояль, состоявшемуся у княгини Эдмон де Полиньяк всего за несколько дней до публичного исполнения. На этом вечере я сам аккомпанировал певцам и по реакции гостей понял, насколько мала вероятность успеха "Эдипа" у парижской балетной публики. Но мой аскетический концерт с пением, следовавший за одним весьма красочным балетом, оказался еще большим провалом, чем я ожидал. Публика была едва ли более, чем вежливой, а служители прессы и того меньше: "Celui qui a compose Petrouchka nous presente avec cette pastiche Handel-lenne. .. Un tas de gens mal habilles ont mal chante... La musique de Creon est une marche meyerbeerienne"³⁸, и т. д. В последующие два десятилетия "Эдип" редко исполнялся, но затем его стали давать все чаще и чаще.

Должен заметить, что на премьере Дягилев отнесся к "Эдипу" холодно, я думаю, из-за Кокто. Во всяком случае, на роль рассказчика

³⁶ В предисловии к партитуре они переведены лишь частично.

³⁷ Весьма похоронный подарок (фр.).

³⁸ Тот, кто создал «Петрушку» поднес нам теперь имитацию Генделя... Масса людей в плохих костюмах плохо пела... Партия Креона представляет из себя марш в стиле Мейрбера (фр.).

был умышленно выбран очень красивый и очень молодой человек, и это, разумеется, было сделано назло Кокто, который, сочиняя текст, вероятно, предназначал эту роль для себя самого.

Я дирижировал лишь несколькими спектаклями и видел мало других постановок. (Из недавних мне следовало бы упомянуть о постановке в Венской опере, где «e peste»³⁹ звучало так, будто певцы действительно болели чумой, а также о постановке вашингтонской опере, где белые лица хористов блестели на прямоугольных башнях, как дыры в эмментальском сыре.) Из всех постановок в сценическом отношении мне больше всего понравилась постановка Кокто в театре Елисейских полей в мае 1952 г. Его огромные маски были замечательны, как и использование символического мима, хотя это и противоречило моему замыслу. Меня коробит, когда я вспоминаю первые спектакли берлинской Кролл-Оперы, хотя музыкальная часть была хорошо подготовлена Отто Клемперером. На рассказчике был черный костюм Пьеро. Я посетовал режиссеру, что это не подходит к истории Эдипа, но его ответ не допускал дальнейших споров: "Херр Стравинский, в нашей стране носить фрак разрешается только капельмейстеру". На берлинском спектакле присутствовали Хиндемит и Шёнберг; первый казался *hingerissen*⁴⁰, второй, вероятно, услышавший в этой вещи только пустые оstinатные схемы и примитивные гармонии, *abgekiihlt*⁴¹.

В каком смысле музыка "Эдипа" религиозна? Не знаю, как ответить на ваш вопрос, так как это слово соответствует в моем

³⁹ Чума (фр.).

⁴⁰ Увлеченный (нем.).

⁴¹ Прохладный (нем.).

понимании не ощущениям или чувствам, а догматическим верованиям. В христианизированном "Эдипе" потребовалось бы, чтобы выяснение истины походило на аутодафе, а у меня не было интереса к таким вещам. Впрочем, могу заверить, что эта музыка сочинялась в период моей строжайшей и самой серьезной христианской ортодоксии. В начале сентября 1925 г. с гноящимся нарывом на правом указательном пальце я уехал из Ниццы, чтобы исполнить в Венеции свою Сонату для фортепиано. Я помолился в маленькой церкви вблизи Ниццы перед старой "чудотворной" иконой, но был готов к тому, что концерт придется отложить. Когда я выходил на подмостки в театре Ла Фениче, палец продолжал меня мучить, и я обратился к публике, заранее прося о снисхождении к недостаткам исполнения. Я сел за рояль, снял повязку и, почувствовав, что боль внезапно прекратилась, обнаружил, что палец чудесным образом исцелен. (Теперь я допускаю, что маленькие "чудеса" вызывают большее замешательство, чем даже самые большие натяжки "психосоматических" разумных объяснений, и читатель, дошедший до этого места, возможно, решит, что речь шла о *maladie imaginaire*⁴². И все же случившееся со мной было чудом; даже если это было нечто другое и называется другим словом, – уже то, что я увидел в этом чудо, знаменательно для читателя. Я, конечно, верую в сверхъестественный миропорядок).

Через несколько дней после концерта в Венеции я обнаружил книжку о Франциске Ассизском: и, прочитав ее, решил использовать язык, являющийся также языком западной церкви, а вскоре после

⁴² Воображаемая болезнь (фр.).

этого остановил свой выбор на архетипе драмы очищения. Одновременно с "Царем Эдипом" я сочинил "Отче наш" в стиле русской литургии, и при сочинении хора Gloria, конечно же, находился под влиянием русского церковного ритуала: святая Троица символизируется тройными повторами, точно так же, как в Kyrie Мессы. Но, прежде всего, характер музыки Gloria церковный сам по себе.

Хотя я интересовался вопросами музыкальных манер всю свою жизнь, я все же не могу сказать точно, чем именно они определяются. Вероятно это объясняется тем, что они не предшествуют сочинению, но составляют сущность творческого акта: способ выражения и то, о чем говорится, для меня одно и то же. Однако не придаю ли я этому понятию необычный смысл? Могу лишь сказать, что моя манера вытекает из моих личных взаимоотношений с музыкальным материалом. Je me rends compte⁴³ в нем. Через материал я открываю свои законы. Направление следующего мелодического интервала связано с музыкальными манерами всей вещи. Так, трель у кларнета в "Lux facta est" является демонстрацией моих манер в "Эдипе": эта трель не трель вообще, но обязательный элемент стильности. Мне говорили, что подобные вещи просто указывают на осознанность культуры, обнаруживаемую у всех эмигрантов⁴⁴, но я знаю, что объяснение лежит глубже, поскольку и в России я мыслил и сочинял точно так же. Мои манеры – это родимое пятно моего искусства.

⁴³ Я отдаю себе отчет (фр.).

⁴⁴ А я дважды эмигрант, рожденный в сфере молодых музыкальных традиций и дважды пересаженный в условиях других молодых традиций. Отнюдь не в силу обстоятельств или революции, я сам сумел преодолеть ограниченность традиций, воспринятых по праву моего рождения, и тупик, в который зашла моя «русская музыка» был причиной переключения на «французскую музыку», в то время почти столь же эклектическую, как «русская музыка», и еще менее «традиционную». Мое второе перемещение произошло в Америку.

Я начал сочинять по плану музыкально-драматического развития, схеме речитативов и арий, где каждая ария должна была - отмечать решающий момент в развитии событий. Мой главный замысел заключался в том, чтобы каждый шаг драмы сопровождался сдвигом тонального центра вниз, отчасти в традиции композиторов барокко, хотя, поспешу добавить, я не следовал каким-либо образцам. Я не помню, чтобы в то время испытывал хищническое тяготение к другим композиторам, но если моя партитура и наводит на мысль о другом, то это Верди. Многие в этой музыке Merzbild⁴⁵, образованное из того, что подвернулось под руку. Я говорю, например, о таких маленьких шалостях, как слабые доли в ц. 50 и альбертиевы басы в соло валторны, сопровождающем вестника. Я также имею в виду слияние столь полярно различных типов музыки, как мотив в духе Folies Bergeres в ц. 40 («Девушки входят, приплясывая») и вагнерианские септаккорды в цц. 58 и 74. Думаю, что эти кусочки и отрывки стали моими собственными и образовали единое целое. "Душа – это форма, говорит Спенсер, и она создает тело". (Я отнес бы эту цитату и к "Поцелую Феи". Услышав однажды сахаринный материал, послуживший источником для этой вещи, я чуть не умер от диабета.)

Каковы были мои первые музыкальные идеи для "Эдипа"? Но что такое музыкальная идея? Идея – это уже формулировка, не так ли? – но не предшествует ли ей что-нибудь? Я, во всяком случае, предчувствую свой материал задолго до появления каких-либо "идей" об его использовании. Я знаю также, что этот материал не может

⁴⁵ Тавро, клеймо брака (нем.).

быть навязан "идеями"; в действительности происходит нечто противоположное. Все мои "идеи" для "Царя Эдипа" исходили из того, что я называю стихосложением – хотя под "идеями" вновь подразумеваю не более того, что уже описал как манеры. Что я имею в виду под "стихосложением"? Могу сказать только, что в настоящее время занимаюсь "стихосложением" с сериями, как художник другого рода может версифицировать с углами и числами.

Музыка "Эдипа" была сочинена от начала до конца в существующем порядке. Я не думал о вопросах манеры, сочиняя первый хор, но когда в арии Эдипа я почувствовал ее, я, пожалуй, излишне подчеркнул ее, иными словами, поступил слишком традиционно. Очевидно, я подумал, что должен закрепить ее во всей вещи. Музыкальная манера царя маскирует его "сердце", но, вероятно, не распушенный хвост его гордости. Я ставлю слово "сердце" в кавычки, так как не верю, что греки употребляли его в нашем смысле, или, по меньшей мере, придавали наше значение; даже связывая сердце с темпераментом, они в своей космогонии эмоциональных органов старательно уравнивали его печенью. (Греки, должно быть, угадали, кстати, что печень регенеративный орган, хотя медицина лишь недавно установила этот факт, иначе наказание Прометея не имело бы значения кары: птицы получили бы от него всего лишь horsd'oeuvre⁴⁶. Но поскольку журналисты могут настаивать на полезности терминов "сердце" и "бессердечие", "холодность" – ключевое слово в большинстве нападок на "Эдипа", – это пропаганда, продиктованная примитивным желанием, скорее,

⁴⁶ Закуска (фр.).

оценивать, нежели описывать. Скажите, пожалуйста, что такое "теплый?" Schmaltz?⁴⁷ И холодный или теплый первый канон "Гольдберг-вариаций"?

Полезная критика стремилась бы описать эффект, вызванный тем, что в миноре так часто употребляется гармоническая доминанта. Она изучала бы также природу ритмического стиля музыки, внушенного самим Софоклом, или точнее метрикой хора (в особенности простыми хорейными, анапестами и дактилями, более, чем дохмиями и гликониксами). Кажется, никто не отметил, что там, где Софокл, использовал ритм, который можно было бы назвать 3/8, я взял 6/8, и что как раз там, где хор поет о богах в дактилях на 4/4, мой Креон, который находится на стороне богов, поет в том же метре. В общем, я использую ритмическую статику тем же путем, что и Софокл. Прислушайтесь, например, к эпизоду хора в его драме непосредственно перед появлением пастуха. Ритмы в "Эдипе" более статичны и правильны, чем в любом другом моем сочинении, написанном к тому времени, и напряжение, создаваемое ими, например, в хоре "Mulier in vestibulo" – большее, чем могло бы быть при неправильных с перебоями ритмах. Но как раз этот хор – я называю его погребальной тарантеллой – отмечался как кусок неуместного веселья, как балетная кода, даже как канкан людьми, которые не располагают собственной музыкальной манерой. Ритмы – основной источник драматического напряжения и главный элемент в воплощении драмы. Если мне удалось вморозить драму в музыку, то в значительной мере средствами ритмики.

⁴⁷ Топленое сало (нем.).

Мои указания к исполнению "Эдипа" немногочисленны. Я повторяю хор Gloria после речи рассказчика по двум причинам; во-первых, мне нравится этот хор, во-вторых, я предпочитаю прямо, минуя рассказ, переходить от Соль-мажорного tutti к соло флейты и арфы в соль миноре. И в сценических исполнениях я люблю намекать публике, что царица-мать многое может сказать, делая паузу перед ее словами. Следует упомянуть также, что я предпочитаю версию партитуры 1948 г. Переделки в ней были вызваны не только соображениями авторского права; они были сделаны в рукописи сразу после премьеры. Я говорю о таких вещах, как добавление валторн и тубы в хоре "Aspiklte", трубы в "бекмессеровской" арии⁴⁸ "Nonne Monstrum". Я также советовал бы дирижерам, чтобы партия самого Эдипа пелась не большим оперным голосом, а лирическим. Певец, исполняющий партию Эдипа, должен пользоваться динамическими контрастами, и здесь динамические оттенки чрезвычайно существенны. Первая ария, например, должна исполняться спокойно, ее нельзя орать, и мелизмы следует исполнять ритмически строго.

Мои критические замечания к "Царю Эдипу"? Слишком просто и, что хуже, слишком поздно критиковать спустя тридцать пять лет, но я ненавижу партию рассказчика, эти мешающие серии перерывов, и мне не очень нравятся сами речи. "Il tombe, il tombe de haut"⁴⁹ – откуда же еще, в самом деле, при наличии силы тяжести? (По-английски, впрочем, получается не лучше: "Он падает головой вниз" звучит как описание прыжка пловца в воду.) Строка "А теперь вы

⁴⁸ Имеется в виду сходство с арией Бекмессера из оперы Вагнера «Нюрнбергские мастерзингеры». – Ред.

⁴⁹ Он падает, она падает сверху (фр.).

услышите знаменитый монолог: «Божественная Иокаста мертва» невыносима своим снобизмом. «Знаменитый» для кого? И никакого монолога не следует, всего лишь спетая телеграмма в четыре слова. В другой строке упоминается «свидетель убийства, пришедший из царства теней»; меня всегда интриговало, кем бы мог быть этот интересный герой и что с ним могло случиться. Но самая отвратительная фраза – финальное «on t'aimait» («тебя любили») – этот журналистский заголовок, эта клякса сентиментальности, совершенно чуждая стилю произведения. Но, увы, музыка была написана с этими речами, и они задают ее поступь.

Музыка? Я люблю ее, всю целиком, даже фанфары Вестника, которые напоминают мне сильно потускневшие теперь старые фанфары кинофирмы «XX Century Fox». Неоклассицизм? Отбросы стиля? Искусственные жемчуга? Что же, кто из вас не является – сегодня опутанной условностями устрицей? Я знаю, что по нынешним прогрессивно-эволюционным стандартам музыка «Эдипа» оценивается нулевым баллом, но думаю, что, несмотря на это, она сможет продержаться еще некоторое время. Знаю также, что связан – только как отросток – с немецким стволом (Бах – Гайдн – Моцарт – Бетховен – Шуберт – Брамс – Вагнер – Малер – Шенберг); здесь существенно лишь, откуда вещь происходит и куда она приведет.

«ЦАРЬ ЭДИП» (М. Друскин. О Стравинском и его
«Диалогах»:

Стравинский И. Диалоги. Л.: Музыка, 1971. С. 366–367.)

Стр. 176. Стравинский имеет в виду книгу датского писателя Й. Йоргенсена (1866–1956) о Франциске Ассизском. См.: J. Jorgensen. Saint Francois d Assise, savieetson oeuvre. Paris, 1909.

Стр. 177. "... язык библии короля Якова I [и] ... новой английской библиотеки". Речь идет о первой официально узаконенной версии английского перевода библии 1611 г. и о новой редакции 1884 г. "*Русский язык, изгнанник моего сердца...*" По признанию Стравинского, до середины 50-х гг. он запрещал напоминать ему о России и убрал все предметы, напоминавшие ему о прошлом, столь болезненно ощущался композитором разрыв с родиной (см.: Сов. музыка, 1966, № 12, стр. 133, а также послесловие М. Друскина в наст. изд.).

"...поиски ... закончились вторичным открытием мною Цицероновой латыни». В "Хронике" Стравинский писал о тех преимуществах, которые, по его мнению, дает сочинение музыки на "условный, почти что ритуальный язык", когда "больше не чувствуешь над собою власти предложения, слова в его прямом смысле – текст, таким образом, становится для композитора исключительно звуковым материалом". Стравинский видел в таком подходе к тексту средство избежать опасности "впасть в излишнюю чувствительность, а следовательно, и в индивидуализм" (см. стр. 190).

Стр. 180. Стравинский допускает неточность, говоря о 20-летию дягилевского балета в 1927 г.: антреприза Дягилева открылась весной 1907 г. в Гранд-Опера циклом симфонических концертов русской музыки, а балетные спектакли начались только с 1909 г.

Стр. 188. "Многое в этой музыке ["Эдипе"] "Merzbild"..." Возможно, Стравинский употребил здесь неологизм Merzbild (от merzen – отбирать и Bild – образ) по аналогии с "мерцами" немецкого художника и поэта дадаиста Курта Швиттера, пользовавшегося в 20-х гг. скандальной известностью. Его "мерцы" представляли собой коллажи из кусков дерева, трамвайных билетов, пучков волос, дамских корсетов и т. п. Очевидно, Стравинский намекает на разнородность исходного материала своего "Царя Эдипа".

Стр. 184. "... хор поет о богах в дактилях ..." Известно, что дактиль получил у греков, видимо за свое ритмическое величие, название "языка богов"; его изобретение приписывалось богу Дионису. □

ФРАГМЕНТЫ ИЗ «ДИАЛОГОВ» И.Ф. СТРАВИНСКОГО О «ПОХОЖДЕНИЯХ ПОВЕСЫ»

Р. К. Как случилось, что вы выбрали "Похождения повесы" как оперный сюжет и У.Х. Одена как либреттиста? Какую часть сюжета, сколько действующих лиц, сцен и музыкальных номеров вы задумали и набросали совместно с Оденем? Что вы теперь думаете о стиле и построении этой оперы?

И.С. Картины Хогарта «Похождения повесы», увиденные мной в 1947 г. во время случайного посещения Чикагского института искусств, сразу вызвали в моем воображении ряд оперных сцен. Я уже был подготовлен к подобному внушению, так как мысль об опере на английском языке привлекала меня со времени переезда в США. Я выбрал Одена по совету моего близкого друга и соседа, Олдоса Хаксли: все, что я к тому времени знал из работ Одена, был текст к фильму "Ночной поезд". Когда я описал Хаксли тот тип стихотворной оперы, которую мне хотелось написать, он заверил меня, что Оден это именно тот поэт, с которым я смогу осуществить свое желание. В октябре 1947 г. я написал Одена о своей идее "Похождения повесы". Он ответил мне следующим письмом:

*Корнелия стрит, Нью-Йорк, 14,
12 октября 1947 г.*

Дорогой м-р Стравинский! Большое Вам спасибо за Ваше письмо от 6-го октября, полученное мной сегодня утром. Как Вы пишете, ужасно досадно находиться в тысячах миль друг от друга, но мы должны сделать все, что можем. Во-первых, поскольку Вы уже в течение некоторого времени обдумывали сюжет "Похождения повесы", и, во-вторых, дело либреттиста удовлетворять запросы композитора, а не наоборот, я был бы Вам весьма благодарен, если бы вы поделились со мной своими мыслями о персонажах, фабуле и т.д.

Я думаю, что финал с сумасшедшим домом – это будет прекрасно, но в случае, если он будет стоять в центре внимания, хотите ли Вы, чтобы это проходило красной нитью через всю вещь?

Вы говорите о "предварительном сценарии в белых стихах". Хотите ли Вы, чтобы арии и ансамбли и в окончательной форме были написаны белыми стихами, или только как база для поисков окончательной формы, которую они

должны принять? Если бы они декламировались, стиль XVIII века потребовал бы, конечно, рифмы, но я знаю, насколько все меняется, когда стихи кладут на музыку.

У меня есть мысль, может быть и смешная, что между двумя актами мог бы быть хоровой парабазис⁵⁰, как у Аристофана.

Мне не нужно говорить, что возможность работать с Вами – это самая большая честь, какой я удостоился в жизни.

Искренне Ваш Уистан Оден

P. S. Надеюсь, Вы разбираете мой почерк. К несчастью, я не умею печатать.

Затем я пригласил его к себе домой в Калифорнию, где мы могли бы работать вместе. 24-го октября я получил от него следующую телеграмму:

"Большое спасибо за телеграмму и великодушное приглашение. Робко принимаю. Предполагаю выехать из Нью-Йорка десятого ноября, если это удобно для Вас.

Уистан Оден".

Он приехал ночью с маленьким чемоданчиком и громадной лосиной шкурой – подарком мне от одного аргентинского друга. Моя жена беспокоилась, что наше единственное лишнее ложе, диван в кабинете, окажется для него слишком коротким. Но когда мы увидели на нашем крыльце эту большую белокурую умную ищейку (еще не прошло и часу, однако, как мы убедились в том, что это очень добрая и милая ищейка, притом сверхумная), мы поняли, что еще недостаточно беспокоились на этот счет. Он спал, расположившись туловищем на диване и ногами, покрытыми одеялом, которое

⁵⁰ Парабазис – раздел античной комедии, обращение к божеству или порицание пороков. – Ред.

придерживалось книгами, на стуле, придвинутом к дивану, как жертва несколько более гуманного и разумного Прокруста.

На следующий день, рано утром, подкрепившись кофе и виски, мы принялись за работу над "Похождениями повесы". Начав с героя, героини и злодея и решив, что это будут – тенор, сопрано и бас, мы приступили к изобретению ряда сцен, "приводящих к финальной сцене в сумасшедшем доме, которая уже была зафиксирована у нас в голове. Мы строго следовали Хогарту, пока наш собственный сюжет не начал приобретать другой смысл.

Матушка-гусыня и Безобразная герцогиня были, конечно, вкладом Одена, но общий план и развертывание действия мы разрабатывали совместно, шаг за шагом. Мы старались также согласовывать ход действия с предварительным планом музыкальных кусков, арий, ансамблей и хоров. Оден все время говорил: "Посмотрим теперь. .. ага, ага, ага... посмотрим. .. ага, ага. . .", мои реплики того же рода следовали на русском языке. Через десять дней мы в общих чертах закончили схему сценария, мало отличающуюся от опубликованного либретто.

Оден с каждым днем пленял и очаровывал меня все больше и больше. Когда мы не работали, он объяснял мне стихотворные формы, сочиняя примеры почти со скоростью письма. У меня еще сохранился образец сестины и несколько небольших стихотворений, нацарапанных им для моей жены; каждый технический вопрос, например, по версификации, вызывал у него вспышку страсти; он даже бывал красноречив, развивая подобные темы.

Писание стихов, он, казалось, рассматривал как игру, хотя бы и в магическом кругу. Последний уже был очерчен; делом Одена, как он понимал, было начертать его заново и придерживаться его правил. Все его высказывания об искусстве делались, как говорится, *sub specie ludi*⁵¹. Я до сих пор помню некоторые вещи, которые он говорил в это свое первое посещение, хотя, к сожалению, не его точные слова. Он всегда пускал в ход небольшие схоластические или психоаналитические сентенции, вроде: "Ангелы – это чистый интеллект"; "Тристан и Изольда были единственными и нелюбимыми детьми"; у Пеллеаса были "пугающие склонности трихоманиака"; "признаком того, что мужчина потерял силу, служит то, что он перестает заботиться о пунктуальности" (сам Оден жил точно по часам – "Я испытываю голод, лишь когда часы укажут мне, что наступило время еды"); "у женщины таким признаком служит пропадающий интерес к нарядам". Эти сентенции, казалось, тоже были частью игры.

Меня сначала поражали некоторые черты его индивидуальности, казавшиеся мне противоречивыми. Он плывет, твердо управляемый рулем разума и логики, и тут же проповедует смешные, если не сказать, суеверные взгляды – например, о графологии (у меня есть графологический чертеж с анализом его почерка, память об одном вечере в Венеции), об астрологии, о телепатических свойствах кошек, о черной магии (как это описано в новеллах Чарлза Уильямса), о категориях темперамента (я был "дионисийцем", если случалось, что работал ночью), о

⁵¹ Под видом игры (лат.).

предопределении, о Судьбе. Другим противоречием, хотя более кажущимся, нежели действительным, была его показная гражданская добропорядочность. Какой бы строгой ни была его критика общества, он был почти что чересчур добросовестен в выполнении своих повседневных демократических обязанностей. Он даже работал заседателем (помню, как он занимался этим делом в течение двух недель: "Не ради торжества справедливости, конечно, я хорошо понимаю ее суть, но потому, что домашние хозяйки-юристы руководствуются исключительно только чувством мести"). Его по-настоящему и решительно оскорбляло то, что мы не принимали участия в выборах.

У Одена был дидактический склад ума, но вместе с тем, во всяком случае для меня, счастливо эвристический (Здесь – способность держать собеседника в состоянии мыслительной активности. – Ред). Мало кто научил меня столь многому, и после его отъезда в нашей библиотеке стали появляться книги, о которых он говорил – от Гроддека до де Токвилля. Его влияние на меня не ограничивалось областью литературы, и сколь бы ни были хороши его литературные отзывы (и почему только не собраны его суждения о Сантаяне, Йитсе и многих других?), он всегда казался мне более глубоким в области морали – в самом деле, он один из немногих моралистов, чей тон я могу перенести.

Я вспоминаю всего лишь два эпизода из его посещения, не связанных с нашей работой. Однажды он стал жаловаться на давление в ушах. Мы повели его к врачу, который вынул из его ушей две большие восковые пробки. Оден был заинтригован этим, и все

время упоминал о "необычайно маленьких созданиях", укрывшихся в его слуховых каналах. Мы также ходили вместе на оперу Моцарта "Так поступают все", исполнявшуюся в сопровождении двух роялей, возможно, это было предзнаменованием, так как "Похождения повесы" глубоко связаны с этой оперой.

«ПОХОЖДЕНИЯ ПОВЕСЫ»

(М. Друскин. О Стравинском и его «Диалогах»:

Стравинский И. Диалоги. Л.: Музыка, 1971. С. 369-370)

Стр. 204. Совместная работа Стравинского и Одена над либретто оперы, начатая в середине ноября 1947 г., привела к созданию первого сценарного плана "Похождений повесы", который был впоследствии опубликован в приложении ко 2-й книге "Диалогов" (см.: *Memories and Commentaries*, pp. 167–176). Как видно из писем Одена к Стравинскому, работа над текстом либретто была почти полностью закончена в феврале-марте 1948 г. В создании текста принял участие друг Одена Честер Колмен, написавший ряд сцен (см. там же, pp. 160 – 161).

Введенная Оденем в первоначальный сценарий Безобразная герцогиня очевидно имела своим прообразом реальное историческое лицо – Маргариту, графиню Тирольскую (1318–1369) по прозвищу Маульташ (Губастая), ставшую героиней романа Л. Фейхтвангера "Безобразная герцогиня"; в последней версии либретто она стала называться Бабой-турок. Предложенный Оденем образ Матушки-гусыни, видимо, ведет свое происхождение от популярного персонажа французских сказок, которого, в частности, увековечил

Равель в своем оркестровом цикле (1912). В 5-й книге "Диалогов" Стравинский подробно пишет о стиле и принципах композиции оперы (см.: Themes and Episodes, pp. 48–51).

Стр. 207. Называя Пеллеаса "трихоманиаком", т. е. "одержимым влечением к волосам", Оден, очевидно, имел в виду 1-ю картину III акта оперы Дебюсси, в которой Пеллеас, прощаясь с Мелизандой, стоящей в окне башни, погружает свое лицо в ее распущенные, длинные волосы.

ФРАГМЕНТЫ ИЗ «ДИАЛОГОВ» И.Ф. СТРАВИНСКОГО ОБ «АПОЛЛОНЕ МУСАГЕТЕ»

Р. К. Что вы помните о происхождении "Аполлона", обстоятельствах заказа, выборе сюжета, истории исполнений этой вещи? Была ли мысль мелодически имитировать александрийский стих – вы однажды упомянули об "Аполлоне" как об упражнении в ямбах вашей первой музыкальной идеей? Ваши собственные исполнения "Аполлона" ритмически во многом отличаются от напечатанной партитуры. Не разъясните ли вы эти исправления, если они действительно имеются?

И. С. "Аполлон" был заказан Элизабет Спраг Кулидж для исполнения в Вашингтонской Библиотеке конгресса. Или, точнее, миссис Кулидж нужно было сочинение длительностью в 30 минут – условие, выполненное мною с точностью композиторов кино, – инструментованное для малого зала. Выбор сюжета и струнного ансамбля принадлежали мне.

Дягилев был очень раздосадован, когда узнал, что я сочинил балет не для него, и даже получив его бесплатно после вашингтонской премьеры, не мог простить мне этой, как он считал, нелояльности к нему:

- Cette americaine est completement sourde.

- Elle est sourde, mais elle paye.

- Ты pense touj ours a l' argent⁵².

"Деньги", однако, сводились к сумме в 1000 долларов. Мои денежные споры с Дягилевым были всегда одинаковыми и неизменно ни к чему не приводили. То, что он называл скупостью, я называл экономией. Я, конечно, никогда не был и сейчас не являюсь безумно расточительным, хотя обещание нумизматических блаженств⁵³, вопреки утверждениям Дягилева, также никогда не было моим единственным светочем. (Дягилев обычно замечал, что or⁵⁴ в слове Игорь означает золото.) Он так не любил музыку "Аполлона", что купировал вариацию Терпсихоры во время гастрольного турне; он сделал бы это и в Париже, если бы всеми двенадцатью спектаклями не дирижировал я сам.

В "Аполлоне" я пытался открыть мелос, независимый от фольклора. Выбор еще одного классического сюжета после "Эдипа" был естественным, но Аполлон и Музы внушили мне не столько сюжет, сколько почерк, или то, что я уже назвал манерой. Музы не поучают Аполлона – как бог, он уже мастер, не нуждающийся в указаниях, но выносят ему на одобрение свое искусство.

⁵² - Эта американка совершенно глухая.

- Она глухая, но она платит.

- Ты всегда думаешь о деньгах (фр.).

⁵³ Т.е. огромных богатств. – Ред.

⁵⁴ Or – золото (фр.).

Настоящий предмет "Аполлона" – это, однако, стихосложение, которое большинству людей представляется чем-то произвольным и искусственным, хотя для меня искусство является произвольным и должно быть искусственным. Основные ритмические схемы – ямбы и отдельные танцы могли бы рассматриваться как вариации обратимого ямбического пунктирного ритма. Длина спондея также является переменной величиной, как и, конечно, реальная скорость шага. *Ras d'act ion* – единственный танец, в котором схема ямбического ударения обнаруживается не сразу, но тонкость этой пьесы, если мне дозволено так сказать, заключается в способе, которым ямб сохранен для подчиненной тональности и затем развит путем расширения при возврате в основную тональность. Я не могу сказать, предшествовала ли сочинению мысль об александрийском стихе, этой крайне произвольной системе просодических правил, или нет – кто может сказать, чем начинается сочинение?⁵⁵ – но ритм виолончельного соло (ц. 41 в вариации Каллиопы) с сопровождением *pizzicato* – это русский александрийский стих, подсказанный мне двустишием Пушкина, и он был одной из моих первых музыкальных идей.

Остальное □ в вариации Каллиопы является музыкальным изложением текста Буало, который я избрал своим *motto*⁵⁶. И даже скрипичная каденция имеет отношение к идее стихосложения. Я

⁵⁵ Формы – это отпечаток их создателей, двустороннего постижения ими опыта физического существования, и форма тождественна способу действия. Сочинение начинается в тот момент, когда какая-либо одна вещь начинает доминировать над другой – утверждение, которое я не могу пояснить, поскольку управляющие способности моего внешнего ума лучше, чем наблюдательные способности внутреннего, и из осторожности с понятиями, которые, как я подозреваю, являются всего лишь двойниками слов.

⁵⁶ *Que toujours dans vos vers le sens coupant les mots
suspende l'hémistiche et marque le repos.*

На полустишия делите так ваш стих,
Чтоб смысл цезурою подчеркивался в них.

Буало "Поэтическое искусство" (пер. Э. Л. Линецкой)

думал о ней как о заглавной сольной речи, первом стихотворном высказывании бога Аполлона.

Успех "Аполлона" как балета следует приписать танцу Сержа Лифаря и красоте баланчинской хореографии, в особенности таким композициям, как "тройка" в коде и "точка" в начале, где две девушки поддерживают третью, несущую лютню Аполлона. Но было ли это успехом? Журналисты, с характерным для них пониманием, указали на то, что балет "негреческий", а англичан и американцев смутили мелодии, которые, по их словам, звучали наподобие песен колледжей (в ц. 89, в 4-м такте после ц. 91 и в ц. 22 "Shout to the rafters three".) Французов устроил намек на Делиба (например, в ц. 68) и Чайковского (в вариации Полигимнии и в ц. 69). Некоторые говорили, что начало *Pas de deux* украдено из "Лунного света" Дебюсси, а начало всей вещи взято из "Miserere" "Трубадура"⁵⁷. Партитура большей частью осуждалась как легковесная и даже пустая. Меня задело это – как мне казалось – непонимание. "Аполлон" – дань французскому XVII веку. Я думал, что французы могли бы понять этот намек, если не из моего музыкального александрийского стихосложения, то, по крайней мере, из декораций: колесница, три лошади и солнечный диск (кода) были эмблемами Короля-солнца⁵⁸. И если истинно трагическая "нота звучит где-либо в моей музыке, то в "Аполлоне". Я думаю, что рождение Аполлона трагично и что его восхождение на Парнас и Апофеоз в каждом такте столь же трагичны, как строка Федры, когда она узнает о любви

⁵⁷ Хор цыган из «Трубадура» также предположительно указывался как источник маршевого мотива тромбонів за два такта до ц. 187 в «Персефоне», хотя я совершенно уверен, что не думал о нем в то время, так же как не знал мотив «London Bridge is Falling Down», когда писал последнюю часть «Концертных танцев».

⁵⁸ Эта колесница была прелестно выполнена художником Бошан, так же как занавес с букетом а la Одилон Редон, но костюмы пришлось переделывать у Шанель.

Ипполита и Арисии – Tous tes jours se lev aient clairs et sereins pour eux⁵⁹, – хотя Расин и я сам были, конечно, абсолютно бессердечными людьми и холодными, холодными.

"Аполлон" был моим самым крупным шагом в направлении полифонического стиля длинных линий, и хотя он обладает своим собственным гармоническим и мелодическим, и, сверх того, интервальным характером, он вдобавок питал многие из позднее написанных мною вещей. (Например, последние семь тактов первой вариации Аполлона могли равным образом прозвучать в "Орфее", и кусок в ц. 212 во II акте "Повесы" – абсолютно "аполлонический" – я имею в виду не "философскую" сторону, а ноты. Впрочем, куски из старых вещей неизменно всплывают в новых вещах, и сейчас мне пришли в голову еще два примера: тема струнных в Фантастическом скерцо, воскрешенная в "Жар-птице" трубами за два такта до ц. 14; и октавы у чембало в ц. 196 в III акте "Повесы", конечно, исходят из того же источника, что и написанные сорока годами ранее октавы в музыке Смерти в первом такте после ц. 123 в "Соловье".) "Аполлон" был также моей первой попыткой сочинения вещи крупного масштаба, в которой контрасты звуковых объемов заменяли бы контрасты инструментальных красок. Кстати, объем вообще редко признается музыкальным элементом первостепенной важности; сколь немногие из слушателей заметили шутку в дуэте "Пульчинеллы", заключающуюся в том, что у тромбона очень громкий голос; а контрабас почти совсем безгласен.

⁵⁹ Все дни занимались для них ясные и безмятежные (фр.).

Моя Aufführungs praxis⁶⁰ связана, главным образом, с ритмической артикуляцией, и если бы я располагал временем для подготовки нового издания, я отметил бы способ исполнения каждой ноты только вниз или только вверх смычком и указал бы штрихи. Фигуру (шестнадцатая – восьмая с точкой – шестнадцатая) от начала и до ц. 6 и от ц. 15 до конца следовало бы играть как бы с двойными точками, а тридцать вторые – как шестьдесят четвертые. Те же двойные точки должны были бы фигурировать от ц. 99 до конца, как и в соло виолончели – в ц. 59, контрабаса – четыре такта до ц. 63 и скрипичном соло – в затакте к ц. 2. Нотированные *fermati* за два такта до ц. 67, где задержка должна относиться только к первым виолончелям, вводят в заблуждение, также как за четыре такта до ц. 29, где они адресованы только солирующим скрипкам. Скрипичная каденция в ц. 23 должна строго играть на 3/8 и с такой группировкой: семь равных нот на первую восьмую; (шестнадцатая с точкой – тридцать вторая) на вторую восьмую и (шестнадцатая – четыре тридцать вторых) на третью. Мне хотелось бы также предупредить виолончелистов, что флажолет на чистом *си* в соло Каллиопы – этой маленькой дани Сен-Сансу – расположен очень далеко на струне и потому играет большей частью как *си-бемоль*.

Что я больше всего люблю в "Аполлоне"? Последние шесть тактов в вариации Каллиопы, коду в Коде, расширение в *Pas d'action* и каданс, ведущий к соло скрипки, ложный каданс в *Pas d'action* (такты 45 в ц. 29 и, особенно, *ми-бемоль* у альты), всю вторую вариацию Аполлона и весь Апофеоз.

⁶⁰ Практика исполнения (нем.).

«АПОЛЛОН МУСАГЕТ»

(М. Друскин. *О Стравинском и его «Диалогах»*:

Стравинский И. Диалоги. Л.: Музыка, 1971. С. 367.)

Стр. 186. Как в "Диалогах", так и ранее в "Хронике", Стравинский объясняет возникновение замысла своего нового балета исключительно сделанным ему американской меценаткой Элизабет Спраг Кулидж предложением написать произведение для исполнения на фестивале в вашингтонской Библиотеке конгресса⁶¹. Однако существует более раннее свидетельство Дягилева о том, что новый, еще бессюжетный и безымянный балет предназначался для постановки дягилевской труппы, и главную роль в нем должен был играть Лифарь. В письме к последнему от 30 сентября 1927 г. Дягилев сообщает, что Стравинский играл ему 3 раза подряд первую половину балета, и что музыка вызвала у него восторженное отношение; по словам Дягилева, композитор просил его "хорошенько" поставить балет, "чтобы Лифарь делал разные фиоритуры", и предложил найти "хорошее название" (подр. см.: С. Лифарь, Дягилев, стр. 418–419).

Вскоре после европейской премьеры "Аполлона Мусагета", состоявшейся 12 июня 1928 г. в Париже в театре Сары Бернар, Дягилев писал: "Балет Стравинского – большое событие в музыкальном мире, – "Аполлона" я считаю одним из его шедевров, плодом подлинной художественной зрелости. Стравинский стремится

⁶¹ Э. С. Кулидж основала в 1925 г. при Библиотеке конгресса фонд из собственных средств для проведения концертов и фестивалей современной музыки. Кроме Стравинского, по ее заказу создавали произведения Шёнберг, Барток, Прокофьев и др.

к величавому спокойствию ..." (там же, стр. 431). Это, однако, не помешало ему сделать купюру вариации Терпсихоры уже на втором представлении балета, несмотря на протесты композитора (см. там же, стр. 230; в "Диалогах" этот инцидент отнесен к более позднему периоду гастрольных поездок).

В "Хронике" Стравинский подробнее говорит о той творческой "манере", которую он хотел воплотить в "Аполлоне", о своем стремлении написать музыку диатонического склада, которому соответствовал бы оркестр, состоящий из одних струнных. В их использовании композитор хотел возродить присущий самой природе этих инструментов принцип мелодической культуры, так как, по его словам, "возвращение к изучению и к разработке мелодии с точки зрения исключительно музыкальной показалось мне своевременным и даже настоятельно необходимым" (см. стр. 198–200).

Стр. 188. Королем-солнцем называли Людовика XIV, годы правления которого (1643–1715) были периодом расцвета французского абсолютизма.