

- **кодировое слово:** Эвтерпа;
- **название статьи:** «Искусство – противоположность хаосу»: Аполлон Мусагет Игоря Стравинского;
- **номинация:** музыкальное искусство XX-XXI вв;
- **ФИО автора:** Иванова София Андреевна;
- **учебное заведение:** ГБ ПОУ «Воронежский музыкальный колледж имени Ростроповичей» ;
- **специальность, курс:** «Теория музыки», 4 курс;
- **научный руководитель:** Ольга Олеговна Дранникова, заведующая отделением теории музыки Воронежского музыкального колледжа имени Ростроповичей;

Аннотация

В работе рассматривается претворение аполлонической идеи в творчестве Игоря Стравинского сквозь новый неоклассицистский тип балета. Ракурс исследовательской проблемы представлен в контексте художественных исканий эпохи. Автор сосредотачивает свой взгляд на балете «Аполлон Мусагет» (1928), который открывает новую страницу в истории музыкального театра XX века. Это рождение нового стиля в искусстве, вдохновленного красотой чистых мелодических линий, пения струнных смычковых инструментов, графичностью полифонии, строгостью метрической организации. Огромным творческим успехом для Стравинского стало сотрудничество с выдающимся хореографом Джорджем Баланчиным. Анализ музыкального текста балета и его пластического решения выявляет общность эстетических взглядов композитора и хореографа.

Неоклассицистский балет и для Стравинского, и для Баланчина стал тем художественным пространством, в котором оба мастера смогли воплотить идею прекрасного и совершенного по форме аполлонического искусства.

«Искусство – противоположность хаосу» :

Аполлон Мусагет Игоря Стравинского

«В классическом танце я вижу торжество вдумчивой композиции над расплывчатостью, правила над произволом, порядка над „случайностью“. Если угодно, я подхожу, таким образом, к извечному противопоставлению в искусстве аполлонического начала дионисийскому. Конечной целью последнего является экстаз, то есть утрата своего „я“, тогда как искусство требует от художника прежде всего полноты сознания. Мой выбор между этими двумя началами очевиден. И если я так высоко ставлю классический балет, то не только потому, что он мне нравится, но и потому, что вижу в нем совершенное выражение аполлонического начала»

Игорь Стравинский

Воплощение аполлонической идеи в творчестве Игоря Стравинского неразрывно связано с русской культурой конца XIX — начала XX столетий. Художественная аура Серебряного века явилась духовным основанием для рождения ярчайших «звезд» на небосклоне эпохи и невероятных открытий.

Огромное значение в формировании мировоззрения Стравинского сыграло стремление к Красоте, отражающееся в категориях упорядоченности и гармонии – качеств, соответствующих понятию «аполлонический идеал». Лозунг «Художник – служитель Аполлона», выдвинутый Бенуа, стал неким ориентиром для многих будущих творцов. Сравнивая творческие принципы Бенуа и Стравинского, невольно обращает на себя внимание их удивительное сходство. Устремленность к «прекрасной ясности» и «тоска по мировой культуре» (О. Мандельштам) стали ведущими идеями служителей Аполлона¹.

Общение с выдающимися представителями «Мира искусства» стало для композитора источником вдохновения и стимулом для профессионального совершенствования. Концепция синтеза искусств, воплощенная в постановках антрепризы Сергея Дягилева, наиболее последовательно воплотилась в жанре балета, привела к зарождению нового спектакля, в котором выстроился

¹ Неслучайно среди авторов первых манифестов журнала «Аполлон» были Л. Бакст и А. Бенуа.

равноправный диалог музыки, хореографии и изобразительного искусства. Новый неоклассицистский тип балета, активно развивающийся в творчестве Стравинского в 20-40-е годы XX столетия, вобрал в себя достижения русского классического балета и мирискуснического хореографического театра начала века. Огромным творческим успехом для Стравинского стала совместная работа с выдающимся хореографом Джорджем Баланчиным².

«Аполлон Мусагет» открывает новую страницу в истории балетного театра XX века. «По сути дела, это была первая попытка воскресить академический танец в произведении современном и написанном специально для этой цели» [11, 208]. Композитор, воспринявший красоту классического танца в период его высокого расцвета, сравнивавший благородство его рисунка с аполлоническим началом в искусстве, на определенном этапе своего творчества, по-видимому, не мог не вернуться к этому источнику.

Взор Стравинского обращается к одной из самых ярких эпох в истории балета – русской классической хореографии конца XIX века. Ее своеобразие – в сочетании некоторых черт французского и итальянского танца с принципами русской музыки своей поры. Такое явление как «Спящая красавица» П. И. Чайковского служит тому ярким примером. Главное достижение русского балета, «возведение его в разряд классического, состояло в разработке танцевальных форм, развитых, закругленных, архитектурных, составивших структурное тело балета как искусство танца» [14, 59].

На следующем историческом этапе развития русского балета, приходящимся на первое 20-летие XX века, танец все более и более подчиняется драме и музыке. Балетный жанр, «не боясь поступиться традиционными чертами, двинулся навстречу симфонии» [6, 140]. Здесь

² Их знакомство состоялось в 1925 году. Первым опытом их сотрудничества стали танцы в опере «Соловей». С тех пор Баланчин ставил почти все балеты Стравинского. Дружба композитора и хореографа продолжалась до самой смерти Стравинского, а их творческий союз стал образцом блестящего сотрудничества в истории музыки и балета XX столетия. Всего Баланчин поставил около 30 произведений на музыку Стравинского, и многие из них стали ключевыми балетами XX века: «Аполлон Мусагет», «Орфей», «Агон», «Рубины», «Скрипичный концерт», «Симфония в трех частях».

уместно вспомнить А. Дункан и М. Фокина, искавших новые танцевальные формы на основе музыки, не предназначенные для хореографической постановки и новую пластику для их воплощения.

От балетов Петипа через Фокинскую «Шопениану» лежит путь балетмейстера Джорджа Баланчина к «Аполлону Мусагету». Это сотрудничество оказалось важным моментом в жизни хореографа. «На “Аполлона” я смотрю, – писал Баланчин, – как на поворотный пункт в моей жизни. По своей дисциплине, содержательности, сохраняемому единству звучания и построения эта партитура была для меня откровением. Она, казалось, говорила мне, что я так же мог бы не использовать всего, так же мог бы позволить себе кое-что исключить» [3, 266] .

Стравинский в «Аполлоне» искал свой новый музыкальный язык: указанные ранее явления в истории музыки служили для композитора источником вдохновения. Также и хореографическая лексика Баланчина в «Аполлоне» опиралась на классику, но «классические позы и па были в то же время прослоены другими, которых вовсе не знал старый балет, но и они образовывали с традиционной классикой целое» [13, 83] .

«Аполлон Мусагет» был написан в 1928 году по заказу Вашингтонской библиотеки конгресса. Композитор волен был избрать любой сюжет и любые средства для воплощения его в произведении длительностью тридцать минут. Найденное в «Аполлоне», по его словам, питало «многие из позднее написанных мною вещей» [10, 189] .

Стравинский дал этому балету множество ярких характеристик, каждый раз выделяя новую черту: «аллегория, написанная в классическом стиле», «чистая фреска в манере Пуссена», «балет без интриги», «диатоническое музыкальное произведение», «нечто вроде старинных сюит» [9, 80] ; «Аполлон» — дань французскому XVII веку», «настоящий предмет «Аполлона» — это, однако, стихосложение» [10, 187] ; «попытка воскресить академический танец в произведении современном и написанном специально для этой цели» [11, 208] .

Ограничения, о которых говорил Баланчин, касались не только хореографической лексики. Произведение Стравинского-Баланчина разрушало представление и о драматизированных синтетических спектаклях десятых годов, и о многократных феериях Петипа, сочетающих танец и пантомиму. Как пишет Баланчин, «Аполлона иногда критиковали за “отсутствие театральности”. Действительно, там нет ярко выраженной фабулы <...> Но его техника принадлежит классическому балету, который во всех отношениях театрален и именно здесь положено начало непосредственному претворению звучания в зримое движение» [3, 267] .

Из девяти муз Стравинский выделяет лишь Каллиопу, Полигимнию и Терпсихору. В «Диалогах» он поясняет: «Каллиопа, получающая от Аполлона стилос для письма и дощечки, олицетворяет поэзию и её ритм. Полигимния с пальцем у рта воплощает мимику. Кассиодор говорит: «Эти говорящие пальцы, это красноречивое молчание, эта выразительность жеста является по преданию изображением музы Полигимнии. Она хотела показать, что люди могут выражать свои желания без помощи слов. И, наконец, Терпсихора, соединяющая в себе ритм поэзии и красноречие жеста, открывает миру танец и благодаря этому находит в себе почетное место среди муз Мусагета» [12, 102] .

«Рождение» Аполлона – рождение нового стиля в искусстве, вдохновленного красотой чистых мелодических линий, пения струнных смычковых инструментов, графичностью полифонии, строгостью метрической организации. Гармоничность, акустическое равновесие слышимой музыки отражены в шестистрочной партитуре, где двум группам скрипок противопоставлены две группы виолончелей, альтам – контрабасы.

Красоте читаемой партитуры и звучащей музыки должна отвечать и красота хореографии – отсюда желание минимума декораций, предоставления сценического пространства классическому танцу в белых пачках, а что может быть прекрасней, по выражению Джорджа Баланчина, «белого на белом»? Для Игоря Стравинского классический танец был образцом совершенства: «Когда, восхищаясь красотой линий классического танца, я мечтал о такого рода

балете, в воображении вставал так называемый «белый балет», в котором, на мой взгляд, выявляется сама сущность танцевального искусства» [12, 101] .

Театральность «Аполлона» сокрыта в тех хореографических средствах, что избрал для этого балета Баланчин, в тех формах, что были построены на основе такой хореографии и соответствующих музыкальных структур. То, что составило важнейшее достижение русского балета – кристаллизация «канонических» форм классического танца – легло в основу «Аполлона». Его форма складывается из двух картин: первая представляет собой Пролог (рождение Аполлона) и, таким образом, является вступлением ко второй, основной картине, которая завершается Апофеозом – кодой произведения. Пролог и Апофеоз составляют обрамление балета не только благодаря тематическому повторению, но и благодаря общему торжественно-светлому характеру звучания, сдержанности, даже некоторой эмоциональной строгости. Стравинский, по-видимому, придавал и музыке, и хореографическому воплощению этих эпизодов особое значение. Неслучайно спустя много лет из всей постановки Баланчина он помнил «тачку» в начале: «две девушки поддерживают третью, несущую лютню Аполлона» [10, 188] и «тройку» в коде: «музы в arabesque penchee как бы неслись вперед, а Аполлон в роли возницы удерживал их порыв» [13, 83] .

Вторая картина балета открывается вариацией Аполлона, далее следует *Pas d'action* (Аполлон и музы) и четыре вариации – Каллиопы, Полигимнии, Терпсихоры и Аполлона, *Pas de deux* (Аполлон и Терпсихора) и Кода.

В основу своего балета Стравинский и Баланчин положили не фабулу, а танец, следовательно, на первый план выходит даже не драматургические закономерности, а специфика балета как жанра. И в таком случае в «Аполлоне» хореографическая форма, встречавшаяся раньше как часть акта, преобразуется в самостоятельное сценическое произведение.

Один из ключевых принципов, играющих важную роль в балете – симметрия. Помимо объединения персонажей, их танцев, темповом и фактурном контрасте между номерами, он проявляется и в темброво-

акустической логике сочинения. Задача композитора — воплотить чистоту линий классического танца, освобождая его от «многоцветных украшений и нагромождений» [12, 102]. Для этой цели Стравинский сознательно избирает струнный оркестр: «Прежде всего, я отверг общепринятый оркестр из-за разнородности составляющих его элементов: целые группы струнных, медных, ударных. Я исключил также гармонические ансамбли (деревянные и медные), звуковые эффекты которых слишком часто использовались в последнее время, и остановился на смычковых» [12, 102]. Композитор использует шесть групп струнных инструментов: первые и вторые скрипки, альт, первые и вторые виолончели, контрабас.

Слова Стравинского могут создать впечатление эклектичности, однако все замечания композитора сосредотачиваются вокруг двух явлений: французское искусство XVII века и русское конца XIX века. Часто в отношении к «Аполлону» повторяется мнение о том, что композитора вдохновляла музыка Люлли, балеты эпохи Короля-Солнце. Этот вывод вытекает из слов самого же Стравинского – упоминание чистоты красок Пуссена, александрийского стиха Буало, служившим образцом для акустического эффекта к ритмической организации партитуры, свидетельствуют в пользу отмеченного влияния. Безусловно, аллюзия на оркестр Люлли «Двадцать четыре скрипки Короля» (*Les Vingt-quatre Violons du Roy*), сложившийся в конце XVI века по принципу ренессансного консорта – как ансамбль однородных по тембру инструментов, разделенный на пять партий: скрипки (верхний голос), три партии альтов (средние голоса) и бас. «Только Скрипки отвечают подвижности французских танцев, стремительности французского Гения, и только они могут ровно и точно играть в течение всего большого Балета» [5, 291]. «Французы могли бы понять этот намек, – добавляет несколько раздосадованный премьерой в Париже композитор, – по крайней мере из декораций: колесница, три лошади и солнечный диск (Кода) были эмблемами Короля-солнце» [10, 188]. Александрийский стих, на примере воплощения которого в партитуре «Аполлона» указывает Стравинский, вдохновлял его не только в своем

французском варианте (motto из Буало): русский александрийский стих Пушкина, возможно, был даже ближе Стравинскому – неслучайно композитор вспоминает: «Ритм виолончельного соло с сопровождением *pizzicato* – это русский александрийский стих, подсказанный мне двустигием Пушкина, соло с сопровождением *pizzicato* – это русский александрийский стих, подсказанный мне двустигием Пушкина, и он был одной из моих первых музыкальных идей» [10, 187] (пример 1).

Пример 1. И. Ф. Стравинский. Балет «Аполлон Мусагет». Вариация Каллиопы, соло виолончели



Существует мнение, что балеты Люлли послужили Стравинскому своеобразной моделью: «Беря за основу старую схему вариаций эпохи Люлли, он модернизирует их введением переменных метров, изменяет гармонический склад аккомпанемента» [16, 141]. Действительно, структурно «Аполлон Мусагет» отдаленно может напоминать сюиту разнообразных *entrées*, «под этим словом подразумевается особый род и мелодий, и танцев; <...> применяются в *entrées* одни серьезные па: сильные воздушные прыжки, высокое несение рук (на уровне плеча), эффектные па, быстрые движения тела и т.д., которые все искусны и трудны. Они рассчитаны лишь для передачи каденции и совершенно не связаны ни с какой фабулой, будь то в серьезных, будь то в веселых балетах» [4, 149]. Особенность построения танцев – прямолинейность. «*Entrée a deux* танцовщика и танцовщицы строятся абсолютно симметрично: оба делают совершенно одни и те же па, и проходят тот же путь. Заканчивается балет общим уходом, финальной группы нет. Так же заканчиваются и все *entrées seules a deux* часто отступающими назад па» [4, 184]. Именно к таким балетам писал музыку Люлли. Возможно, не лишено истины замечание о «полновесной аккордике», возрождающей «принципы четырехголосных партитур Люлли и Рамо» [1, 180].

Вместе с тем не менее очевидна связь «Аполлона» с русской балетной классикой П. И. Чайковского. Как справедливо замечает А. Вульфсон, «балетные формы “Аполлона” более явно связаны с наследием романтического балета XIX века, воспринятым через посредство национальной классики. Самый близкий их источник – творчество Чайковского» [6, 143]. Не только балетные формы, но и музыкальный язык, и инструментальное решение партитуры подсказывает нам это имя. «В “Аполлоне” я пытался открыть мелос, независимый от фольклора», – говорит Стравинский [10, 187]. Отсюда близость к творчеству Чайковского, который, по выражению Асафьева, «всегда работал над общепонятным материалом» [2, 267].

Музыкально-драматургическая логика «Аполлона» построена на взаимодействии четырех образно-интонационных сфер: величественно-торжественной, лирико-скерцозной, лирико-гимнической и лирико-драматической.

Величественно-торжественная сфера представлена в первой картине и характеризует образ Аполлона – сына богов, предводителя муз и покровителя искусства. Трехчастная форма Пролога и темп «медленно-быстро-медленно» вызывает аналогии с французской увертюрой. Сфера представлена двумя интонационными лексемами. Первая – восходящее движение по звукам трезвучия и его обращений (лейтинтонация Аполлона) – своеобразный «интонационный штамп» в оперной и инструментальной музыке XVII-XVIII веков (пример 2). Данный мотив в сочетании с *tutti* струнного оркестра и солнечным колоритом *C-dur*'а придает образу особую величественность.

Пример 2. И. Ф. Стравинский. Балет «Аполлон Мусaget». Пролог. Рождение Аполлона

Largo, $\text{♩} = 54$

Violini I
Violini II
Viole
I
Violoncelli
II
Contrabassi

Вторая интонационная лексема Аполлона – аккордово-гимническая пульсация (пример 3). Эта тема в Прологе звучит дважды: в низком регистре в сочетании с ритмом торжественных шествий (E-dur, ц. 4) и второй раз в тональности C-dur (ц. 15) (пример 4).

Пример 3. И. Ф. Стравинский. Балет «Аполлон Мусaget». Пролог. Рождение Аполлона

4

Violini I
Violini II
Viola
I
Violoncelli
II
Cbl.

Пример 4. И. Ф. Стравинский. Балет «Аполлон Мусaget». Пролог. Рождение Аполлона

15 Tempo I, $\text{♩} = 54$

Violini I
Violini II
Viola
I
Violoncelli
II

Данный тип интонирования отличается барочной пышностью и репрезентативностью и может быть связан с различными явлениями французской музыки раннего классицизма. Так, в величественно-торжественной сфере «Аполлона» композитор сосредотачивает внимание на знаковых лексемах, сложившихся в европейской музыке XVII-XVIII века.

Лирико-скерцозная сфера отражает грациозную танцевально-изящную образную грань богинь и муз. Данная ипостась героинь резонирует с искусством французского Рококо и раннего Классицизма и отсылает к картинам Фрагонара и Ланкре; образам служанок в комедиях Мольера; программным пьесам французских клавесинистов.

В среднем разделе Пролога (ц. 7) возникает образ противоположный торжественности. Ему предшествует появление Аполлона на свет (ц. 6), что Стравинским осмысливается как драма: «Дар – это тоже судьба, и познание его – всегда трагедия: трагедия рождения Аполлона» [8, 191]. Неслучайно по отношению к, казалось бы, безмятежной, светлой музыке балета Стравинский говорит об истинном трагизме. Это объясняет появление минорной тональности (пример 5).

Пример 5. И. Ф. Стравинский. Балет «Аполлон Мусагет». Пролог. Рождение Аполлона

Тематизм данного раздела (ц. 7) представлен восходящим движением по звукам тонического трезвучия e-moll. Быстрый темп в сочетании с гаммообразными пассажами придают музыке ощущение полетности и парения.

В результате этого рождается образ грациозно-изящный, связанный, в первую очередь, с появлением богинь (пример 6).

Пример 6. И. Ф. Стравинский. Балет «Аполлон Мусaget». Пролог. Рождение Аполлона, средний раздел

7 Allegro $\text{♩} = 100$
arco \square
Vlni I *mf*
Vlni II
Vie pizz. *f*
Vci II *mf*

В процессе тематического развития балета лирико-скерцозная сфера обогащается новыми гранями. Так, в вариации Полигимнии претворяются принципы игровой логики: «Традиционные музыкальные элементы взаимодействуют самым неожиданным образом» [15, 391]. Музыкальная ткань представлена тремя «персонажами»: первый – нисходящие размашистые скачки на сексту и септиму, второй – порывистый пассаж шестнадцатых длительностей (пример 7) и, наконец, третий – восходящее движение по звукам трезвучия, выступающее в роли «главного героя» (пример 8).

Пример 7. И. Ф. Стравинский. Балет «Аполлон Мусaget». Вариация Полигимнии

44 Allegro, $\text{♩} = 108$
Violini I *sf*
Violini II *sf*
Viola pizz. *p*
Violoncelli I *sf*
Violoncelli II *sf*
Contrabassi *sf*

Пример 8. И. Ф. Стравинский. Балет «Аполлон Мусaget». Вариация Полигимнии

The image shows a musical score for measures 45 and 46. The staves are labeled: Violin I, Violin II, Viola, Cello I, Cello II, and Contrabass. A yellow box highlights a passage in measures 45 and 46, primarily involving the Violin II and Viola parts. The markings include 'mp legg.' and 'v'.

Уже во вступлении к вариации в состязание включаются первые два «актера». Яркие, акцентированные нисходящие интонации, звучащие fortissimo на первой доле усиливают впечатление претендентов на главную роль, однако последующего развития не происходит, так как после восклицательного аккорда в игру, несмело (piano), вступает следующий «персонаж». Но его робкая попытка занять главенство заканчивается «промедлением» на секундовых интонациях. И снова на авансцену выходит первый мотив (ц. 45). Все также ярко и эксцентрично он провозглашает свое преимущество, но это длится совсем недолго. Через три такта вступают органично сплетенные второй и третий элементы, образующие долгожданную тему. Восходящий ход по звукам трезвучия, благодаря принципам игры, в данной вариации решен в комическом амплуа. Быстрые пассажи шестнадцатыми длительностями, создавая эффект непрерывного движения и периодически останавливаясь на отдельных звуках, и являются тем самым «несочетаемым» (пример 9).

Пример 9. И. Ф. Стравинский. Балет «Аполлон Мусaget». Вариация Полигимнии

The image shows a musical score for measures 45 and 46. The staves are labeled: Violin I, Violin II, Viola, Cello I, Cello II, and Contrabass. Red boxes highlight specific passages in the Violin I part, marked with 'mp'. Other markings include 'arco', 'p spicc.', and 'p'.

Далее (ц. 48) в игру вступает и первый «персонаж», но уже в качестве полноправного участника действия. Однако мотивы «скрытого состязания» все же просматриваются сквозь внезапные остановки, специфику пунктирного ритма, частые смены динамических оттенков, акцентировку, используемые скрипичные штрихи (*marcato, staccato, legato, spiccato*) и приемы (*pizzicato, arko*) (пример 10).

Пример 10. И. Ф. Стравинский. Балет «Аполлон Мусaget». Вариация Полигимнии

The image shows a musical score for Example 10, starting at measure 48. It features six staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello I, Violoncello II, and Contrabasso. The score includes various dynamic markings such as *sub. p*, *p sub.*, *arco*, *stacc. marc. in p*, *stacc.*, and *pizz.*. The music is in 3/4 time and includes complex rhythmic patterns and articulations.

Безусловно, скерцозное настроение вариации очень ярко подчеркнута хореографией Джорджа Баланчина: «Муза 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 поздно: экзамена она не выдерживала» [13, 82].

Другой гранью лирико-скерцозной сферы является грациозно-галантное начало. Ему соответствует образ Терпсихоры – музы танца (ц. 52). Несмотря на указанный темп (*Allegretto*) и непрерывный пунктирный ритм, музыка ее вариации более томная, грациозная, «взрослая», а благодаря обогащению вспомогательными хроматизмами и тонкой нюансировкой,

музыкальная ткань приобретает особый изысканный облик (ц. 53). Мерное движение в партии второй виолончели и контрабаса (9-11 такты) с характерной для придворных танцев эпохи Люлли трехдольностью моделирует еще одну грань французского классицизма – светско-галантную (пример 11).

Пример 11. И. Ф. Стравинский. Балет «Аполлон Мусaget». Вариация Терпсихоры

Таким образом, лирико-скерцозная сфера вносит в музыку «Аполлона Мусaget» элементы парения, легкости и в то же время благородно изящного движения, что соответствует идеалу аполлонического искусства.

В «Хронике моей жизни» Стравинский отмечал: «Мысль написать музыку, где бы все тяготело к мелодическому принципу, неудержимо меня привлекала» [12, 102]. Этими словами можно охарактеризовать следующую, контрастную предыдущим, лирико-гимническую сферу. Она заключается в использовании интонационных лексем, представляющих собой протяженные мелодические линии широкого дыхания. Для того чтобы музыкально воплотить аполлонический идеал как художественную концепцию, Стравинский обращается к новым, ранее неиспользованным им средствам выразительности, а именно к тематизму, насыщенному мелодическим развитием. Многие исследователи отмечают сходство, возникающее между Pas d'action 3 (ц. 25) Стравинского (пример 12) и adagio Pas de six из балета

«Спящая красавица» Чайковского (пример 13) на сценическом, структурном, интонационном, тональном и фактурном уровнях.

Пример 12. И. Ф. Стравинский. Балет «Аполлон Мусaget». *Pas d'action*

Musical score for Example 12, featuring Violini I, Violini II, Violo, Violoncelli I and II, and Contrabassi. The score includes measures 24 and 25, with tempo markings like Moderato and dynamics such as mf, p, and sim.

Пример 13. П. И. Чайковский. Балет «Спящая красавица». *Pas de six, adagio*

Musical score for Example 13, featuring Adagio, Andante, and molto cantabile markings. The score includes dynamics like p and Crescendo, and includes the word "Arpa".

Таким образом, Стравинский стремился воспроизвести классическое балетное Adagio, отличающееся благородным характером, длительным

экспонированием тональности с удержанием тонического органного пункта, вокализированной мелодией и лирической экспрессией.

Композитор особо отмечал ритмическую логику этого номера: «Pas d'action – единственный танец, в котором схема ямбического удара обнаруживается не сразу, но тонкость этой пьесы, если так сказать, заключается в способе, которым ямб сохранен для подчиненной тональности и затем развит путем расширения при возврате в основную тональность» [10, 187] (пример 14).

Пример 14. И. Ф. Стравинский. Балет «Аполлон Мусагет». *Pas d'action*

Интересна с точки зрения формообразования и причастности к лирико-гимнической сфере следующая структурная позиция – Pas de deus. Весь балет представляет собой оригинальную трактовку формы Pas d'action, где после общего танца (Moderato) и четырех сольных вариаций следует своеобразная «вариация для двоих» (Pas de deus Аполлона и Терпсихоры), а затем общая кода, в которой участвуют Аполлон и все музы. Здесь нет последовательности Pas d'action и Pas de deus в классическом понимании каждой из этих форм. Pas de deus сокращено до дуэтного танца (Adagio), в нём нет вариаций танцовщика и танцовщицы, нет собственной коды – она вливается в общую. Первую вариацию Аполлона, которой открывается вторая картина можно условно назвать вступлением (Entrée). Таким образом, практически весь балет «Аполлон Мусагет» представляет собой развёрнутую форму Pas d'action, обрамлённую Прологом и Апофеозом:

	Первая картина (пролог)	Вторая картина								
«Аполлон»	Рождение Аполлона	Вариация Аполлона	Pas d'action	Вариация Каллиопы	Вариация Полигимнии	Вариация Терпсихоры	Вариация Аполлона	Pas de deus	Кода	Апофеоз
Классическое строение Pas d'action	Пролог	Entrée	Adagio	Вариации					Кода	

Pas de deus лишается присущей ему самостоятельной формы и становится частью хореографической сюиты Pas d'action³ и, согласно классической традиции, является лирическим центром балета. Тональность C-dur, темп Adagio, ремарки (cantabile – espressivo, grazioso), динамические оттенки, штрих флажолет и устремленная ввысь мелодия в партии скрипок создают образ возвышенного и прекрасного (пример 15).

Пример 15. И. Ф. Стравинский. Балет «Аполлон Мусaget». Pas de deus

The image shows a musical score for the beginning of the Pas de deus. It is marked 'Adagio' with a tempo of 84. The score is for Violini I, Violini II, Viole, and Violoncelli I and II. The music is in C major and 4/4 time. The first measure is marked with a box containing the number 64. The score includes various dynamics such as 'con sord.', 'sempre pp', and 'pizz.'. The music features a melodic line in the violins and a supporting bass line in the cellos and violas.

Однако наиболее важной особенностью этого Pas de deus является объединение величественно-торжественной и лирико-гимнической интонационных сфер (ц. 66) (пример 16).

³ В классическом балете Pas de deux состоит из «entrée-adagio-вариация (солистки)-вариация (солиста)-кода». Стравинский отказывается от всех традиционных частей этого номера, оставляя лишь adagio. В таком варианте Pas de deux напоминает танцевальный дивертисмент – прародитель балета – в котором танцы соединялись по принципу контраста и количество их строго не регламентировалось. Данная форма так же, как и введение Пролога с заключительным Апофеозом – типичные атрибуты для балетных композиций Ж. Люлли. Таким образом, Стравинский создает собственный оригинальный вариант трактовки традиционной классической структуры.

Пример 16. И. Ф. Стравинский. Балет «Аполлон Мусaget». *Pas de deus*

The image shows a musical score for the 'Pas de deus' from Stravinsky's 'Apollo in the Desert'. The score is for a full orchestra and includes parts for Violin I and II, Viola, Violoncello I and II, and Contrabass. The tempo and mood are marked 'cantabile - espressivo'. The score is in 3/4 time and features various musical notations such as 'pizz.', 'arco', 'sim.', 'espress. mf', and 'pizz. arco'. The score is numbered 66 at the beginning.

Переменам, произведённым Стравинским в области формы спектакля, соответствовали и перемены в хореографии Баланчина. «Языком танца была классика, прямо производная от классики Петипа. И в тоже время его лексика воспринималась как современная. Современная и обращенная в будущее. Современными были те необычные ракурсы и неожиданные комбинации, которые Баланчин предлагал. То за спиной стоящего в профиль танцовщика, на которого сзади полулёжа опираясь балерина, раскрывались веером четыре идеально стройные вытянутые женские ноги (две принадлежали партнёрше две другим двум балеринам, стоявшим сзади в arabesque ⁴ разной высоты. То из тех же arabesque танцовщицы создавали как бы фон для фигуры Аполлона. То, окружив его, коленопреклоненного, они склонялись к нему, подавшись вперёд, вытянув шеи <...> и придерживаясь рукой за его плечо. Всё это было в пределах правил и все не соответствовало привычному» [13, 83].

В «Аполлоне» мы видим смело и решительно переработанные нормы русского классического балета с точки зрения музыкальных, хореографических форм и хореографической лексики. Но это сочинение сохранило «дух классического балета, его логическую упорядоченность, его гармоничность, то светлое радостное начало, которое в нём присутствует, вызывая высокий настрой чувств, как и подобает классическому искусству» [13, 106]. Именно целостность, убедительность баланчинского спектакля позволили открыть ему

⁴ Arabesque – поза танцующего на одной ноге, при этом другая нога подымается назад совершенно выпрямленная.

новую веху в балете XX столетия: нить от «Аполлона» приводит к новому типу спектакля, возникшему в творчестве Баланчина в 1940-50 гг.: «бессюжетный балет, построенный на симфонической музыке и на классическом танце, который эту музыку интерпретирует» [13, 85], и к новой системе построения хореографии: «именно изучая Аполлона, – говорил Баланчин, – я впервые понял, что жесты, подобно тонам в музыке и оттенкам в живописи, обнаруживают между собой определённые родственные связи. Как любая общность, они подчиняются своим особым законам <...> начиная с «Аполлона», я развивал мою хореографию в тех рамках, которые диктовались указанными взаимосвязями. <...> Однако мы ещё не можем вполне оценить то, что дал Стравинский танцу или музыке. Подобно Делибу и Чайковскому, которые разработали танцевальные вариации и на их основе сочинили крупные произведения для балетного театра, он создал крупные танцевальные формы. Но в то же но в тоже время он постоянно вводил элементы танца в нетанцевальную музыку. Ради танца он расширил область музыки. В музыку он вносит свое собственное, особое красноречие жестов, непрерывно ощущаемого и выраженного со всей полнотой» [3, 267].

Еще одним витком в развитии лирико-гимнической сферы является вариация Каллиопы как воплощение игрового диалога русского и французского классицизма, вдохновленного поэтическим метром Александрийского стиха. Во французской классической поэзии он представляет собой силлабический стих из двенадцати слогов с цезурой после шестого слога: ритмоформула основной темы вариации – ямбическая, состоящая из двенадцати восьмых длительностей с паузой после шести нот (пример 17).

Пример 17 И. Ф. Стравинский. Балет «Аполлон Мусaget». Вариация Каллиопы

Violini I
Violini II
Violoncelli I
Violoncelli II

В русской поэзии XIX века alexandrinский стих – шестистопный ямб с цезурой после третьей стопы: в среднем разделе трехчастной формы вариации Стравинский свободно трактует данный тип стихосложения, мелодия сконструирована из трех ритмических мотивов: в первом – семь звуков, во втором и третьем – по пять. Сольную тему проводит группа первых виолончелей. Она – прекрасный образец лирической мелодии. Ее особенность заключается в ладовой переменности терцового тона. Мелодическая линия звучит с изысканной нежностью благодаря сочетанию трехдольной прихотливой ритмики и звучания тембрально низкого инструмента в верхнем регистре (ц. 41) (пример 18).

Пример 18 И. Ф. Стравинский. Балет «Аполлон Мусaget». Вариация Каллиопы

V-no I solo
V-no II solo
V-la sola
V-ni altri
V-le altre
V-c I
V-c II
C-b.

В «Диалогах» он пишет: «Я не могу сказать, предшествовала ли сочинению мысль об alexandrinском стихе, этой крайне произвольной

системе периодических правил, или нет, – но ритм виолончельного соло с сопровождением – русский александрийский стих, подсказанный мне двестишестидесятью Пушкина. И он был одной из моих первых музыкальных идей. Остальное в вариации Каллиопы является музыкальным изложением текста Буало, который я избрал своим motto» [10, 187] :

*«Que toujours dans vos vers le sens coupant les mots
Suspende l'hmistique et marque le repos»*

*«На полустушишия, делите так, ваш стих
Чтоб смысл цезурой подчеркивался в них»*

Таким образом, диалог русского и французского классицизма происходит не только на уровне интонационной драматургии, но и ритмической как олицетворение «высокого стиля».

Светлый колорит музыки балета выражается в диатоничности гармонии и преобладании мажорных тональностей⁵, однако слова Стравинского говорят об обратном: «Если истинно трагическая нота и звучит где-либо в моей музыке, то в “Аполлоне”. Я думаю, что рождение Аполлона трагично» [10, 188]. Особенно ярко данный подтекст проявляется в лирико-драматической сфере, интонационный материал которой встречается эпизодически, проникая во все предыдущие на уровне элементов. Так, во второй части каденции, открывающей первую вариацию Аполлона (ц. 20) просматривается контур поступенного нисходящего хода по малым секундам, от «b» второй октавы до «g» первой (пример 19).

⁵ Рождение Аполлона – C-dur; Вариация Аполлона – g-moll; Pas d'action – B-dur; Вариация Каллиопы – D-dur; Вариация Полигимнии – G-dur; Вариация Терпсихоры – E-dur; Вариация Аполлона – a-moll; Pas de deux – C-dur; Кода – E-dur; Апофеоз – D-dur/h-moll.

Пример 19 И. Ф. Стравинский. Балет «Аполлон Мусaget». Вариация Аполлона

Violino Solo
Vino. Solo
Vino. Solo

20 M.M. ♩ = 66 toutes les ♩ (= 132) seront égales (♩ : ♩)
p tranquillo
poco rall. - tempo sub.p

Весьма драматично звучит и начало вариации (ц. 21) – восходящие и нисходящие ходы на малые и увеличенные секунды в партии скрипок в сочетании с g-moll придают острую напряженность. Драматический эффект усиливается звучанием хроматического нисходящего хода в партии контрабасов в низком регистре, вызывающий ассоциации с риторическими фигурами *passus duriusculus* и *catabasis*, семантика которых воплощает образы страдания, схождения в бездну⁶ (пример 20). В среднем разделе вариации (ц. 22) происходит смена ладового колорита (G-dur), но уже в пятом такте появляются экспрессивные нисходящие ходы на септиму и уменьшенную сексту (пример 21).

Пример 20 И. Ф. Стравинский. Балет «Аполлон Мусaget». Вариация Аполлона

Solo
Vlni. I
Solo
Vie.
I
Vel. II
Cbl.

21 Listesso tempo, ♩ = 66 sur la touche
p leggiero - espress.
pizz.
pizz.
(arco)
(pizz.)

⁶ В диатоническом варианте нисходящее движение баса встречается в Pas d'action № 3 (ц. 26, 28) и в Коде № 9 (ц. 82).

Пример 21 И. Ф. Стравинский. Балет «Аполлон Мусaget». Вариация Аполлона

Лирико-драматическая сфера балета образует некий трагический подтекст как символ хрупкости аполлонического идеала.

Музыкально-драматургический процесс балета отражает идею неконфликтности и единства. Так, в Коде балета соединяются все интонационные лексемы лирико-скерцозной сферы (в верхних пластах фактуры) и величественно-торжественной, о чем свидетельствует появление лейткомплекса Аполлона (восходящий ход по звукам тонического трезвучия h-moll, ц. 79) (пример 22).

Пример 22 И. Ф. Стравинский. Балет «Аполлон Мусaget». Кода

Заключительный Апофеоз имеет мало общего с традиционной торжественно-величественной трактовкой этого жанра в музыкально-

театральном искусстве. Появление «второго финала» после Коды, завершающей классическую сюитную композицию балета, в полной мере выявляет наличие в этом сочинении двух образно-содержательных аспектов: воплощение красоты аполлонического искусства и трагического ощущения невозможности его существования.

Апофеоз открывается вступлением. Нисходящая хроматическая линия в партии контрабасов и виолончелей придает драматический оттенок (ц. 96). Последующий музыкальный материал хорального типа (ц. 97-98) отсылает к стилистике ренессансного письма. Мерное звучание самостоятельных мелодических линий, основанных на плавном поступенном движении, лишь иногда прерываемое скачками на кварту и квинту, как бы готовит к будущему величию Аполлона (пример 23).

Пример 23 И. Ф. Стравинский. Балет «Аполлон Мусaget». Апофеоз

The image displays a musical score for measures 96, 97, and 98 of the ballet 'Apollo Musesaget' by Igor Stravinsky. The score is arranged in systems for Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli I and II, and Contrabassi. Measure 96 is marked 'Largo e tranquillo, ♩ = 54' and features a descending chromatic line in the lower strings. Measure 97 is marked 'ben cantabile' and shows a more melodic, chorale-like texture. Measure 98 begins with the vocal line 'Voui soi' and includes dynamic markings like 'poco a' and 'non div.'. The score uses various dynamic markings such as *p*, *mf*, and *ppp*.

Видоизмененный лейтмотив рождения Аполлона (ц. 99), звучащий в партии первых скрипок и виолончелей, словно ослепительный луч света пронизывает всю музыкальную ткань Апофеоза. Благодаря высокому регистру, как бы парящему в вышине и изменению направленности движения, обрисовывающему интервал сексты, происходит его трансформация. Возвышенный «мерцающий» образ создает непрерывное тремоло в партии

вторых скрипок и альтов (пример 24). Возникает зримая картина божественного восхождения.

Пример 24 И. Ф. Стравинский. Балет «Аполлон Мусагет». Апофеоз

The image shows a musical score for Example 24, titled "Пример 24 И. Ф. Стравинский. Балет «Аполлон Мусагет». Апофеоз". The score is arranged in two systems. The first system covers measures 99 and 100, and the second system covers measures 101 and 102. The instruments listed are Violin I, Violin II, Viola, Violoncello I, Violoncello II, and Contrabasso. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include "poco cresc.", "non div.", "p", "ben marc.", and "sempre non div.". Rehearsal marks 99 and 100 are clearly visible. The publisher's information "B. & H. 16218" is also present.

Но в этом ослепительном сиянии белых одежд лучезарного бога искусств предвосхищается будущая трагедия Орфея⁷, о чем свидетельствует заключительное трезвучие h-moll (пример 25). «Отдавая свой божественный дар, Аполлон исчезает в небесных сферах. И на его смену приходит Орфей, который призван к высокой миссии – нести в мир гармонию и свет аполлонического искусства людям, пробуждая и совершенствуя их души» [7, 29].

⁷ Концепция балета «Орфей» (1947) раскрывает трагедию искусства в современном мире – конфликт Гармонии и Хаоса.

Пример 25 И. Ф. Стравинский. Балет «Аполлон Мусaget». Апофеоз

The image shows a page of a musical score for the Apotheosis of Apollo from Stravinsky's ballet 'The Apollo Muses'. The score is for a full orchestra and includes parts for Violins I and II, Viola, Violoncello I and II, and Contrabass. The first system is marked with a box containing the number 101. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as 'p', 'pp', 'poco sf/p', and 'etc. simile'. The second system continues the orchestration with similar complex textures.

Таким образом, неоклассицистский балет и для Стравинского, и для Баланчина стал тем художественным пространством, в котором оба мастера смогли воплотить идею прекрасного и совершенного по форме аполлонического искусства.

В «Музыкальной поэтике» Стравинский дает свое определение искусства: «Искусство — противоположность хаосу» [12, 176]. В качестве основы композитор использует традиции прошлого, без которых искусство немислимо даже в своих самых смелых экспериментах и по-новому их прочитывает: «Традиция не является свидетельством исчезнувшего прошлого; это живая сила, одушевляющая и питающая настоящее» [12, 197].

Список литературы

1. *Азарова В.* Принципы организации музыкальной ткани в балете Стравинского «Орфей» // Музыкальная фактура в аспекте формообразования: Межвузовский сборник научных трудов. Воронеж: ВГУ, 1992. С. 162-183.
2. *Асафьев Б.* Книга о Стравинском. 2-е изд. Л.: Музыка, 1977. 279 с.
3. *Баланчин Д.* Танцевальный элемент в музыке Стравинского // И.Ф. Стравинский. Статьи, воспоминания / Ред.-сост. Г. С. Алфеевская. М.: Сов. композитор, 1985. С. 261-268.
4. *Блок Л.* Классический танец. История и современность. М.: Искусство, 1987. 556 с.
5. *Булычева А.* Сады Армиды. Музыкальный театр французского барокко // Серия «Волшебная флейта. Из кладовой истории». М.: Аграф, 2004. 464 с.
6. *Вульфсон А.* Неоклассические балеты Стравинского // Музыка и хореография современного балета. Вып. 1. Л.: Музыка, 1974. С. 140-156.
7. *Королева А.* «Аполлон» и «Орфей» Стравинского как единый сюжет об искусстве и художнике // Стравинский в контексте времени и места: Материалы научной конференции / Ред.-сост. С. И. Савенко. М.: МГК, 2006, С. 27-33.
8. *Савенко С.* О неоклассицизме Стравинского // Проблемы музыки XX века. Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1977. С. 179-210.
9. Стравинский – публицист и собеседник / Сост. и коммент. В. Варунц. М.: Сов. композитор, 1988. 501 с.
10. *Стравинский И.* Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии. Л.: Музыка, 1971. 414 с.
11. *Стравинский И.* Хроника моей жизни. Л.: Музыка, 1963. 273 с.
12. *Стравинский И.* Хроника. Поэтика. М.: РОССПЭН, 2004. 368 с.
13. *Суриц Е.* Джордж Баланчин – истоки творчества // Музыка и хореография современного балета. Вып. 5. Л.: Музыка, 1987. С. 77-105.
14. *Холопова В.* Музыкально-хореографические формы русского классического балета // Музыка и хореография современного балета. Вып. 4. Л.: Музыка, 1982. С. 59-71.

15. *Шнитке А.* Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // *И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы / Сост. Л. С. Дьячкова.* М.: Сов. композитор, 1973. С. 383-434.

16. *Ярустовский Б.* Игорь Стравинский / 2-е изд. испр. и доп. М.: Сов. композитор, 1969. 320 с.

Приложение



А. Бенуа. Версаль. 1906



А. Бенуа. Петергоф. Цветники под большим дворцом. 1918



Б. М. Кустодиев. Групповой портрет художников общества «Мир искусства». 1916—1920



Джордж Баланчин и Игорь Стравинский



Джордж Баланчин и Игорь Стравинский



Джордж Баланчин и Игорь Стравинский. На репетиции балета «Агон»



И. Ф. Стравинский. Балет «Аполлон Мусaget». Сцена из балета. Постановка 1951 г.



И. Ф. Стравинский. Балет «Аполлон Мусaget». Сцена из балета. Постановка 1951 г.



*И. Ф. Стравинский. Балет «Аполлон Мусагет». Сцена из балета.
American Ballet Theatre*



*И. Ф. Стравинский. Балет «Аполлон Мусагет». Сцена из балета. М. Барышников.
НУСВ. Постановка 1978 г.*