

Государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение  
Краснодарского края  
«Краснодарский музыкальный колледж им. Н.А. Римского-Корсакова»

**НЕОКЛАССИЧЕСКИЙ ПЕРИОД  
В ТВОРЧЕСТВЕ И.Ф. СТРАВИНСКОГО**

**Методическая разработка**

Автор: Решетило Н.С.

Краснодар, 2021 г.

Методическая разработка для подготовки к семинарским занятиям по учебной дисциплине «Музыкальная литература (зарубежная и отечественная)» для преподавателей и студентов специальности «Теория музыки» ГБПОУ КК «Краснодарский музыкальный колледж им. Н.А. Римского-Корсакова»

Автор - преподаватель ГБПОУ КК «Краснодарский музыкальный колледж им. Н.А. Римского-Корсакова»  
\_\_\_\_\_ Н.С. Решетило

Рецензент – преподаватель ГБПОУ КК «Краснодарский музыкальный колледж им. Н.А. Римского-Корсакова», заслуженный работник культуры Кубани  
\_\_\_\_\_ И.Л. Селезнёва

Рассмотрено и одобрено на заседании цикловой комиссии «Музыкальная литература и народное творчество» ГБПОУ КК «Краснодарский музыкальный колледж им. Н.А. Римского-Корсакова».

Протокол № 10 от 08 мая 2021 г.  
Председатель ЦК \_\_\_\_\_ Н.С. Решетило

Утверждено на заседании Методического совета ГБПОУ КК «Краснодарский музыкальный колледж им. Н.А. Римского-Корсакова».

Протокол №\_\_ от \_\_ \_\_\_\_\_ 20\_\_ г  
Председатель Методического совета \_\_\_\_\_

#### Аннотация:

Методическая разработка подготовлена для педагогов, работающих со студентами СПО специальности "Теория музыки" по дисциплине "Музыкальная литература (зарубежная и отечественная)", а также для самоподготовки учащихся данной специальности к семинарским занятиям. Разработка создана в результате работы по реализации компетентностного подхода в обучении с целью описания методики и алгоритма изучения одной из важнейших тем курса дисциплины "Музыкальная литература (зарубежная и отечественная)" и включает в себя определение места и роли данной темы в структуре курса, специфику сложностей в ее изучении, конспект лекционного материала, варианты практических заданий для самостоятельной проработки темы студентами, перечень литературы и других материалов для подготовки, перечень дискуссионных вопросов к

семинарскому занятию, критерии оценки выполненных заданий и уровня усвоения темы.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

1. Введение.....	4
2. Конспект лекционного материала.....	5
2.1. Хронологические рамки неоклассического периода творчества И.Ф. Стравинского и понятие "неоклассицизм".....	5
2.2. Неоклассические черты второго периода творчества И.Ф.Стравинского.....	6
2.3. Признаки неоклассического в опере-оратории "Царь-Эдип" и "Симфонии псалмов".....	9
3. Задания для самостоятельной работы.....	18
3.1. Аналитическая работа с нотным материалом.....	18
3.2. Освоение музыкального материала на слух .....	18
3.3. Работа с музыковедческой литературой.....	18
3.4. Вопросы к семинарскому занятию.....	19
4. Критерии уровня усвоения темы .....	19
5. Список литературы.....	20
6. Приложения.....	21

## *1. Введение*

Творчество И.Ф. Стравинского – живая история музыки XX века. О композиторе говорят, что он стал "землетрясением", "ниспровергателем основ", творившим новую музыку и, как никто иной, выразил свой век, наполненный катастрофами и мощнейшими социально-политическими потрясениями, в звуках. Новаторство в области музыкального языка соединилось у него с глубокой укорененностью стиля в европейско-русской культуре, архаические сюжеты и старинные жанры – с современным пульсом музыки. Почти шесть десятилетий (с 1908 по 1966 г.г.) Стравинский отдал неустанным композиторским поискам в области жанров, форм, средств выразительности (итогом стали в большинстве своем синтетические 9 балетов, 4 оперы, 5 симфоний, хоровые, камерно-вокальные и камерно-инструментальные сочинения), оставил литературное наследие, имеющие высокую эстетическую ценность ("Хроника моей жизни", "Музыкальная поэтика"), 40 лет отдал дирижерской деятельности.

Стравинский на протяжении своего творческого пути несколько раз кардинально менял стиль, не случайно его называют "музыкальным хамелеоном" или "человеком 1001 стиля". Однако в музыковедении неоднократно предпринимались попытки найти общие стилевые черты в россыпи неповторимых и оригинальных сочинений композитора. Результатом этих изысканий стала ставшая уже общепринятой (М. Друскин, С. Савенко) периодизация творчества Стравинского, основывающаяся не на "географическом" принципе (многократные миграции из страны в страну), а на стилевом – первый "русский", "неофольклорный" период, второй – "неоклассический", третий – "поздний", "серийный".

Понимание принципов неоклассического метода у Стравинского весьма важно, как для осознания целостного творческого облика композитора (ведь этот период оказался наиболее протяженным и занимает 30 лет), так и для осознания панорамы развития европейского искусства XX века, в которой неоклассицизм стал одним из важнейших направлений и в отличие от многих локальных эстетик, проявился в разных странах и национальных традициях. Во многом благодаря принципам неоклассицизма Стравинский не только с энциклопедической широтой сумел охватить и воплотить духовные процессы своего времени, но и при этом запечатлел вечные этические идеалы.

В учебной программе по дисциплине "Музыкальная литература (зарубежная и отечественная)" для специальности 53.02.07 "Теория музыки" на изучение творчества И.Ф. Стравинского отводится 16 часов (8 часов по циклу ОД.02.04. и 8 часов по модулю ОП.01). Неоклассическому периоду при этом посвящается 4 часа лекционно-практических занятий и 2 практических семинарских часа (ОП.01).

Небольшой объем времени для весьма сложной темы определил особенно тщательный подход к ее методической проработке. Опыт изучения

темы с несколькими группами студентов специальности "Теория музыки" обобщен в данной работе.

## **2. Конспект лекционного материала**

### **2.1. Хронологические рамки неоклассического периода творчества И.Ф. Стравинского и понятие "неоклассицизм"**

Неоклассический период охватывает годы жизни композитора во Франции и десятилетие в США. Начальной точкой отсчета считается 1923 год, когда был написан Октет для духовых и конечной – 1953 год, ознаменованный появлением Септета в серийной технике.

Став одним из родоначальников и основоположников неоклассицизма (наряду с Хиндемитом и Прокофьевым), Стравинский выразил суть направления в словах: "Старая музыка в новых формах. Я пытался создавать новую музыку на базе классицизма XVIII века, используя его конструктивные принципы". Однако принцип неоклассического искусства был шире только лишь конструктивных принципов и выражал себя через обращение к вечным темам. А. Блок писал: "Наше время – это время трагедий и экспрессионизм хорошо это выразил. Но рядом с экспрессионизмом, благодаря Стравинскому, Хиндемиту, стало развиваться другое направление в искусстве, утверждающее иные ценности – неоклассицизм. Если экспрессионизм говорил об изнанке человеческой души, то неоклассицизм – о ценности человеческой жизни, человеческой души о гармонически совершенных формах устройства жизни. Опыт жизни – это самое ценное и неоклассицизм его утверждал".

Т.о. "неоклассицизм" – "новый классицизм", "новое искусство", тесно связанное с опытом прошлого (необязательно периода классицизма XVIII века), в котором композиторы искали духовную опору. При этом контраст старого и нового очевиден – это непременно диалог с какой-либо жанрово-стилистической моделью искусства ушедших эпох, традиционные элементы которой использовались в несколько измененном виде. Например, сохранялось тональное мышление, но это была новая, расширенная тональность, включавшая в себя полифункциональность, политональность, линейную логику мышления, преобладавшую над вертикальной. При этом нарушалась квадратность структуры, усложнялся метроритм и т.п. В этом отличие от обычного усвоения традиции, где старое и новое, чужое и свое соединяются неразделимо.

Моделями для Стравинского служили немецкое барокко (в инструментальной музыке), немецкая оратория, французский классицизм (балеты "Аполлон Мусагет", "Орфей", мелодрама "Персефона"), классицистская опера ("Похождения повесы" в традициях Моцарта) и даже романтизм (мелодрама "Поцелуй феи"), не смотря на общий антиромантический характер неоклассицизма и мн.др. В целом "неоклассическое" у Стравинского прошло эволюцию от подражания,

иронической игры с барочно-классическими моделями, их пародийного переосмысления до утверждения классических моделей.

## **2.2. Неоклассические черты второго периода творчества И.Ф.Стравинского**

Неоклассицизм возник в качестве «отрезвляющей» (термин Ф. Бузони) реакции на такие течения искусства XIX – начала XX вв., как романтизм, символизм, импрессионизм, экспрессионизм и развивался в полемике с ними. Потому центральные принципы эстетики Стравинского - *объективность творчества и идея порядка* во второй период творчества получили развитие на новом уровне. Вспомним их суть.

*Объективность творчества.* Для композитора важнейшим является не самовыражение своей личной индивидуальности в музыке, а выражение коллективного опыта человечества, воспринятого душой творца, понимание *личного как выражения всеобщего*. Стравинский не раз подчеркивал, что никогда не пытался выразить или изобразить в своих сочинениях автобиографические подробности, личные чувства. Например, в очень тяжелый период, когда композитор потерял мать, жену и дочь, эмигрировал в США, покидая Европу из-за начавшейся Второй мировой войны, он работал над симфонией in C (!) в стиле Й. Гайдна: "Все это я выдержал только благодаря работе над симфонией, хотя спешу добавить, что не пытался преодолеть свое личное горе, "выражая" или "изображая" его в музыке, и слушатель, желающий найти подобного рода "излияния" будет тщетно искать их не только в этом произведении, но и в моем творчестве вообще". Принцип объективности определил у Стравинского иное отношение к *средствам выразительности*: поворот от культа мелодии и гармонии к главенству ритма, краткой попевки, предпочтение инструментального начала вокальному, частое применение приема *нонперсонификации* (принцип отчуждения актера от исполняемого образа, который может быть выражен, например, через введение мимических фигур, за которых поют певцы, исполнение несколькими исполнителями партии одного героя и т.п.).

*Идея порядка.* По мысли Стравинского художник призван "внести порядок во все существующее", увидеть закономерность в хаосе жизненных процессов, гармонию в противоречивых моментах бытия. Порядок при этом не просто необходимо увидеть и показать как данность, но каждый раз пройти путь от мучительной борьбы с хаосом к обретению красоты и гармонии. Известные слова Стравинского "порядок, дисциплина, осознанность" стали его личным и композиторским *credo*. Сочинению произведения у него всегда предшествовал фактурный план-чертеж, в котором четко выстраивалась конструкция всего сочинения. Отсюда и отношение к форме: "Музыкальная форма гораздо ближе к принципам математики, чем литературы. Она есть результат логического размышления над музыкальным содержанием", "искусство комбинирования и есть

композиция". Сквозное развитие, присущее закономерностям сонатной формы он предпочитал контрастно-составным формам, в которых эпизоды различной протяженности (от нескольких секунд до нескольких минут) сопоставляются скорее по принципу "кадрового монтажа".

Объективность творчества и идея порядка во второй период творчества начинают выступать в соединении с отчетливым интересом к жанрово-стилистическим моделям музыки прошлых эпох, особенно барочно-классического периода:

1) *Предпочтение "антиромантических" тембров инструментов* - духовых и ударных, которые, по мнению Стравинского, более объективны по звучанию, не имеют "налета" романтической чувственности струнных. Духовые выделяются и в качестве главенствующей группы в составе оркестра и в качестве основы для разного рода ансамблевых составов (что отсылает к барочной традиции, например, рубежный "Октет для духовых" 1923 года). В звучании фортепиано в противовес кантиленности подчеркивается ударность, суховатость стиля ранней клавирной музыки.

2) *"Антиромантизм" в исполнительской эстетике.* Именно в этот период Стравинский начал свою деятельность как пианист (напр. Фортепианный концерт сам представил публике, а дирижировал С.Кусевицкий) и как дирижер. Он позиционировал себя противником романтической индивидуальной интерпретации, требовал неукоснительной точности в передаче авторского текста ("Моя музыка может пережить почти все, кроме неправильного или неопределенного темпа" - Диалоги, с.247).

3) *Обращение к барочно-классическим инструментальным жанрам.* Среди них особенно подчеркнем интерес к жанру *концерта* баховско-генделевского типа (концерты для фортепиано и скрипки соло (с чертами сюиты), концерт для 2-х фортепиано (4ч. = 1 ч. *Con moto*, 2ч. – Ноктюрн, 3ч. – 4 вариации, 4ч. – Фуга), 2 концерта для камерного оркестра) и к жанрам *сонаты и симфонии* (3 симфонии: "Симфония псалмов", "Симфония in C" в стиле Й. Гайдна, "Симфония в трех движениях").

При этом важно отметить, что неоклассическое понимание симфонии у Стравинского тесно связано с претворением *концертного принципа*, который проявляется с одной стороны в трехчастности циклов (трехчастны "Симфония псалмов" и "Симфония в трех движениях"), с другой стороны в реализации идеи "соперничества", "концертирования", т.е. солирования отдельных инструментов или контрастного сопоставления групп оркестра.

Так, "Симфония в трех движениях" стала откликом на события Второй мировой войны и относится к ряду "симфоний о войне и мире", таких как Седьмая и Восьмая Шостаковича, Вторая, Третья и Пятая Онеггера, Концерт для оркестра Бартока. Стравинский говорил: "каждый эпизод симфонии связан в моем воображении с конкретным впечатлением о войне", а "три симфонических движения" – это разработка идеи соперничества контрастирующих элементов нескольких типов". Т.е. три части – три "движения" военного времени: *motto* времени катастроф вообще, *motto*



совершенной красоты (традиционная средняя медленная контрастная часть), motto военного марша, военных машин, сражения. Форма частей симфонии "монтируется" из контрастных разделов, в которых зачастую концертируют различные инструменты: в первой части струнные и фортепиано (цифра 7), валторны и фортепиано (цифра 38), деревянные и фортепиано (цифры 44, 76); во второй части – вместе с арфой флейта, кларнет, гобой (см. средний раздел формы da capo).

4) *Смещение тематики в оперном и балетном жанрах*: от фольклора и славянской языческой мифологии – к античному мифу, трагедии рока, от круговорота человека-природы – к нравственным коллизиям (опера-оратория «Царь Эдип», мелодрама «Персефона», балеты «Орфей» и «Аполлон Мусагет»).

5) *Возрождение традиций классического типа балетного спектакля* с его типичными устойчивыми формами: классический танец, четкая дифференциация танцевальных номеров и пантомимы, соотнесенные со строгим мелодическим письмом, использованием струнного состава оркестра как носителя кантилены. "Классический балет по красоте своего строя и аристократической строгости формы как нельзя лучше отвечает моему пониманию искусства, в нем я вижу торжество вдумчивой композиции над произволом, порядка над случайностью" (Хроника. Поэтика, 2004. с.156). Т.е. модель классического типа балета привлекает Стравинского названной выше идеей порядка, позволяет показать красоту "аполлонического" искусства, сопряженного с категориями ясности, соразмерности, уравновешенности, а "орфический сюжет", героем которого становится художник, идею преодоления стихийного дионисийского начала. Отсюда выстраивается диалог с теми явлениями в европейском искусстве, которые можно назвать классическими в широком смысле – античностью, классицизмом, традициями русского классического балета.

6) *Предпочтение латинского языка* как универсального, абстрактного, внеличного. Последним произведением с русским текстом в творчестве Стравинского стала "Мавра" и впоследствии использовалась только латынь ("Симфония псалмов", "Царь Эдип").

7) *Претворение разнообразной стилистики и использование цитат от барокко до романтизма*:

➤ в балете с пением «Пульчинелла» (персонаж итальянской комедии dell arte, остряк и весельчак) - сплав интонаций музыки Дж. Перголези (как указано на рукописи). В "Хронике" и "Диалогах" приводятся высказывания Стравинского о методе работы над балетом: "Я брался за нелегкую задачу – свести воедино отдельные отрывки и вдохнуть новую жизнь в разрозненные фрагменты, чтобы эти кусочки и отрывки образовали единое целое и стали моими собственными. Я вдохновлялся этими отрывками, оставляя за собой полную свободу пользоваться ими так, как мне заблагорассудится. Я работал, как бы корректируя свое собственное

сочинение. Я должен был изобретать там, где не мог вспомнить. Сохранившийся материал служил мне только отправным пунктом"

➤ в балете «Аполлон Мусагет» ("предводитель муз") на сюжет о рождении Аполлона и восхождении его на Парнас в сопровождении муз Каллиопы, Полигимнии и Терпсихоры (наиболее близких к танцу) используются модернизированные схемы танцевальных форм эпохи Люлли и классического "белого" балета, исполняются аллегорические танцы в стиле па д'аксьон, па-де-де, вариации, звучат аллюзии на «Струнную серенаду» П.И.Чайковского и петербургские балеты XIX века.

➤ в опере «Похождения повесы», написанной по мотивам сюжетов гравюр художника XVIII века У. Хогарта (нравоучительная история молодого человека, внезапно получившего богатое наследство и проматывающего его в компании веселых игроков и женщин, заканчивающего свои дни в Бедламе – лондонском доме умалишенных) основным стилистическим источником стала моцартовская «Cosi fan tutte».

➤ в балете "Орфей" – обращение к стилистике рококо и барокко, включение арфы, имитирующей кифару Орфея.

➤ в мелодраме "Персефона" (богиня Весны, которую похитил Аид) – традиции Люлли, где пение чередуется с чтением под музыку.

➤ в опере-оратории "Царь Эдип" по трагедии Софокла используются модели античного театра, оперы-seria, оратории XVIII века.

➤ в мелодраме "Поцелуй феи" по мотивам сказки Андерсена "Снежная королева" образуется диалог с романтизмом и используется музыка П.И. Чайковского ("Колыбельная в бурю", мотивы баллады Томского, песни "Зимний вечер", мотивы "Юморески" для фортепиано, пьесы "Мужик на гармонике играет" из "Детского альбома", "Ната-вальс", симфонического антракта "Спящей красавицы", отзвуки одной из частей Третьей симфонии, Ноктюрна для фортепиано и Серенады). Мелодрама с чтением, сольным и хоровым пением, хореографией написана в честь 35-летия со дня смерти П.И. Чайковского и имеет посвящение: "Посвящаю этот балет памяти Петра Ильича Чайковского. Балет имеет аллегорический смысл – ведь муза Чайковского сродни этой фее. Подобно фее, муза отметила Чайковского своим поцелуем, печать которого лежит на всех творениях великого художника" (Сюжет: Фея в бурю отнимает у матери ребенка, целует его и оставляет в поле. Его подбирают крестьяне, а когда он вырастает, вновь появляется фея, снова целует его и уводит в свои небесные жилища вечного блаженства. В финале выясняется, что ребенок – это никто иной, как Чайковский).

### **2.3. Признаки неоклассического в опере-оратории "Царь-Эдип" и "Симфонии псалмов"**

#### **"Царь Эдип" (- 1927 –)**

*Место в творчестве.* Опера-оратория "Царь Эдип" является наиболее ярким примером "неоклассического" сочинения в творчестве Стравинского.

А.Шёнберг писал о "Царе Эдипе": "Здесь все наизусть: необычный театр, необычная постановка, необычная развязка, необычное вокальное письмо, необычная вертикаль, необычный контрапункт, необычная инструментовка". Эти слова основателя самой радикальной композиторской школы своего времени ("нововенской") - выразили всеобщее мнение об этом сочинении. Оно действительно было не таким, как принято. Стравинский, для которого переверачивать все с ног на голову стало главным творческим методом, создал опус, в котором "перевернутой" оказалась сама идея оперного произведения.

*История создания.* Показательно и то, что и рождалась опера не так, как принято. Из воспоминаний самого Стравинского известно, что сначала к нему пришла мысль о том, что любой текст обретает "монументальность" путем обратного перевода со светского на священный язык. "Мне всегда казалось, что для передачи возвышенного душевного состояния необходим особый язык, а не тот, на котором мы говорим каждый день. Вот почему я стал думать о языке, который больше всего подходил бы для задуманного мной произведения, и, в конце концов, остановился на латыни". Латынь, по убеждению Стравинского, придает изложению объективность, монументальность, позволяет избежать обнаженности непосредственного переживания.

Затем последовал выбор сюжета: "Мне нужен был сюжет общечеловеческий или, по меньшей мере, настолько известный, чтобы он не нуждался в подробном изложении". Потому было принято решение обратиться к трагедии Софокла.

Далее определилась форма воплощения этого сюжета. В этом вопросе Стравинский действовал против музыкальной драмы. Вопреки предшественникам, оттачивавшим законы оперного жанра, превратившим оперу из "слепка" с античной трагедии (как задумывали в конце XVI века Пери и Каччини), из *drama per musica* в подлинную музыкальную драму, Стравинский идет обратным путем: "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...". Поэтому опера получилась совершенно статичной: "Никто здесь не «действует», единственный, кто вообще двигается, это рассказчик, и то лишь для того, чтобы подчеркнуть свою обособленность от прочих фигур на сцене". При этом актеры носят котурны и стоят на возвышении – каждый на своей высоте позади хора. "Царя Эдипа" можно считать или не считать оперой по его музыкальному содержанию, но он совершенно не оперный в смысле движения". Стравинскому был важен общий трагический смысл происходящего, а не эмоции героев, так как с самого начала итог предопределен, герои трагедии - не более чем игрушки в руках рока. Поэтому он стремится к статичности действия, при которой персонажи на сцене были бы "пластически немые".

Либретто создавалось совместно с Жаном Кокто на французском языке, а потом было переведено на латынь Ж.Даниэлом. Кокто и Стравинский сократили трагедию Софокла примерно в пять раз, сделав своего рода конспект произведения и сумев сохранить основную сюжетную линию, пригодную для воплощения в музыке. Подразумевалось, что сочинение будет сюрпризом Дягилеву к 20-летию театральной деятельности. Первое исполнение "Эдипа" было осуществлено в концертном варианте (из-за отсутствия средств), и впоследствии опера шла как в концертах, так и в театральных постановках.

*Сюжет.* (См. Приложение 1). Выбор античной темы Стравинским был вполне в духе времени, когда волна увлечения подобными сюжетами захлестнула Европу: Роже-Дюкас пишет "Орфея" (1913), Форэ – "Пенелопу" (1913), Сати – "Сократа" (1917), Мийо – "Хозфоры" (1922), Онеггер – "Антигону" (1926). В увлечении Античностью сказалась тяга к устойчивому, вечному, вневременному, общечеловеческому началу, в противоположность началу сиюминутному, конкретно-бытовому. Стравинского привлекает, прежде всего, *трагедия рока*, трактованного как неодолимая слепая сила – сквозная тема всей античной драматургии. Главным идейным мотивом оперы становится *несоизмеримость сил рока и человека*: рок – активная, действенная сторона, человек – страдательное начало. При этом психологическая сторона героя, его эмоции вторичны и имеют смысл только как реакция на действия рока, эмоциональное содержание оперы подано предельно отстраненно.

*Жанр.* Учитывая замысел Стравинского, понятен выбор жанра – опера-оратория (традиционный для композитора синтез, начиная еще с "русского" периода, например, хореографическая кантата "Свадебка")<sup>1</sup>.

О признаках оперы в "Эдипе" свидетельствуют связи с чертами эпической драматургии: повествовательность – рассказчик и цепь его рассказов, преобладание портретных характеристик героев, обрамление хорами сцен и всей оперы. Присутствуют и черты драмы: психологически заостренный образ Эдипа, стремящийся к правде и продолжающий расследование, которое работает против него; развитие его образа за счет поединков – Эдип-народ, Эдип-Креонт, Эдип-Тиресий, Эдип-Вестник, Эдип-Пастух, Эдип-Иокаста<sup>2</sup>. (поединки как в «Борисе»: Борис-Шуйский, Борис-Пимен).

От оратории в «Эдипе» - статуарность композиции, роль хоров.

Кроме того, в «Эдипе» очень сильно влияние условного театра:

---

<sup>1</sup> Интерес к оратории возродили Дебюсси («Мученичество святого Себастьяна», 1911) и Онеггер («Царь Давид», 1921)

<sup>2</sup> Поединки как в "Б. Годунове" Мусоргского: Борис-Шуйский, Борис-Пимен. Другие связи с "Борисом": Эдип тоже Царь-преступник, и у Мусоргского до создания "Бориса" было обращение к образу Эдипа, но он не завершил это произведение. Невидимый, но двигающий действие лейт-образ в "Борисе" - царевич Димитрий, для которого есть даже специальный лейтмотив. У Стравинского – подобным лейтобразом выступает "trivium" - пересечение дорог и он тоже имеет музыкально-символическое выражение - триоли в аккомпанементе 1-го хора.

1) в двуплановости драматургии, когда повествование отделено от действия (рассказчик разрушает иллюзию включенности зрителя в действие) и к тому же ведется на современном языке (в оригинале – французском), а действие, которое наблюдает со стороны зритель – разворачивается на латыни;

2) в показе персонажей. Главные герои – "живые статуи" - стоят неподвижно в специальных нишах, на них надеты маски, в момент их пения на них направляется свет (высвечиваются только в нужный момент). Хор расположен амфитеатром, на протяжении всего спектакля сидит неподвижно, лица скрыты капюшонами.

Т.о. все средства замысла "Эдипа" направлены на создание т.н. «театра представления», суть которого - в создании ощущения психологической и временной дистанции между зрителем и происходящим на сцене, в подчеркнутой объективности зрелища. (См. Список литературы, ссылка о театре представления).

*Стилистические модели.* Как произведение «неоклассического» периода "Царь Эдип" опирается на ряд ретроспективных стилистических моделей:

1) *Античный театр* – определяет статичность, объективность, условность действия, наличие рассказчика, солистов на котурнах и в масках, меняющихся в зависимости от состояния героя, комментирующего хора.

2) *Оратория XVII-XVIII века* – функции хоров сходны с хорами в "Самсоне" Генделя, в "Страстях" Баха (кстати, функция повествователя сходна с ролью Евангелиста). При этом хор Стравинский вводит только мужской, вносящий особую суровость в общий колорит произведения. Хор представлен двояко: то он абсолютно отстраненный комментатор действия, то, несмотря на условность "театра представления", становится активным участником трагедии, сопереживает героям и заставляет слушателей сопереживать.

"Эдип" начинается без оркестрового вступления, прямо с хора, со сцены народа и царя. Здесь хоровая заставка призвана сразу же обрисовать трагизм и напряженность момента. Мрачный хор народа, скандирующий словно высеченную из камня фразу «*Страшный мор губит нас*», ярко контрастирует с включенным внутрь него торжественным ариозо Эдипа. Все овеяно ужасом смерти: грозное вступление, остигатный фон мерных басов основной части (ц.2), на который накладываются то причеты на одном звуке, то требовательные возгласы, то распевные интонации. Внутреннюю напряженность момента подчеркивает и характерная для Стравинского асимметричность фраз, полиритмический эффект хоровой партии с остигатной фигурой аккомпанемента.

Активную функцию включенности в действие несут практически все остальные хоры 1д. (кроме молитвенного хора "Аполлон-делиец"): приветствие Креонта "Здравствуй, Креонт" (с.19, ц.25), славения Иокасты "Слава, слава, слава! Славим царицу Иокасту!" (с.46, ц.90). Последний

построен по принципу фугато, которое прерывается торжественными возгласами *Gloria*, повторяющимися как рефрен. Интонации славления – церковного, григорианского происхождения.

Важным моментом является включение хора в арию Иокасты, т.к. он начинает настороженно скандировать самое важное слово трагедии – "trivium", как будто вызывая в памяти Эдипа давно забытое. А позже хор в ужасе подхватывает слова Вестника и Пастуха "Эдип рожден Лаем и Иокастой, он убил отца и женился на своей матери" (с.82, ц.166).

Участвует хор и в заключительном этапе трагедии, как и в начале оперы. Вестник в кратком монологе вещает страшную правду о дальнейшей судьбе героев трагедии ("Божественной Иокасты я видел мертвый лик"), внушает народу священный трепет перед волей богов, а хор комментирует роковые события: самоубийство Иокасты и ослепление Эдипа. Вся сцена по форме рондальна: оркестровое вступление с триолями рока у труб; фразы Вестника – рефрены (4), возгласы хора – эпизоды, основанные на энергичном поступательном движении (по словам Стравинского – в основе здесь тарантелла). В 3-м эпизоде, построенном в виде фуги – народ принимает решение об изгнании Эдипа. В 4-м – возникает реминисценция вступительного хора, на фоне которого показывается фигура ослепленного Эдипа. Развязка максимально сдержанна и проста: Эдип безмолвствует, а хор обращается к нему со словами сочувствия: "Прощай, прощай, несчастный Эдип, тебя любили" (т.е. рок не уничтожает главное – сострадание и человечность).

3) *Opera-seria XVIII века* – ее влияние особо наглядно в подходе к характеристикам героев, показанных не как личности с индивидуальными характерами, а через *типы эмоций, аффекты*. У всех есть сольные номера, написанные в законченных формах (преимущественно в 3-хч.форме, а развернутая ария Иокасты – в форме *da capo*), демонстрирующих одно состояние, один тип аффекта, владеющий героем в данным момент.

*Характеристика Креонта* (брата Иокасты) дана в *арии Id.* (с.21, ц.27) и основана на типизированных интонациях героических арий оперы-seria: простейшие фанфарные интонации, основанные на ходах по звукам трезвучия, гаммообразное прямолинейное движение. Тональная опора – торжественный *C-dur*, т.к. герой приносит ответ оракула, сулящий избавление Фив от несчастий. Однако, Креонт представлен как антипод Эдипу – он самодовольный и ограниченный, ему чужда душевная сложность и чуткость царя, его героика подана в ироничном, насмешливом тоне, отдает фанфаронством (авторский подтекст). Потому в ритмике – утрированная маршеобразность (акцент на каждой ритмической доле, однотипная скачущая ритмическая фигура валторн в аккомпанементе), в тембрах – холодные духовые, среди которых крикливый малый кларнет в высоком регистре, дублирующий партию голоса. Традиционная 3-хч. форма арии включает мрачный эпизод в *f-moll* (2ч., середина), напоминающий о роке и

продвигающий драматическую интригу вперед. О роке напоминает и сквозная триольная ритмоинтонация (ц.42, с.26).

*Характеристика Иокасты* – дана в начале 2д., открывающегося *арией* царицы. Ария написана в 3-хч.ф. da saro со вступительным речитативом. Она сильно выделяется на суровом драматическом фоне спектакля мягкостью, искренней глубокой печалью, о которой говорят широко используемые риторические фигуры с устоявшейся семантикой: ходы на ум.7, м.2, малосекундовые восходящие задержания. Постепенно ария перерастает в сцену: 1 раздел – обращение к Эдипу и Креонту с упреком в расправах в такое непростое время (с.50, ц.96) с сопровождением аккордов арф и отыгрышей кларнета, с прозрачной гомофонной фактурой; 2 раздел – патетическая речь против оракулов – "а предсказаниям не доверяйте" (с.52, ц.100) с беспокойным, тревожным характером (см. патетические интервальные ходы, настойчивый стучащий ритм - еще одно напоминание о роке в ц.103); 3 раздел – реприза с хором, здесь звучит слово «trivium», случайно произнесенное Иокастой в средней части, а здесь настойчиво скандируемое хором.

*Характеристика Эдипа* – главного героя оперы – отличается от других, т.к. его образ единственный дан в эволюции: от уверенности, горделивости, славы - к потере равновесия и окончательному краху "игрушки перед волей слепого рока", к изгнанию.

Первая характеристика Эдипа – в *ариозо* 1д. (с.15, ц.16.), которому предшествует инструментальная характеристика в оркестре – накладываемые на окончание хора народа широкие остропунктирные фразы кларнета, олицетворяющие уверенную неторопливую поступь царя (с.14, ц.14). Эта установившаяся в оркестре фактура сопровождает дальнейшую вокальную характеристику Эдипа. В основе вокальной партии - юбилеи, возгласы (каждая фраза начинается с высокой ноты), свидетельствующие о горделивом пафосе персонажа, красующемся и уверенном в себе. Однако психологическое состояние Эдипа сложно, т.к. композитор уже здесь хочет показать непрочность величия царя. Потому в ариозо включены "вздохи" секунд в басу, неумолимый пунктир сопровождения, ниспадающие секунды в вокальной партии – все это создает впечатление скрытой напряженности, взволнованности, нервности, подспудного ощущения опасности и как бы предсказывает будущее Эдипа.

По мере "вызова свидетелей", по мере того как разворачивается трагедия, интонационная сфера Эдипа меняется, что особенно заметно в сцене с Тиресием: в ответ на слова прорицателя "не могу сказать правды" - следует взрыв гнева Эдипа, теряющего самообладание. Драматический накал этой сцены усиливает вторжение роковой сферы, на этот раз представленной громовыми раскатами литавр (с.39, ц.73).

Во 2-м *ариозо* 1д. (с.43, ц.83), следующим за сценой с Тиресием (после сообщения прорицателя о том, что цареубийца находится в Фивах, Эдип охвачен смятением, но надеется все расследовать, не зная, что вступил в спор

с самим роком) речь Эдипа теряет спокойное величие: от печали он переходит к гневу, затем к уговорам. Потому вместо кантиленной мелодики в партии царя теперь напевная декламация, которая местами переходит в речевую (см.с.44, ц.87 т.4-5), в сопровождении возникает "аккорд страха и ужаса" - ум.7, за которым в истории оперы закрепилось семантическое значение аккорда рока. Повисающая последняя реплика на интонации м.3 звучит как вопрос и удивление перед человеческой несправедливостью.

Важнейшим драматическим переломом в развитии образа Эдипа является *речитатив-признание* во 2д. об убийстве старика на перекрестке трех дорог (с.61, ц.119), сопровождаемый триольными раскатами литавр – опять сфера рока, неотвратимость катастрофы.

Это признание порождает *дуэт-спор* между Эдипом и Иокастой (с.63, ц.124), написанный в духе финалов итальянских опер (Иокаста боится правды, а Эдип решительно хочет ее узнать). Бегущий напор триолей (лейтритма рока!) в духе тарантеллы, сменяющийся двухдольностью (ц.126) на фоне равномерно пульсирующего баса сообщают музыке нервность, страстность, темпераментность.

Следующие далее беспокойное *ариозо Вестника* (с.72, ц.139) о том, как когда-то он отдал найденного маленького Эдипа Пастуху и печальное, в духе сицилианы, и искренне-задушевное *ариозо Пастуха* (с.75, ц.147) о брошенном Эдипе, приходят к триольной пульсации в сопровождении, нагнетая роковую атмосферу.

Кульминационной точкой в раскрытии тайны Эдипа становится *сцена признания Вестника и Пастуха* (с.80, ц.159), обрамленная с одной стороны возвращающимися в вокальной партии Эдипа юбилеями и пунктиром (см. ц.155 и далее), с другой – триольным скандированием роковых фраз "рожден Иокастой и Лаем" и аккордами оркестра, словно пригвождающими Эдипа к позорному столбу.

Заключительный *речитатив Эдипа* (с.83, ц.168) – драматическая кульминация в развитии его образа, настоящее торжество рока. Три краткие мелодические фразы строятся на звуках минорного квартсектаккорда с ритмической остановкой на последнем звуке. Эдип склонился перед волей богов, признал справедливость кары и сам произнес себе приговор: "Преступен я уж тем, что я родился. Преступен браком с матерью своей и роковым отца убийством преступен я! Раскрылось все!"<sup>1</sup>

*Специфика драматургии.* Драматургическим стержнем оперы является *развитие рокового начала*, которому дано конкретное музыкальное воплощение в виде краткой *ритмоинтонации* (а не в виде структурно завершенного мелодического образования как было в опере-драме XIX века), предстающей в различных интонационных обликах, проникающей в тематический материал арий, хоров, соответственно их окрашивая (вместо развития по законам метода симфонизма). Сквозная ритмоинтонация –

---

<sup>1</sup> Аналогия с арией Германа «Что наша жизнь» - душевная опустошенность и глубокая проникновенность предсмертного эпизода.



*триольный ритм* ("trivium"), имеющий семантику "темы судьбы" (вспомнить симфонию №5 Бетховена!). Общая линия развития образа рока: от действующего подспудно (как бы разлитого в напряженной атмосфере действия) к открыто побеждающему (в момент кульминации) и скрывающемуся в звучаниях заключительного хора.

*Конфликт личного и надличного*, действующий в произведении, вскрывается за счет присутствия темы рока внутри партий главных персонажей, что несколько усложняет в целом одноплановые характеристики. Асафьев: "Стравинский в «Эдипе» упорно добивается не механической лейтмотивности в инструментальной ткани, а иного рода характеристики персонажей путём сосредоточения вокруг каждого из них свойственной лишь ему сферы музыки без непрерывной симфонической разработки одних и тех же мотивов".

Надличное, роковое начало проявляется не только через сквозную ритмоинтонацию, но и вообще подспудно ощущается через триольность, раскаты литавр, фанфарность труб в ключевые моменты трагедии, через семантически значимые аккорды и интонации (ум.7, м.2 и т.п.), жанр "злой" тарантеллы.

### **Неоклассические черты "Симфонии псалмов" (-1930-)**

*а) Исполнительский состав:* для оркестра (в котором исключены «лирические» инструменты – скрипки, альты, кларнеты, присутствует «антиромантическая» ударность, рояль) и хора мальчиков (как было принято в старинной церковной музыке).

*б) Равноправие вокального и инструментального начал* (по словам Стравинского в этом отношении он ориентировался на барочные вокально-инструментальные сочинения: "Я считал, что симфония должна быть произведением с большим контрапунктическим развитием, для чего необходимо было расширить средства, которыми я мог бы располагать. В итоге я остановился на хоровом и инструментальном ансамбле, в котором оба эти элемента были бы равноценны и ни один не преобладал бы над другим. В этом смысле моя точка зрения на взаимоотношение вокальных и инструментальных частей совпала со взглядами старых мастеров контрапунктической музыки. Которые обращались с ними как с равными величинами, не сводя роль хоров к гомофонному пению и функции инструментального ансамбля – к аккомпанементу" (Хроника, с.231).

При этом в отличие от барокко, соотношение вокального и инструментального не изначально: от резкого разграничения и самостоятельности оно приходит к полному слиянию.

*в) Стилистические связи с искусством прошлого определяются:*

- содержанием, литературную основу которого составляют библейские псалмы Давида, изложенные на латинском языке как наиболее универсальном, возвышающемся над временем. 1ч. - Псалм 39. Тема псалма - быстротечность и хрупкость человеческого бытия; как и в предыдущем псалме, в нем ярко выражена надежда на Господа, звучит мольба, чтобы

немногие дни, остающиеся псалмопевцу, Господь дал ему провести в мире и покое. 2ч. - Псалм 40. Текст делится на две части: вознесение благодарственного славословия Господу за оказанную помощь (стихи 2-11) и мольба о новой помощи в будущих бедствиях (стихи 12-18). 3ч. - Псалм 150. К вознесению хвалы Господу псалмопевец призывает все дышащее на земле. Следует завершающее Аллилуйя.

- претворением и объединением традиций церковной музыки – православной и католической. Художественным материалом симфонии стали: полифония барокко, григорианский хорал, знаменное пение, органное звучание в оркестре, колокольность – все это необходимо Стравинскому для создания своей концепции, все эти элементы подчиняются закономерностям его стиля.

г) *Трактовка жанра – также «антиромантическая»* и подобна первоначальному пониманию симфонии как "со-звучия", сложившемуся в доклассический период, когда жанры не подчинялись строгим конструктивным закономерностям. Стравинский: "Меня мало соблазняла форма симфонии, завещанная нам XIX веком... мне захотелось создать здесь нечто органически целостное, не сообразуясь с различными схемами, установленными обычаем, но сохраняя циклический порядок, отличающий симфонию от сюиты, которая представляет собою простое чередование частей, различных по характеру" (Хроника. С.230). Так, строение симфонии 3-хчастно, части следуют друг за другом по принципу контраста, но не как в сюите, а объединены друг с другом:

- *единой идеей*: неуклонный путь от мрака и отчаяния к просветлению и торжеству:

I – Прелюдия – состояние потерянности и безнадежности, душевного разлада, страстная мольба о помощи.

II – Двойная fuga – обретение нравственной опоры, готовность принять свою участь, успокоение.

III – драматургический центр – торжественное хвалебное песнопение, сочетающее экстатический восторг и спокойное просветление.

- *тематическим единством частей*: "основной идеей всей вещи", по словам Стравинского, является последовательность из двух м.3., крайние звуки которых очерчивают ум.5, звучащая в мотиве трубы и арфы в начале Allegro Псалма 150. Именно эта интервальная конструкция, не являясь собственно темой, входит в состав основных тем сочинения – 1-го элемента главной темы 1ч., темы 1-й фуги во 2ч., темы Allegro в финале.

- *постепенным сближением вокального и инструментального начал*.

I – Прелюдия. 3-хч.форма со вступлением. Тема вступления (резкий удар аккорда + механический бег пассажей) – образ бездушной силы, имеет характер рефрена. *Главная тема содержит единовременный контраст*: во-первых, состоит из 2-х элементов (1 – инструментальный фон с лейтмотивом у фортепиано, а затем у деревянных духовых; 2 – на м.2., интонациях стоны и декламационных возгласов у виолончели соло и валторны, а затем у хора),

во-вторых жесткое звучание инструментальной партии (лад тон-полутон) противопоставляется мягкой и теплой вокальной партии (фригийский е).

II – Двойная fuga – оригинальное претворение классической барочной двойной фуги: экспозиции фуг разделены – сначала инструментальная (холодная, сдержанная, конструктивная, в c-moll, с видоизмененным лейтмотивом, органная звучность у деревянных духовых), потом вокальная (распевная, с нисходящими полутонами и восходящей "романсовой" секстой, в es-moll), разработка и реприза – совместны, причем в репризе обе темы проводятся контрапунктически в политональном сочетании. Так во 2 части за счет полифонических средств постепенно сближается вокальное и инструментальное начало, ярко контрастировавшее в 1ч. В 3ч. оба начала уже предстанут в полном слиянии.

III – 3-хч. ф.: медленное вступление – быстрая центральная часть в сл.3-хч.форме – медленный апофеоз-просветление. Экстатичность и просветленность финала выражаются с одной стороны *стихией танца*, напряженностью синкопированного ритма, напоминающего "Весну священную" и джазовые темы, присутствием лейтмотива (в средней части, по словам Стравинского, здесь присутствуют зрительные ассоциации – экстатический танец Царя Давида перед Ковчегом Завета и несущаяся а небесах колесница Ильи-пророка), с другой – *колокольностью, антифонными перекличками* (в 1 и 3 ч.). 3ч. – апофеоз – итог всего развития, о чем говорят слияние вокального и инструментального начал, преобладание тональностей C-dur и Es-dur, диатоники в противовес предыдущим частям.

### **3. Задания для самостоятельной работы**

#### **3.1. Аналитическая работа с нотным материалом**

- 1) Проанализировать формы арий в "Царе Эдипе" и средства выразительности, демонстрирующие тот или иной аффект.
- 2) Проанализировать строение хоров в "Царе Эдипе" (вступительного и заключительного), отразить в схемах.
- 3) Проследить развитие лейтмотива рока в "Царе Эдипе". Опираясь на краткий конспект композиции (Приложение 2), отметить номера, где звучит лейтмотив.
- 4) В "Симфонии псалмов" найти в нотах темы, опирающиеся на стилистику полифонии барокко, григорианского хорала, знаменного пения, фактурные и тембровые средства отражения органичных звучностей в оркестре, колокольности.
- 5) Проследить присутствие в темах "Симфонии псалмов" сквозного интонационного зерна (две сцепленные м.3).

#### **3.2. Освоение музыкального материала на слух**

- 1) "Царь Эдип": вступительный хор "Страшный мор губит нас", ария Креонта 1д., ария Иокасты 2д., 1-е ариозо Эдипа 1д., заключительный речитатив Эдипа 2д.
- 2) "Симфония псалмов": главная тема 1ч., 1-я и 2-я темы фуги, тема вступления 3ч., тема Allegro.

### **3.3. Работа с музыковедческой литературой**

- 1) Выписать основные признаки понятия "театр представления" (см.ссылку в списке литературы).
- 2) О критическом пересмотре периодизации творчества Стравинского см. статью Смирнова В.В. Выписать в заметки к конспекту.
- 3) Выписать основные тезисы статьи С. Савенко "К вопросу о единстве стиля Стравинского".
- 4) Подготовить краткое сообщение об одном из сочинений неоклассического периода, не разбираемом на уроке, опираясь на самостоятельно подобранные источники. Пользоваться предложенным списком литературы, а также публикациями, размещенными в электронных библиотеках и электронных периодических изданиях.

### **3.4. Вопросы к семинарскому занятию**

1. Периодизация творчества Стравинского. Неоклассический период как центральный в творчестве.
2. Понятие «неоклассицизм».
3. Признаки неоклассического в произведениях центрального периода:
4. Неоклассические черты в «Симфонии псалмов»:
5. Опера-оратория «Царь Эдип» как пример неоклассического сочинения.

#### *Обязательные материалы для подготовки:*

1. Стравинский. Статьи и материалы (под ред. Ярустовского) – статья Савенко С. К вопросу о единстве стиля Стравинского.
2. Варунц. Музыкальный неоклассицизм.
3. Музыкальная литература зарубежных стран. Вып.6
4. Конспекты лекций: «Характеристика творчества Стравинского», «Симфония псалмов», «Царь Эдип».
5. [http:// 4brain.ru/akterskoe-masterstvo/iskusstva.php](http://4brain.ru/akterskoe-masterstvo/iskusstva.php) – о театре представления.

### **4. Критерии уровня усвоения темы**

Результаты освоения темы, представленной в методической разработке, оцениваются по двум позициям:

1. Знание теоретического материала: учащийся ориентируется в этапах периодизации творчества Стравинского, может объяснить основные термины и понятия по теме, четко называет признаки неоклассицизма и умеет выделить их в изученных произведениях.
2. Демонстрация умений, связанных с профессиональными компетенциями: уровень проработки литературных источников и нотного материала, уровень слуховых представлений об изученных произведениях, качество аналитической работы с изученными произведениями (грамотность составления схем, ориентирование в клавиатуре, иллюстрация фрагментов на фортепиано, логичное изложение в устной форме разбора произведений, составление опорных тезисов, плана ответа).

### **5. Список литературы**

1. Асафьев, Б. Книга о Стравинском. Л., 1977.
2. Баева, А. Оперный театр И. Ф. Стравинского. М., 2009.
3. Варунц, В. Музыкальный неоклассицизм. М., 1988.
4. Гливинский, В. Позднее творчество И. Ф. Стравинского. Донецк, 1995.
5. Друскин, М. Игорь Стравинский. Л., 1982.
6. И. Стравинский – публицист и собеседник / [Ред.-сост. В. П. Варунц]. – М.: Сов. композитор, 1988.
7. И.Ф. Стравинский. Статьи, воспоминания. М., 1985.
8. И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы. – М., 1973.
9. Савенко, С. Мир Стравинского. М., 2001.
10. Савенко, С. О неоклассицизме Стравинского // в кн. Проблемы музыки XX века. Горький, 1977.
11. Стравинский, И. Диалоги. – Л., 1971.
12. Стравинский, И. Хроника. Поэтика. М., 2004.
13. Ярустовский, Б. Игорь Стравинский. Л., 1982.
14. <http://4brain.ru/akterskoe-masterstvo/iskusstva.php>

## *Приложение 1.*

### **Краткое содержание мифа об Эдипе и сюжета оперы-оратории**

В трагедии «Царь Эдип» использован миф о фиванском царе Лайе, который, получив от оракула предупреждение о том, что умрет от руки собственного сына, приказал пастуху бросить младенца на горе Киферон. Пастух, сжалившись над ребенком, отдал его другому пастуху, из Коринфа, рассчитывая, что тот унесет его далеко на родину. Расчет оправдался: бездетный царь Коринфа усыновил мальчика.

Много лет спустя Эдипа назвали подкидышем. За разъяснением тот отправился к Дельфийскому оракулу, который предсказал, что Эдип убьет своего отца и женится на матери.

Эдип решает не возвращаться в Коринф и отправляется в Фивы. На перепутье трех дорог его оскорбляет неизвестный старик. Эдип убивает старика, который, как откроется впоследствии, был фиванским царем Лаем.

Придя к Фивам, Эдип освобождает город от крылатого чудовища Сфинкса, убивавшего всех, кто не мог разгадать его загадку. Счастливые фиванцы провозглашают его своим царем и предлагают ему руку вдовы Лайя царицы Иокасты.

Так сбывается предсказание оракула: убивший отца Эдип женится на собственной матери.

Многие годы он счастливо правит Фивами. У него рождается четверо детей. Однако Аполлон, разгневанный отцеубийством и кровосмесительством, насыляет на город чуму.

С этого начинается действие трагедии, а всю предысторию ее зрители узнают постепенно, из уст героев, когда Эдип, встревоженный судьбой своего царства, начинает искать убийцу Лайя. Эти поиски приводят к раскрытию страшной тайны, и Иокаста, не в силах выдержать открывшейся истины, убивает себя. Эдип выносит себе приговор: выкалывает глаза и отправляется в изгнание.

## *Приложение 2.*

### **Краткий конспект композиции оперы-оратории "Царь Эдип"**

#### 1 действие

Спикер

1. Хор – суровый плач, lament.
2. Монолог Эдипа, где он обещает спасти город. Орнаментальная мелодия юбилейного типа.
3. Ария Креонта.
4. Ария Эдипа с репликами хора. Используется материал подобный тому, который использовался в монологе (юбилей). Эдип повторяет своё обещание, хор славит его.

Спикер

5. Хор – мольба к богам. Подобный материал, который был в начале. Переходит в приветствие Тиресия.
6. Сцена Эдипа и Тиресия. Монолог Тиресия. Не хочет сначала говорить прямо. После реплики Эдипа «твое молчание выдаёт тебя, ты преступник» - действие становится драматическим, напряжённым.
7. Ария Эдипа. Обвиняет Тиресия и Креонта в желании захватить власть. Интонации подобные предыдущим + патетические возгласы.
8. Хор «Gloria» – приветствие Иокасты. Светлый, гимнический. Написан в стиле мотета.

#### 2 действие

Спикер

9. Речитатив и Ария Иокасты. Пример классической большой арии. Богатое мелодическое развитие. 3 части. 1 – обращение к царю и брату с упреком в распрях в такое непростое время; 2 – патетическая; речь против оракулов; 3 – повторение 1-й с хором, здесь звучит слово «trivium», которое пугает Эдипа.
10. Эдип вспоминает. Он обращается к Иокасте и признаётся в своём преступлении.
11. Дуэт Эдипа и Иокасты. Драматический напряжённый.

Спикер

13. Диалог Вестника с хором. Рассказ о том, как он нашёл Эдипа в горах. На архаической попевке.
14. Рассказ Пастуха.
15. Дуэт Вестника и Пастуха. На той же архаической попевке. Убеждают Эдипа в том, что он сын Лайя и Иокасты.
16. Монолог Эдип. Он сам «суммирует» своё преступление на основе того что только что услышал.

Спикер

17. Вестник приносит весть о смерти Иокасты. Он несколько раз повторяет фразу «*Divum Iocastae caput mortuum*». Между этими повторениями – хор. После 1-го раза описывает смерть Иокасты, 2-го – об отчаянии Эдипа и его самоослеплении, 3-го – его проклятия и вопли, отказ от престола, 4-й раз →
18. Хор – точное повторение начального в 1 д. Появляется молчаливый Эдип и безмолвно покидает город.