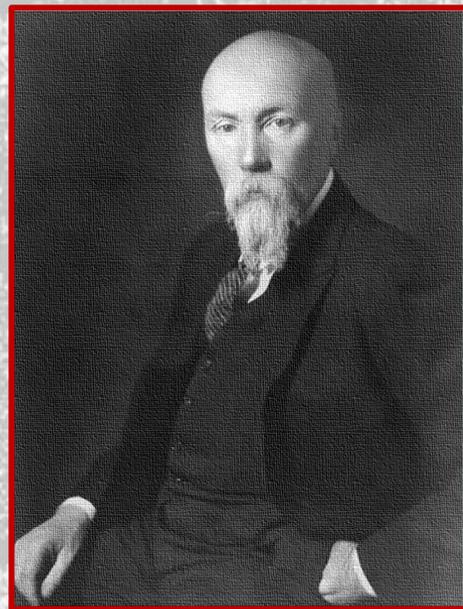


**И. Ф. СТРАВИНСКИЙ**  
**«ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ»**





**Стравинский и  
Дягилев**



**Н.К.  
Рерих**

Творчество Стравинского принадлежит к самым видным и одновременно самым сложным явлениям музыкального искусства XX века. Стравинский выступил в начале 900-х годов и продолжал творческую деятельность почти до последних лет жизни. Его дарование развилось под многосторонним воздействием отечественной художественной культуры. Вместе с тем у него рано установилась связь с западно-европейской культурой, преимущественно французской. Оказавшись в начале первой мировой войны на Западе, Стравинский там и остался. Постепенно утратив непосредственную связь с национальными корнями, он сделался одним из ведущих представителей зарубежной музыкальной жизни. Однако, крупнейшие произведения композитора, созданные в условиях непосредственного контакта с русской действительностью, по праву стоят в ряду выдающихся достижений отечественной музыки.

Решающую роль в судьбе Стравинского сыграло знакомство с С.П. Дягилевым. Для его «Русских сезонов» композитором была написана музыка к балетам «Жар-птица», «Петрушка». Следующим сочинением стала «Весна священная», носящая подзаголовок «Картины языческой Руси».

Как-то неожиданно, рассказывает сам Стравинский, в его воображении «возникла картина священного языческого ритуала: мудрые старцы сидят в кругу и наблюдают предсмертный танец девушки, которую они приносят в жертву богу весны, чтобы снискать его благосклонность». Композитор поделился идеей с художником Николаем Рерихом. Так началась их совместная работа над балетом.

Премьера «Весны священной» прошла при исключительно бурной отрицательной реакции большей части публики. Лишь последующие спектакли и концертное исполнение музыки балета позволили оценить её по достоинству, и вскоре «Весна священная» была признана одним из самых значительных событий музыкальной жизни своего времени.



## Часть первая. *«Поцелуй земли».*

Вступление начинается с наигрыша фагота в сопровождении валторны. Здесь, в вступлении, свирельные пастушки наигрыши являются руководящими линиями мелоса, от них идут различные подголоски, всё это на гармоническом фоне, который по существу статичен – волиночный. Трудно описать такого рода форму от того, что здесь все дело в движении, в непрестанном заполнении, разветвлении, распухании или сжатии ткани. Мелодические элементы с прирастающими к ним новыми составляют «текущее» и меняющееся «вещество», из которого и слагается форма. Поэтому форма вступления – это процесс роста музыкальной ткани. Дальнейшее развитие музыки продолжается с появлением нового наигрыша у гобоя и сопровождающей его волнистой фигурацией у флейты. Это приводит к кульминации: глissандо флажолетов у альтов, трель скрипки, кларнетные и флейтовые арпеджио. Потом вступление возвращается в первую стадию – звучит первый наигрыш фагота, только полутонем ниже. Затем появляется новый элемент из следующей пляски, который



Наигрыш у



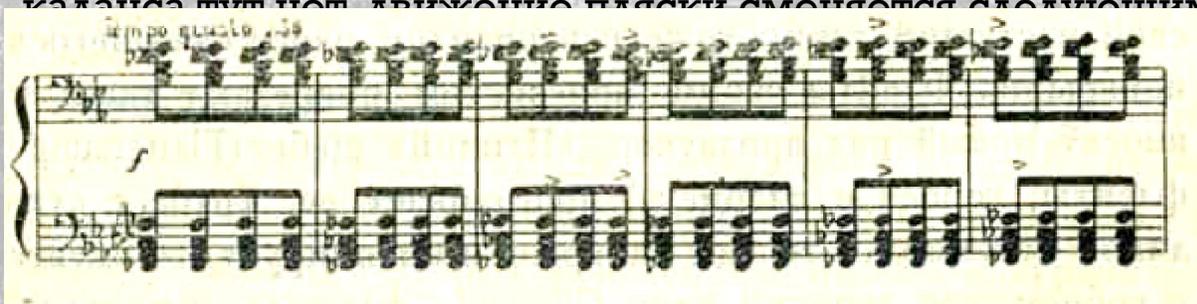
Наигрыш у  
гобоя



## «Весенние гадания». «Пляска щеголих»

Вступает, как фон, вытптывающий и простейший ритм, аккорд струнных. Он механически повторяется, но с акцентами на разных долях такта. Врываются с наглым кличем трубы и с задорным посвистом пробегают флейты. Бемольные, мажорные интонации, после нейтрального колорита вступления, кажутся яркими и цветными, как праздничные одежды молодёжи деревенской улицы.

Гадания переходят в пляску щеголих всё на том же наигрыше, но с новой попевкой у валторны. В пляске сперва нет тяжёло-звонкого топтанья: ткань прозрачная, колорит суховатый, а характер деловитый, кукольно-свободный, без лирики. В ткань привходят излюбленные Стравинским синкопы – толкающие ходы по септима́м и нона́м в басу. Здесь есть имитация валторнами движений «гармошки». Когда музыка пляса сворачивается в C-dur происходит динамическое нарастание путём наслоения всё нового и нового наигрышного материала. Заключительного каданса тут нет, движение пляски сменяется столбчатым движением.



### Аккорды струнных в «Весеннем»



Попевка у  
валторн



Синкопы – толкающие ходы по септима́м и нона́м в  
басу

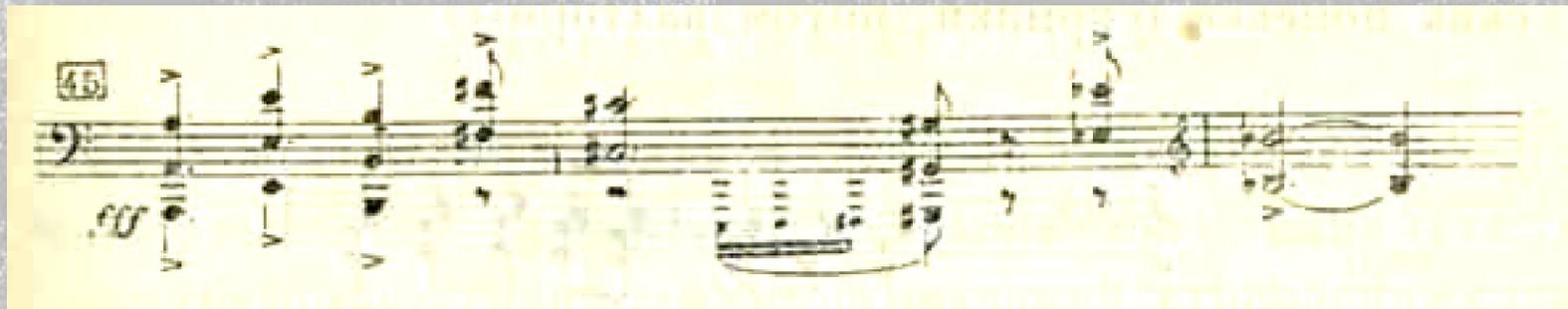


## «Игра умыкания»

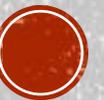
Музыка терпкая и суровая, ибо «игра» здесь ещё недалеко ушла от стихийных проявлений первобытных инстинктов. Вроде сигнала к действию служит «убегающий» наигрыш (флейты, малый кларнет и малая труба) на фоне труб, валторн и стрекочущих струнных. Фанфарообразная фраза поднимающихся тромбонов увлекает поток за собой и передаёт первенство воинственному кличу валторн, к которому прицепляется первый наигрыш. Движение развивается и усложняется, и приводит к ещё более напряжённому кличу валторны. Мощный волевой жест внедряется в ткань и приостанавливает, придавливает движение.



## «Убегающий»



## «Волевой жест»



## «Вешние хороводы»

Начинаются с идиллического наигрыша кларнетов, на трелях флейт: это хороводный зазыв, приступ или сбор. Самый хоровод задуман, как массивное, сдержанное, прикованное к земле хождение (тяжёлый упор на тонике es-moll и грузно передвигающиеся квинты). Грузное движение хоровода сменяется резким *vivo* на фигуре, имеющей нечто общее с ускользящей темой из «Игры умыканий». Спокойное вмешательство первого идиллического наигрыша замыкает хоровод, не давая этому всплеску расширяться, и переводит действие в новое движение.



## Наигрыш



## Тема хоровода



## «Игра двух городов»

Суровая грузная ткань в быстром темпе. Соперничество подвижного темпа с тяжёлым грузом массивных пластов звучаний, стремление сдвинуть их с места и преодолеть их инертность – вот основная динамическая предпосылка «игры». Её течение есть соприкосновение и трение диатонических и альтерированных пластов, варьирование основной попевки. Грубые неотёсанные массивы звучаний в первой части «Весны священной» скопляются по мере движения действия от весенней прозрачности симфонии и от женских забав и плясок к выявлению мужского начала, всё более и более властного, всё более и более кряжистого, а в лице «старшины рода» - почти окаменевшего, ушедшего в землю, как столетний дуб или как поросшая мхом каменная глыба. После проведения несколько раз первого материала вступает вторая попевка сперва в окрашенном, потом в ясном архаическом облике на органном пункте. Следующая стадия – внедрение новой тоники с возвращением первой попевки на органном пункте. Затем снова возвращается тема второй попевки. Вообще, здесь, соотношение частей и попевок – стройно-классическое, принимая в расчёт ладовые, ритмические и линейные усложнения. В последний момент в ткань врывается новая тяжеловесная тема (тубы в октаву и удары большого барабана), движение, не прерываясь и не изменяя поступи, переходит в «Шествие старшего-мудрейшего».



Основная попевка



Вторая попевка



«Тяжеловесная» тема



## «Шествие старшего-мудрейшего»

Оно замыкает сюитную цепь плясок и игр. Сюита в большинстве русских музыкально-хореографических произведений составляет конструктивный центр и нерв действия, и «Весна священная» в этом отношении не составляет исключения.

- I) Симфоническое вступление (lento).
  - II) Проведение танцевальных и игровых ритмов и интонаций:
    1. Весенние гадания и пляски щеголих (половина = 56);
    2. Игра умыкания (presto);
    3. Вешние хороводы (tranquillo; sostenuto e pesante; vivo; tranquillo);
    4. Игра двух городов (molto allegro);
    5. Шествие старейшего-мудрейшего.
  - III) Завершительное действие (финал).
- Именно, следующее за «шествием» действие

## Порядок и связь звеньев



## «Поцелуй земле». «Выплясывания земли».

«Поцелуй» – завершение сюиты; «Выплясывания» - финал первой части. Языческая архаическая идея давней оседлости, зависимости и неотделимости человека от кормящей его земли проведена Стравинским путём внедрения в сознание слушателей ощущений тяжести и грузности материала. После грохота ударных, дробных ритмов и интонаций «Шествия», на миг всё застывает («поцелуй земле»). Слышны только короткие биения на аккордовом фоне из фаготов. Воцаряется безмолвие. Crescendo большого барабана, glissando струнных, тамтам и взлёт флейт, кларнетов и валторн, как вихрь, врывается в это оцепенение: вздрагивает тяжёлая толпа и начинается буйное «выплясывание земли» – заключительная стадия первой части. Не мелос здесь главенствует, а грузно интонируемые ритмы. Это не мчащейся танец, а грузная малоподвижная масса, которая не только не стремится оторваться от земли но жаждет врати в неё, слиться с ней. Музыка здесь не преодолевает тяжесть. Наоборот, она подчёркивает массивность и весомость выплясывания, а вместе с тем и его сосредоточенную энергию.

Musical score for the section «Поцелуй земле» (Kiss the Earth). The score is in 4/4 time and marked «Doppio movimento». It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The treble clef part starts with a piano (p) dynamic and ends with a pianissimo (ppp) dynamic. The bass clef part starts with a piano (p) dynamic and ends with a pianissimo (ppp) dynamic. The score includes a «una corda» marking at the bottom right.

Поцелуй  
земле

Musical score for the section «Выплясывания земли» (Earth Dances). The score is in 4/4 time and marked «Doppio movimento». It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The treble clef part starts with a fortissimo (ff) dynamic and is marked «sempre». The bass clef part starts with a piano (p) dynamic. The score includes a «una corda» marking at the bottom right.

Выплясывания  
земли



## Часть вторая. *«Великая жертва».*

В этой второй части музыка передаёт не внешне игровую и плясовую сторону отношений первобытного человека (славянского язычества) к природе, а подсознательную, эмоциональную: ощущение таинственности и жути, то неведомое, чему человечество так долго приносило столько жертв ради умилостивления. Первые страницы вступления выявляют паническое чувство и встречу девушек с ночной природой. Начало вступления построено на выдержанных нотах валторн. Над ними, подобно теням, реют воздушные очертания флажолетов скрипок и ползут фантастические гармонии флейт и кларнетов. У скрипок вырисовывается облик темы девичьих игр-хождений:



Затем выдержанный аккорды валторн исчезают: музыка растворяется в шорохе и шелесте, во вздрагивающих судорожных движениях. Тема девушек вырисовывается всё рельефнее, но всё же ещё в отдалении, как манящий отголосок действительности. Под флажолетами флейт её



## «Тайные игры девушек». «Хождение по кругам»

На pizzicato виолончелей альты поют только что приведённый мотив в шестиголосной гармонии. Соединение мажоро-минорных признаков в одном комплексе даёт ощущение свечения и мерцания:



С появлением нового наигрыша (альт-фагот) начинается «Хождение по кругам»:

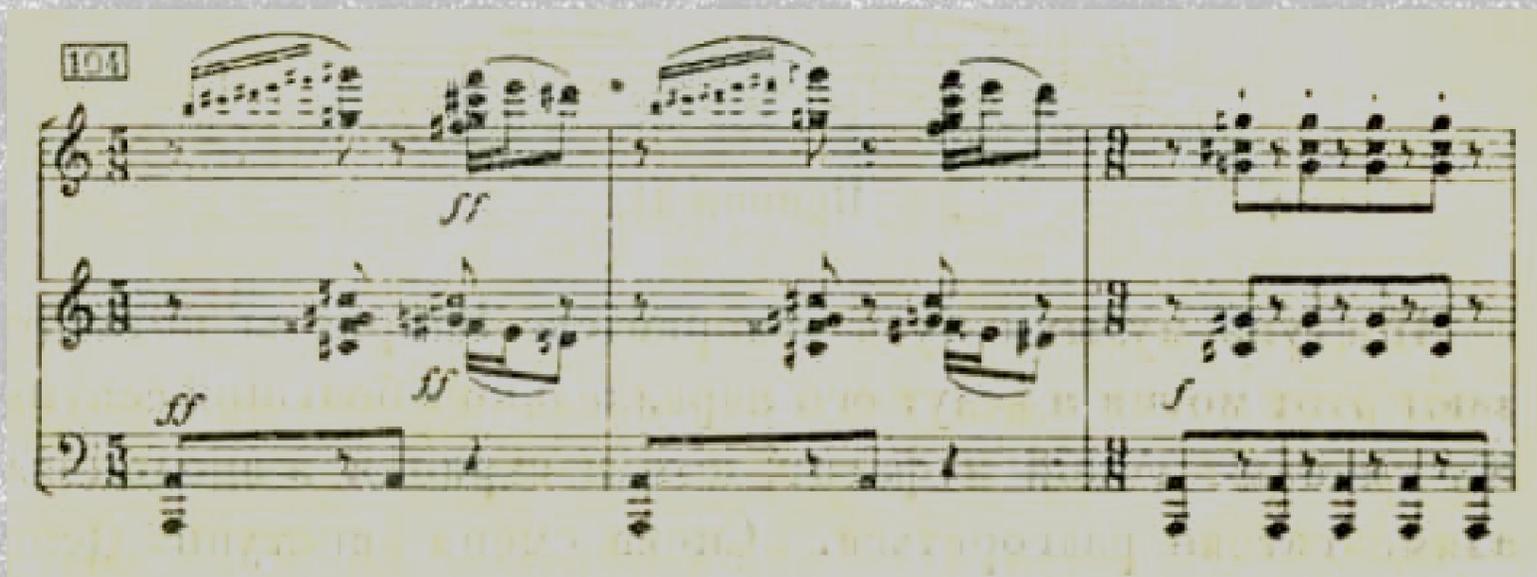


Поступь музыки чуть ускоряется. Кларнеты подхватывают этот мотив и ведут его параллельно в большой септимере, напряжение растёт. Снова смена поступи, снова осторожное движение. Призывные рога (трубы и валторны) останавливают хождение. Последний эпизод без остатка сметает паническое чувство девушек.



## «Величание избранной»

Буйный и дикий взрыв долго сдерживаемой энергии. словно тяжёлые молоты выковывают ритм и после каждого удара с шипением вырывается пламя. Пронзительный свист флейт придаёт музыке выражение неистовой силы. Основная ритмоинтонационная формула:



## «Взывание к праотцам»

Более бледная и бесцветная архаическая концепция. За повторяющимися пять раз повелительными жестами басов, виолончелей, литавр, валторн и бас-кларнета оркестр, постоянно варьируя, интонирует хорообразную псалмодию:

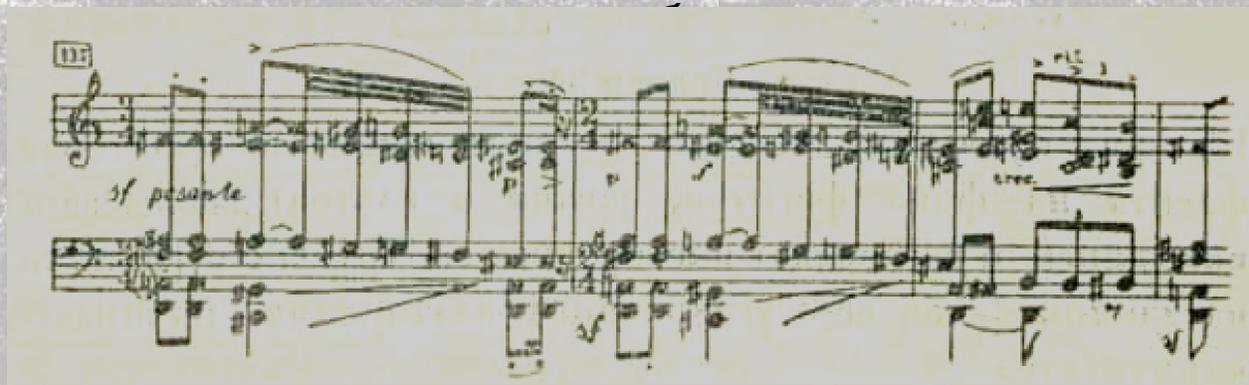


## «Действо праотцов человеческих»

Медленная поступь. Мерный четырёх дольный ритм: валторны, виолончели и контрабасы, потом все струнные *pizzicato* и большой барабан ударяют четверти, а литавры с бубном выбивают за ними восьмые. На этих тяжёлых биениях пульса рельефно вырисовывается диалог-импровизация английского рожка и альтовой флейты:



Колорит мрачнеет: зловещее осеннее дуновение (альтовая флейта на фоне фаготов, рожка и альтов) завладевает вниманием и заставляет насторожиться. Шорох и шелест скрипок с сурдинами присоединяются к холодному течению воздуха флейт. Вдруг налетает течение волшебной музыки: флейты продолжают вести свою линию, но вокруг них совершается что-то подобное осеннему обновлению природы, когда неожиданно среди запаха тления и посреди увядания повеет теплом. Это приводит к изложению нового материала. Сумрачно жуткий



## «Великая священная пляска»

Для неё характерен, прежде всего неравномерный такт. В пляске есть закономерность конструкции. Всего основных стадий 5. Первая стадия от цифры 142 до 149 – это трехкратное повторение комплекса **а**. Если не считать основной триакт, как концентрированный комплекс, то мы имеем семь появлений (в каждом незначительная вариация). Следующий комплекс **б** всё время ритмически перемещается.



**а**



**б**



Вторая стадия от цифры 149 до 167. На комплексе **b** вырастает характерная попевка следующей стадии – **c**. В этой стадии есть два подъёма, которые не завершаются, а срезаются на резком срыве – это один из любимых приёмов Стравинского. Напряжение этих подъёмов связано с противопоставлением ритмического комплекса (b) и «фанфары» (c), перемещение этого материала и различной группировки его.

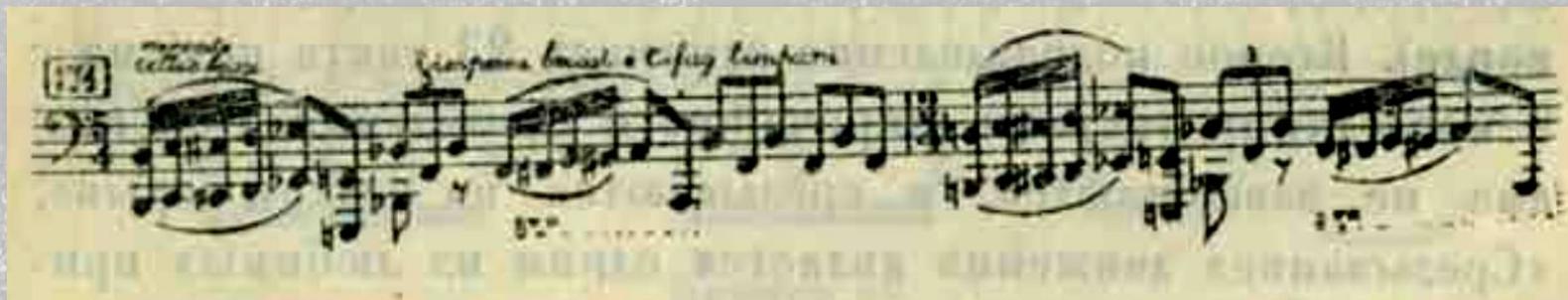


**c**

Третья стадия, от цифры 167 до 174, является повторением первой, но полутонем ниже, также со срывом в конце.



Четвёртая стадия, от цифры 174 до 186, даёт новый материал:



а) ритмический комплекс;



б) маршевая попевка

Пятая стадия, от цифры 186 до конца, построена на интенсивном использовании материала первой стадии (основной ритмический комплекс интонируется здесь квартой ниже, т.е. находится в доминантовом отношении к первоначальному проведению). «Пляска», как финал, является максимальным напряжением музыки. Она является необходимым завершением, ибо звучит как преодоление панического чувства в идее жертвы.





Каждое из звеньев «Весны священной» обнаруживает своеобразное разрешение новой проблемы, в каждом творческое воображение композитора находит возможным проявить себя ярко и оригинально. Стравинский свободно распоряжается непривычными, но глубоко в европейской музыкальной культуре коренящимися ритмами и интонациями. Многие потом уравновесилось, получило новый уклон, отшлифовалось в дальнейшей работе композитора, но семена и зёрна последующих всходов были посеяны здесь в дерзком замысле, родившемся на грани двух эпох в жизни композитора: юной расточительности и мужественной зрелости.

