

Название научной работы: «Его метаморфоза жива во всём»: Орфей  
Игоря Стравинского;

Номинация: музыкальное искусство XX в.;

ФИО: Суховерхова Алиса Серафимовна;

Наименование учебного заведения: 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;

## Оглавление

Введение.....	3
«Орфей» Игоря Стравинского.....	4
Заключение.....	26
Список использованной литературы.....	27

## Введение

Орфей. С его именем издревле связаны самые лирические и глубоко трагические темы искусства, начиная с философских трактатов античности и заканчивая актуальнейшими трактовками XX и XXI веков. Сыну Аполлона и Каллиопы (по Пиндару) принадлежит обширный круг мифов и сказаний, среди которых самыми известными можно назвать легенды о его путешествии вместе с аргонавтами, о его любви и смерти. Свою семиструнную лиру как символ гармоничного устройства Вселенной и космической красоты Орфей получил в подарок от Аполлона. Позже мифический певец добавил к ней ещё две струны по аналогии с образами девяти муз. По мнению Квинтилиана, современники Пифагора считали, что *«сам мир не иначе сотворен, как посредством приятного созвучия, коему впоследствии лира подражать стала»* [4, 54].

Образ Орфея-музыканта был неразрывен с образом Орфея-поэта. Неоплатоники и их последователи развивали идеи идеала певца, наделённого божественным даром, способного проникать в тайны человеческой души, обладающего магическим воздействием не только на людей, но и на природу.

Мифической фигуре Орфея было посвящено огромное количество художественных интерпретаций в различных видах искусства. Начиная с возрождения античной драмы в кругах творцов флорентийской камераты и заканчивая современностью, культовая легенда не теряет своей актуальности. Одно из прочтений XX столетия, представляющее интерес сейчас – видение вечного мифа *«Орфеем XX века»*<sup>1</sup>. Мысль о Художнике, потерявшем своё искусство и себя в водовороте роковых событий, пленяет сознание человека Нового времени. Тем не менее его искусство вечно, космично и бесконечно, оно обезличено и превосходит такие категории, как жизнь, смерть и трагедия личности. Игорь Стравинский претворяет миф сквозь призму мировоззрения художника XX века и в 1947 году создаёт свой последний неоклассицистский балет «Орфей».

---

<sup>1</sup> Так называл Игоря Стравинского Джордж Баланчин.

## «Орфей» Игоря Стравинского

«Орфей» был заказан руководителем Школы американского балета Линкольном Кирстейном и создан в тесном содружестве с выдающимся хореографом Джорджем Баланчиным. Премьера состоялась 29 апреля 1948 года в театре New York City Ballet. Балет был возобновлён для фестиваля Стравинского в 1972 году и с тех пор наряду со всей греческой триадой – «Аполлон» (1928), «Орфей» (1947), «Агон» (1957) – присутствует в репертуаре.

По воспоминаниям Стравинского, обратиться к мифу об Орфее предложил Баланчин, он же помог композитору разработать сюжет. Композитор и хореограф трактуют древнегреческий миф приближённо к Овидию – с трагической развязкой<sup>1</sup>.

«Орфей» стал заметным достижением не только в чисто музыкальной, но и в хореографической сфере. Джордж Баланчин писал: *«Когда я слушаю его партитуру, я испытываю пробуждение – не люблю слово “вдохновение” – попытаться сделать видимыми не только ритм, мелодию и гармонию, но и тембры инструментов. Потому что если бы я мог писать музыку, мне кажется, я хотел бы, чтобы она звучала именно так»* [1, 264]. И действительно – тесное содружество со Стравинским, начиная с «Аполлона», перевернуло его творческую жизнь и позволило по-новому взглянуть на взаимодействие звука и движения. Композитор расширяет область музыки, привнося в неё пластичность жеста, чем Баланчин мастерски пользуется, создавая на сцене балетную симфонию. Используя законы танцевальной классики и новаторства театра XX века, Баланчин на хореографическом уровне отражает основную идею и конфликт балета. Особое внимание он уделяет ритмической стороне музыки Стравинского, поскольку ощущению времени отводится не последняя роль. *«Чёткий ритм Стравинского – признак его власти над временем, а заодно и над исполнителями»*, – писал Джордж Баланчин [1, 262].

---

<sup>1</sup> В истории искусства сложились различные варианты окончания мифа – финал зачастую был изменён на благополучный, как, например, в одной из редакций «Орфея» Монтеверди и в «Орфее и Эвридике» Глюка.

По воспоминаниям Стравинского, идея пригласить для постановки «Орфея» японского сценографа Исамо Ногучи принадлежала Кирстейну. Благодаря этому сцена была избавлена от «навязшего в зубах “греческого” оформления – хламид, дорических задников и т.д. Макеты Ногучи обещали холодновато-приятное оформление, однако на премьере самый большой успех выпал на долю прозрачного занавеса, который во время интерлюдии заволакивал сцену, как туман» [17, 57].

Стравинский и Баланчин определили структурный облик балета так: «Следуя Овидию и словарю греческой мифологии, мы разделили действие на три сцены и двенадцать танцевальных эпизодов, которые, по нашим расчётам, должны были занять около получаса» [17, 56].

В драматургии балета чётко выделяются две полярные образные сферы, олицетворяющие дионисийское и аполлоническое начала. С одной стороны, дикие импульсивные движения фурий и буйная пляска вакханок; с другой – Орфей, Эвридика и Аполлон. Это являет собой вечный конфликт космоса и хаоса, любви и смерти. Искусство Орфея способно сотворить чудо, подчинив себе Тартар – две его танцевальные «арии» (*Air de danse*) наполнены магической возвышенностью и аполлонической красотой. Прекрасный *Pas de deux* Орфея и Эвридики – лирическая кульминация всего балета, обрывающаяся сокрушительным несчастьем. Квинтэссенция этой сферы – просветленный полифонический эпилог, в котором Аполлон возносит лиру Орфея к небесам. На другом полюсе – яростное и необузданное начало. Ломкие, экспрессивные и хаотичные Па фурий едва ли можно назвать танцем в привычном понимании, а неистовые движения губительниц-менад создают ярчайший контраст остальному материалу балета.

Тембровая дифференциация «Орфея» способствует разнообразию и многогранности музыкальной ткани. Стравинский трактует медные духовые инструменты в духе барочной классики, включая их в сакральные, inferнальные и трагические моменты. Так, валторнам, тромбонам и трубам

Стравинский отдаёт тему *Dance of the Angel of Death* – номера, принадлежащего загадочному помощнику и проводнику Орфея:

Пример 1. И. Ф. Стравинский. Балет «Орфей», *Dance of the Angel of Death*, ц. 29



The image shows a musical score for four parts: I. II Cor., III. IV Cor., Tr. I. II in Sib, and Trb. I. II in Sib. The first two parts (I. II Cor. and III. IV Cor.) are in the treble clef and play a melodic line with dynamics *mf*. The third part (Tr. I. II in Sib) is in the bass clef and plays a rhythmic accompaniment with dynamics *marc. in p*. The fourth part (Trb. I. II in Sib) is also in the bass clef and plays a similar rhythmic accompaniment with dynamics *marc. in p*.

С фанфарой трубы Орфей и Ангел вступают в Аид в Коде этой же сцены:

Пример 2. И. Ф. Стравинский. Балет «Орфей», *Dance of the Angel of Death*, ц. 38



The image shows a musical score for Tr. I in Sib. The part is in the treble clef and starts with a dynamic of *p*. It features a melodic line with various intervals and dynamics, including *mf* later in the phrase.

Трубы и тромбоны звучат в полной горького отчаяния *Интерлюдии*, следующей сразу после сцены смерти Эвридики.

Пример 3. И. Ф. Стравинский. Балет «Орфей», *Интерлюдия*, ц. 122



The image shows a musical score for two parts: I Trombe in Sib and Trombone I. The score is marked with a box containing the number 122 and the tempo *Moderato assai, ♩ = 72*. The first part (I Trombe in Sib) is in the treble clef and starts with a dynamic of *p*, then moves to *mf*. It includes a *Solo* section. The second part (Trombone I) is in the bass clef and starts with a dynamic of *p*, then moves to *mf*. It also includes a *Solo* section. Both parts are marked *senza sord.*

Начиная *favola in musica* Якопо Пери и заканчивая современниками Стравинского, композиторы по-своему видели тембровое воплощение инструмента мифического певца. Пери избирает для лиры Орфея сочетание клавесина, киттарона, виолы и лютни; Монтеверди вводит скрипки, две арфы, струнное трио и струнный ансамбль; у Глюка – ансамбль из струнных инструментов и арфа. Стравинский, создавая звукообраз лиры в балете, опирается на опыт мастеров прошлого. Помимо арфы, вечного спутника певца, он вводит *solo* скрипки в первом *Air de danse* и дуэт гобоев во втором. Эти

инструменты отражают разное психологическое состояние героя, разные грани его личности.

В данной работе фокус внимания направлен на раскрытие драматургии образа Орфея. Особый интерес представляет оригинальность воплощения божественного певца – каким его видит и слышит Стравинский.

## Первая сцена

*Орфей оплакивает Эвридику,  
стоя неподвижно спиной к публике*

Пролог – воплощение семантики высокой трагедии, поэзия утраты героем любви и смысла жизни. Среди тишины звучит нисходящая мелодия арфы, в её основе лежит античный дорийский лад, считавшийся строгим, этически наиболее ценным. Платон в «Государстве» называл этот лад мужественным, достойным гражданина. Мелодическая линия опирается на звуки настройки лиры Орфея: e<sup>1</sup> – h – a – e. Эта тема символизирует высокое божественное искусство певца – оно трагично по своей сути, безличностно и восходит к гармонии космоса:

*Пример 4. И. Ф. Стравинский. Балет «Орфей», Первая сцена, ц. 1*

Arpa

Lento sostenuto, ♩ = 69

*mf marc. près de la table*

*sim.*

1

Мелодическая природа темы напоминает бесконечно разворачивающуюся линию, существующую независимо от времени и пространства.

Стравинский воссоздаёт ренессансно-барочный звукообраз – партия струнных опирается на фактуру мадригального стиля и напоминает инструментальные ригурнели «Орфея» Монтеверди:

Пример 5а. И. Ф. Стравинский. Балет «Орфей», Первая сцена, ц. 1

Musical score for Example 5a, showing five staves: Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, and Contrabassi. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat. The first staff (Violini I) has a dynamic marking of *p*. The second staff (Violini II) has a dynamic marking of *p* and a *v* marking. The third staff (Viole) has a dynamic marking of *p*. The fourth staff (Violoncelli) has a dynamic marking of *p* and a *v* marking. The fifth staff (Contrabassi) has a dynamic marking of *p*. The score shows a series of notes and rests across five measures.

Пример 5б. К. Монтеверди. Балет «Орфей», 1 действие, Ритурнель

Musical score for Example 5b, labeled RITORNELLO, showing five staves. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat. The first staff is labeled RITORNELLO. The score shows a series of notes and rests across five measures.

Появление тембров медно-духовых инструментов символизирует образ смерти:

Пример 6. И. Ф. Стравинский. Балет «Орфей», Первая сцена, ц. 2

Musical score for Example 6, showing five staves: Fl. I, II, Cor. II, Tr. I, II in Sib, and Trb. I, II (basso). The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat. The first staff (Fl. I, II) has a dynamic marking of *mf* and a *2* marking. The second staff (Cor. II) has a dynamic marking of *p*. The third staff (Tr. I, II in Sib) has a dynamic marking of *p*. The fourth staff (Trb. I) has a dynamic marking of *p*. The fifth staff (Trb. II (basso)) has a dynamic marking of *p*. The score shows a series of notes and rests across five measures.

Претворение религиозно-возвышенного или трагически-рокового в истории музыки устойчиво связано с этими тембрами, например, в «De profundis» Глюка, «Реквиеме» Моцарта и у многих других выдающихся представителей барочной, классической и романтической музыки.

Образы друзей Орфея, пришедших утешить скорбящего певца, воплощаются сквозь подражание пасторальному барочному топосу – это продемонстрировано с помощью характерного повторного нисходящего элемента с ремаркой *dolce* у виолончелей:

Пример 7. И. Ф. Стравинский. Балет «Орфей», Первая сцена, ц. 2

The image shows a musical score for the cello part of the ballet 'Orpheus' by Igor Stravinsky. The score is written for a cello (Cb.) and includes performance instructions such as 'mp dolce', 'gliss. (full bow)', 'Tutti unis.', and 'glisser tout le long de l'archet sans portamento'. The score is in 3/4 time and features a descending melodic line with a 'dolce' marking.

### Air de danse

Две сольные сцены Орфея в балете обозначены не совсем обычным образом – *Air de danse*, что по-французски означает «танцевальная ария» или «мимическая песнь», как называл её сам композитор. Термин существовал во французском театре с XVIII века – такой номер мог представлять собой и танец солиста, и па-де-де, и выступление группы. Первая ария Орфея – воплощение дара виртуозности. Это звучание не лиры – символа высокого искусства, а *кифары* – намного более совершенного инструмента, употребляемого для зрелищ и исполнительских состязаний<sup>1</sup>.

Арфа как солирующий инструмент в этой арии отсутствует – Орфей-виртуоз требует для своей музыки собственный тембр и особый звукообраз. Воплощением этой идеи становится скрипка *solo*.

Форма арии – сложная трёхчастная с пасторальной серединой – передана весьма рельефно. Стравинский придерживается неоклассицистской чёткости и прозрачности, поэтому законченная музыкальная и танцевальная форма для него важна. Эпизод открывается небольшим вступлением – взлетающими

<sup>1</sup> По одной из версий, Орфей обращался к этому инструменту и выиграл соревнование кифаренян: «Двенадцатые [игры] в Аргосе, которые устроил Акаст, сын Пелия. На этих играх [...] победил Орфей, сын Эагра, в игре на кифаре» [3, 289-290].

пассажами деревянно-духовых инструментов, которым отвечает выразительная арпеджированная линия у скрипки и виолончели *solo*.

Пример 8. И. Ф. Стравинский. Балет «Орфей», *Air de danse*, ч. 4

The image shows a page of a musical score for the ballet 'Orpheus' by Igor Stravinsky. The title is 'Air de danse, Act 4'. The tempo is 'Andante con moto' with a metronome marking of 112. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flutes I and II, Clarinets in B-flat I and II, Bassoons I and II, Horn I, Violoncelli, and Contrabassi. The second system includes parts for Flutes I and II, Clarinet in B-flat I, Horn I, Violin Solo, and Viola Solo. The score features complex rhythmic patterns, including arpeggiated lines in the strings and woodwinds, and a solo violin part marked 'scherzando'. The key signature is B-flat major.

Основной раздел (*b-moll*) по характеру звучания можно назвать камерным, непубличным выступлением. Во всей своей красе демонстрирует своё мастерство свингующая скрипка, в основе образа лежит джазовая изысканность. Стравинский тесно соприкасался с этим направлением ещё с 1918 года, используя в «Истории солдата» характерные элементы, а в 1945 году написал «Чёрный концерт» по заказу джаз-бэнда. Стравинский погружался в эту музыку, слышал настоящий чикагский джаз и был им очень впечатлён. В Диалогах

Стравинский говорил: «Джаз – в широком понимании – после 1918 года время от времени воздействовал на мою музыку, и следы блюза и буги-вуги можно обнаружить даже в моих самых “серьезных” вещах» [15, 209]. Джаз для композитора – синоним виртуозности вне классической системы записи. Материал арии воплощает все представления Стравинского об исполнительском мастерстве.

Основная тема произрастает из интонационного зерна, построенного на синкопированном полутоновом мотиве. Дальнейшее развитие происходит за счёт вариационных звеньев, сохраняющих ключевую для арии фигуру опевания и расширяющихся в объёме с каждым последующим проведением:

Пример 9. И. Ф. Стравинский. Балет «Орфей», *Air de danse*, ч. 5



К скрипке *solo* присоединяется флейта, контрапунктически продолжающая развитие основной интонации:

Пример 10. И. Ф. Стравинский. Балет «Орфей», *Air de danse*, ч. 6

Мелодическая линия скрипки приобретает всё больший размах, достигая диапазона в малую нону – подобная интонационная выразительность свидетельствует о кульминации развития темы. Одновременно с этим в партиях тромбона и арфы возникает нисходящая линия, напоминающая древнегреческий диатон – тетрахорд, из которого состоит дорийский лад:

Пример 11. И. Ф. Стравинский. Балет «Орфей», Air de danse, ц. 7

Тромбон – тембр смерти и арфа – символ вечности искусства в своей мелодической линии воплощают идею дуалистичности. В арии противопоставляются трагедия, преследующая героя, и искусство Орфея, в котором он пытается найти смысл и утешение.

В среднем разделе (ц.13) интонационное зерно основной темы арии воплощается сквозь призму пасторальности. Из секундового мотива вариантно произрастает всё музыкальное движение – фаготы ведут неторопливый разговор на фоне ритмического оstinатного движения у виолончелей, продолжающего линию первого раздела:

Пример 12. И. Ф. Стравинский. Балет «Орфей», Air de danse, ц. 14

Внезапно, нарушая метроритмическую сетку, вне доли вступает выразительное *solo* валторны. Интонационный контур темы схож с эффектными вариантными звеньями-опеваниями первого раздела. *Solo* валторны появляется дважды, нарушая размеренный метр:

Пример 13. И. Ф. Стравинский. Балет «Орфей», Air de danse, ц. 14

В ц. 25 первая флейта оказывается «двойником» скрипки, дублируя её в терцию, но в процессе развития переходит в гетерофонную вариативность на основе начального мотива арии:

Пример 14. И. Ф. Стравинский. Балет «Орфей», *Air de danse*, ч. 25

The image shows a musical score for the 'Air de danse' section of Stravinsky's 'Orpheus' ballet, measures 25-28. The score is for Flute I and II, Clarinet I in B-flat, and Violin Solo. Measure 25 is marked as a solo for the Violin Solo part. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines characteristic of Stravinsky's style.

На уровне сценического действия (здесь и далее приводятся примеры из архивной видеозаписи балета 1960 года, New York City Ballet, хореография Джорджа Баланчина, партия Орфея – Николас Магальянес) рельефно воплощаются две полярные эмоциональные составляющие. Орфей старается отвлечься от терзающей его боли, раствориться в утешающих плясках с нимфами. Но из раза в раз он возвращается к могиле Эвридики в муке, осознавая, что шанса избавиться от этой пытки у него нет.

## Вторая сцена

### *Air de danse*

Мольба Орфея, его обращение к высшим силам Тартара – один из ключевых эпизодов любой возможной трактовки мифа. Драматургически это действительно важный момент: от того, как горько, трагично, убедительно и возвышенно поёт Орфей, зависит судьба его Эвридики. Испокон веков могущественному слову певца внимает всё живое – это влияние его дара, – и Плутон не остаётся непокорённым.

Стравинский сознательно выбирает для второй *Air de danse* барочную модель, включая характерные обороты и интонации. Стилистически этот эпизод восходит к инструментальной арии, подобной тем, что встречаются в сюитах Баха. В высшей степени воплощается аполлоническая составляющая балета: возвышенный благородный стиль ярко контрастирует с вакхическим хаосом эпизодов фурий, окружающих *Air de danse*. Орфей предстаёт здесь как

посланник искусства, способный растопить сердца и утешить страдания мечущихся в глубинах Аида душ:

*Внемля, как он говорит, как струны в согласии зыблет,  
Души бескровные слез проливали потоки. Сам Тантал  
Тщетно воды не ловил. Колесо Иксионово стало.  
Птицы печень клевать перестали; Белиды на урны  
Облокотились; и сам, о Сизиф, ты уселся на камень!  
Овидий, *Метаморфозы**

Нечто драматургически и образно схожее мы можем обнаружить в операх «Орфей» Клаудио Монтеверди и «Орфей и Эвридика» Виллибальда Глюка. Возникают параллели с Арией «*Possente Spirto e formidabil nume*» / «Могучий дух и грозный бог» и ритурнелью из третьего действия оперы Монтеверди, когда главный герой умоляет Харона впустить его в Аид. Развёрнутый вокальный эпизод не только отражает страдания певца, но и демонстрирует красоту его таланта: музыкальная ткань обогащается распевами и мелизматикой. С этой точки зрения интересна ритурнель сцены – две скрипки как воплощение звукообраза лиры Орфея вызывают параллель с тембровым решением Стравинского.

Тонально схожи оказываются *Air de danse* Стравинского и второе и третье ариозо Орфея из первой сцены второго действия «Орфея и Эвридики» Глюка. В самых трепетных и глубоко пронзительных моментах оперы используется *f-moll*: Орфей Глюка уговаривает фурий отпустить его возлюбленную. Эта же тональность отражает драматическую сферу в балете Стравинского.

*Air de danse (f-moll)* открывается каденцией арфы – развитой мелодической линией в духе барочной эстетики:

*Пример 15. И. Ф. Стравинский. Балет «Орфей», Air de danse, ц. 77*

The image shows a musical score for the harp part of the 'Air de danse' from Stravinsky's 'Orpheus'. The score is written for two staves, treble and bass clef. It begins with a box containing the number 77, followed by the tempo marking 'Grave, ♩ = 68'. The key signature is one flat (B-flat major or F minor). The first staff has a 'Solo mf' marking. The score continues with various rhythmic patterns and melodic lines, ending with a box containing the number 78.

Как и в *Прологе*, этот инструмент является воплощением высокого чистого тембра лиры. Гармония опирается на классические функциональные соотношения, музыкальная логика становится предельно ясной.

Для основного раздела Стравинский выбирает оригинальные тембральные решения: так, дуэт гобоев ведёт интонационно близкие друг другу темы в контрапункте:

*Пример 16. И. Ф. Стравинский. Балет «Орфей», Air de danse, ц. 80*



The image shows a musical score for two flutes, labeled 'I' and 'II'. The tempo is 'Un poco meno mosso' with a metronome marking of 96. The score consists of two staves, one for each flute. The music is in a minor key and features complex rhythmic patterns and melodic lines. Measure 80 is marked with a box containing the number 80, and measure 81 is marked with a box containing the number 81.

Раздвоенные гобои с неточной инверсией воплощают идею своеобразного отражения – душа Художника, склонная к сомнениям, льёт свою горькую красивую песнь. Орфей не просто пытается разжалобить обитателей царства Плутона – он рассказывает про боль утраты, он умоляет, он погружается в особое состояние и переживает все свои эмоции вновь. Этот тембр для Стравинского становится идеальным воплощением аффекта скорби.

Гобои затихают, пока скрипки *divisi* и альты ведут отголоски темы – всё погружается в трагическую тяжёлую тишину. Обессиленный Орфей умоляет силы Аида.

*Пример 17. Кадр из постановки 1960 года. New York City Ballet*



*Интерлюдия*, разделяющая *Air de danse*, сосредоточена на музыкальном воплощении стенаний теней Тартара, умоляющих Орфея продолжать свою песню. Интонация опевания и стонущие секунды изобразительно отражают плач томящихся душ – они с жалобой протягивают к певцу руки.

Пример 18. Кадр из постановки 1960 года. New York City Ballet



Заключение *Air de danse* представляет собой кульминацию. Драматургическая значимость завершающего эпизода подчёркивается иной природой музыкальной ткани. Фактура расцветивается и обогащается за счёт включения полифонических элементов. Тема излагается стреттно у арфы, английского рожка и гобоя в инверсии (Примеры 19а, 19б).

Пример 19а. И. Ф. Стравинский. Балет «Орфей», *Air de danse*, ц. 90



Пример 19б. И. Ф. Стравинский. Балет «Орфей», Air de danse, ц. 91



91 Solo-dolce

Ob. I

C.A.

Cl. in Sib I

Cl. in Sib II

Пикардийская мажорная терция в финальной каденции в духе образцов барочной музыки завершает сцену.

Возникают параллели со «Страстями по Матфею» Иоганна Себастьяна Баха и арией «Aus liebe will mein Heiland sterben» / «С любовью ждёт Спаситель казни» на уровне тембровых решений. Стравинский, как и Бах, выбирает и для темы, и для *basso continuo* духовые инструменты, «выключая» струнную группу.

Пример 20. И. С. Бах. «Страсти по Матфею», ария № 58



58 ARIA. Coro I.

Soprano.

Flauto traverso.

Oboe da caccia I.II.

staccato

### Pas de deux

*Вот Эвридику зовут; меж недавних теней пребывала,  
А выступала едва замедленным раню шагом  
Овидий, Метаморфозы*

Мольба Орфея не осталась неуслышанной. *Pas de deux* – чарующе нежная диалогическая сцена Орфея и Эвридики, их медленное движение сквозь глубины Тартара. Захватывает внимание изысканная пластика эпизода: момент встречи истомившихся от одиночества супругов усложнён необходимостью помнить о запрете, сдерживающем Орфея. Ангел Смерти оставляет их наедине вместе с бесконечной дорогой в мир живых, забирая с собой лиру – искусство и талант, которые Орфей обменивает на шанс снова увидеть Эвридику.

Пример 21. Кадр из постановки 1960 года. New York City Ballet



Эта сцена – лирическая кульминация всего балета. Стравинский создаёт трёхчастную композицию, в центре которой – выразительная экспозиция Эвридики. Барочная модель вновь становится стилистическим ориентиром для создания образа: диатоническая тема у струнной группы мелодическим контуром напоминает темы фуг Баха. Интонационная ассоциация возникает с фугой *c-moll* из первого тома «Хорошо темперированного клавира» – это сходство может указывать на трагический подтекст *Pas de deux*.

Пример 22. И. Ф. Стравинский. Балет «Орфей», *Pas de deux*, ц. 101

Логика развития тематического материала создаёт полифонизированную ткань: «*Pas de deux* из Орфея, где в ритмически выровненной мелодической линии из опорного триады возникают мелодические “побеги” с гетерофонными ответвлениями контрапунктирующего голоса» [10, 114].

*Pas de deux* отсылает и к опере Глюка – драматургически близки балету оказываются сцены в полях Элизиума (вторая и четвертая сцены из второго действия). Светлая тональность *F-dur* в обоих произведениях отражает блаженный, умиротворённый и эфемерный образ.

Средний раздел (*C-dur*) (ц. 109) – прекрасный пасторальный эпизод, отражающий нежный хрупкий облик Эвридики. И Глюк, и Стравинский избирают для её характеристики тембры деревянно-духовых инструментов: воздушные переливы кларнета, гобоя и флейты символизируют как бы возвращение к жизни:

Пример 23. И. Ф. Стравинский. Балет «Орфей», *Pas de deux*, ц. 110

Переход к репризе происходит через выразительные фигурации арфы и кларнета – словно диалог Орфея и Эвридики.

Пример 24. И. Ф. Стравинский. Балет «Орфей», *Pas de deux*, ц. 117

В репризе драматическое напряжение достигает своей кульминации – запрет нарушается Орфеем, и Эвридика падает замертво. Звуковой пласт набирает силу, на восходящей интонации доходит до *ff* и в одно мгновение обрывается – всё погружается во внезапную громкую тишину.

Пример 25. И. Ф. Стравинский. Балет «Орфей», *Pas de deux*, ц. 120

120

VI. I

VI. II

Vle.

Vc.

Cb.

Orpheus tears the bandage from his eyes. Eurydice falls dead.

121

Orphée arrache de ses yeux le bandeau. Eurydice tombe morte.

poco a poco rall. a tempo

gliss. (v)

gliss. (v)

B. & H. 18285

attacca

Паузы во всех голосах отсылают и к символике барочной риторической фигуры *aposiopesis*, и к традициям японского театра но<sup>1</sup>. «В музыке ничто не предвещает приближения трагедии. В кульминационный момент я написал лишь долгий такт молчания, следуя традиции китайского и вообще восточного театра. Определённые вещи находятся за пределами человеческого выражения» [23, 207].

Баланчин отмечал важность умения Стравинского озвучивать не только музыку, но и тишину: «Исполнитель не должен бояться рассчитанного, динамичного использования Стравинским тишины. Он должен довериться ей и, что ещё важнее, сосредоточиться на ней» [1, 262].

Но, убоясь, чтоб она не отстала, и в жажде увидеть,  
 Полный любви, он взор обратил, и супруга - исчезла!  
 Руки простер он вперед, объятья взаимного ищет,  
 Но понапрасну – одно дуновение хватает несчастный.

Овидий, *Метаморфозы*

<sup>1</sup> Эта параллель имеет право на существование, поскольку ещё со времен «Соловья» Стравинского интересовал восточный театр.

Последние пять тактов эпизода – осознание произошедшей трагедии. Эвридика больше никогда не вернётся, Боги не дадут Орфею ещё одного шанса, поскольку слово их – закон. Звучание погружается в тишину.

### Pas d'action

*Вакханки набрасываются на Орфея, схватывают его и разрывают на части.*

Безумные девы-менады – самое яркое проявление дионисийского начала – своим появлением переключают в иную, контрастную природу музыкального материала. Мотивно-ритмическая вариационность как метод согласования формы главенствует в этом эпизоде. Захлёбывающееся, рваное и импульсивное движение вакханок передано в судорожно-синкопированных, резко акцентных фразах. Всё пространство подчиняется идее остинатности – создаётся эффект предельного напряжения. Отвечая на вопрос Роберта Крафта о значимости и функциях *ostinato* в музыке композитора, Стравинский говорил: «Это статика – то есть антиразвитие, а мы иногда нуждаемся в чем-то противоположном развитию» [15, 233].

Стравинский избирает ряд диссонантных аккордов-ударов, которые, соединяясь с диким сценическим движением и остинатностью развития, отсылают к стихийным ритуальным пляскам «Весны священной»:

Пример 26. И. Ф. Стравинский. Балет «Орфей», *Pas d'action*, ц. 125

125 Vivace,  $\text{♩} = 162$

Timpani *f secco* *sim.*

Violini I *pizz.* *mf sub.* *ff* *mf sub.*

Violini II *pizz.* *mf sub.* *ff* *mf sub.*

Viola *pizz.* *mf sub.* *ff* *mf sub.*

Violoncelli *pizz. non div.* *mf sub.* *ff* *mf sub.*

Contrabassi *pizz.* *mf sub.* *ff* *mf sub.*

Вся сцена строится по принципу тембрового нарастания, которое ведёт к катастрофической жёсткой кульминации – *tutti* на *fortissimo* (ц. 137), – едва ли

не единственной динамической вершине всего балета. Фанфарное пугающее звучание ярче всего повествует о преступлении, совершённом менадами:

*Руки протягивал он и силы лишённое слово  
К ним обращал – впервые звучал его голос напрасно.  
И убивают его святотатно.*

*Овидий, Метаморфозы*

Интересно отличие трактовки мифа Стравинского и Баланчина от классического прочтения Овидия. Орфей, лишённый своего искусства и лиры, остаётся беззащитен перед лицом смертельной опасности – в *Pas d'action* нет противостояния и нет голоса певца.

Поэтому появление *Апофеоза* вслед за эпизодом с вакханками обладает практически программным характером и является носителем глубокой философской идеи о противостоянии дионисийского хаоса и аполлонического космоса.

### **Третья сцена**

#### **Апофеоз Орфея**

Художник, приняв свою трагическую судьбу, погиб, но его наследие и дар неподвластны роковой предопределённости – им не страшны ни ядовитые змеи, ни беснования фурий, ни буйство вакханок. Художник совершает ошибки, и даже один роковой взгляд становится его карой, но это не касается категорий надличностных и сверхчеловеческих. В своих неоклассицистских произведениях на античные сюжеты Стравинский стремился передать дух вечного, незыблемого, превосходящего человеческого разум.

В *Апофеозе* появляется Аполлон – вечно сияющий символ искусства – с маской в руках, олицетворяющей поющую голову Орфея.

*Пример 27. Кадр из постановки 1960 года. New York City Ballet*



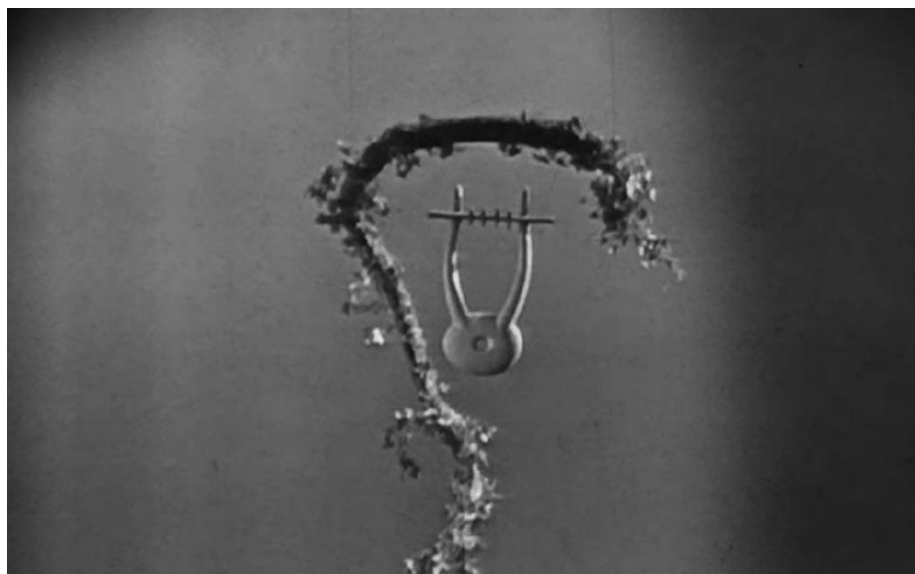
Эта аллегорическая фигура была весьма популярна в римской литературе, в том числе в произведениях Вергилия и Овидия:

*Ты голову принял и лиру,  
Гебр! И – о чудо! – меж тем как несутся реки серединой,  
Чем-то печальным звучит, словно жалуясь, лира; печально  
Шепчет бездушный язык; и печально брега отвечают.*

*Овидий, Метаморфозы*

Появление в *Апофеозе* лиры, увитой лозами винограда – символ бессмертия искусства.

*Пример 28. Кадр из постановки 1960 года. New York City Ballet*



Музыкальная ткань соединяет в себе три пласта: первый – нисходящая мелодия у арфы из *Пролога* и её инверсионный вариант:

Пример 29. И. Ф. Стравинский. Балет «Орфей», Третья сцена, ц. 143



Стравинский противопоставляет друг другу две философские идеи, заключённые в барочных фигурах: *catabasis* – горькое оплакивание смерти творца; и *anabasis* – вознесение лиры на небеса.

Второй пласт: возвышенное фугато валторн (ц. 144), пронизанное аполлоновским светом.

Пример 30. И. Ф. Стравинский. Балет «Орфей», Третья сцена, ц. 144

И третий пласт: контрапункт трубы и скрипки solo (ц.144) с закольцованной, возвращающейся к основному тону, темой:

Пример 31. И. Ф. Стравинский. Балет «Орфей», Третья сцена, ц. 144

В монографии Бориса Ярустовского «Игорь Стравинский» приводятся интересные воспоминания композитора Николая Набокова в связи с авторскими комментариями об *Апофеозе*: «Обратите внимание на фугу, [...] обе валторны проводят тему, в то время как труба и скрипка излагают медленную мелодию, своего рода *cantus firmus*. Разве не звучит это как

*средневековая старина? Слушайте! [...] Здесь, как видите, я разрезаю фугу как будто ножницами. [...] Далее валторны продолжают свою фугу... [...] Разве вы не слышите? Соло арфы взято из первой части балета. [...] Это воспоминание о песне Орфея. Здесь в эпилоге звучит она как нечто императивное, неотвратимое... Орфей мертв, песня отзвучала, но ее сопровождение продолжается, живет...» [22, 184-185].*

Музыкальное звучание истаивает, пока не остаются продолжительные педали духовых и восходящая мелодическая линия арфы. Последний звук угасает и растворяется. Спад. Тишина. Вечность.

*Ведь то – Орфей. Его метаморфоза  
жива во всем. Мы не должны искать  
других имен. Однажды и навеки  
все певчее – Орфей.*

*Р. Рильке, Сонеты к Орфею*

## Заключение

Испокон веков миф – некая духовная опора и непреходящая ценность для современной цивилизации, воплощение фундаментальных философских категорий, волнующих каждую эпоху. Миф отражает модель мира и вбирает в себя ответы на самые важные вопросы человечества: что есть Вселенная и что есть человек в ней? И художники с особым интересом и трепетом обращаются к источнику вечных идеалов, трактуя их сквозь призму собственного сознания.

Орфическая тема проходит через всю европейскую культуру, каждый раз многогранно преломляясь. Игорь Стравинский прочитывает миф аполлонически – «*Орфей XX века*» в своём балете отражает вечные вопросы о трагедии Художника и бессмертии его Искусства.

*«От песни его расцветают травы, деревья, цветы склоняют головы, его слушают птицы. Весь тварный мир внемлет певцу. Но если бы мы не знали его имени, то могли бы сказать: это изображение певца-поэта, его собирательный универсальный образ вне времени... Мы как бы повторяем ритуал общения между Орфеем – или Давидом, или Гомером – и всем миром вокруг него. Мы тоже внемлем, глядя на него. А он поёт о Главном, глядя на нас и в даль, что за нами. А вокруг шумит, меняется жизнь, и только он посередине мира под звёздным небом навсегда...» [2, 81].*

## Список использованной литературы

1. *Баланчин Д.* Танцевальный элемент в музыке Стравинского // И. Ф. Стравинский. Статьи, воспоминания / Ред.-сост. Г.С. Алфеевская. – М.: Сов. композитор, 1985. – С. 261-268.
2. *Волкова П.* Мост через бездну. – М.: Зебоа Е, 2009. – 256 с.
3. *Гигин.* Мифы / Пер. с лат. Д. О. Торшилова; под общ. ред. А. А. Тахо-Годи. – СПб.: Алетейя, 2000. – 480 с.
4. *Квинтилиан М. Ф.* Риторические наставления: В 2 ч. Ч. 1 / Пер. с лат. А. Никольского. – СПб.: Тип. Император. Рос. акад., 1834. – 486 с.
5. *Кирстейн Л.* Работа со Стравинским // И. Ф. Стравинский. Статьи, воспоминания / Ред.-сост. Г. С. Алфеевская. – М., 1985. – С. 366-370.
6. *Платон.* Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. – М.: Мысль, 1994. – 656 с.
7. *Платон.* Государство / Вступ. ст.: К. А. Сергеев, Л. С. Камнева; пер. А. Н. Егунова. – СПб.: Наука, 2005. – 570 с.
8. *Публий Овидий Назон.* Метаморфозы / Пер. с лат. С. Шервинского; ред. Т. Томашевская, А. Парин. – М.: Художественная литература, 1977 – 430 с.
9. *Савенко С.* К вопросу о единстве стиля Стравинского // И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы / Сост. Л. С. Дьячкова. М., 1963. – С. 276-301.
10. *Савенко С.* Мир Стравинского. – М.: Композитор, 2001. – 328 с.
11. *Савенко С.* Музыка Стравинского в стилистическом пейзаже эпохи // Искусство XX века: уходящая эпоха? Кн. 2 / Сост. В. Валькова и Б. Гецелев. – Нижний Новгород, 1997. – С. 175-185.
12. *Савенко С.* О неоклассицизме Стравинского // Проблемы музыки XX века. – Горький, 1977. – С. 179-210.
13. *Сапонов М.* Либретто «Орфея» Монтеверди: опыт истолкования // Старинная музыка. – 2010. – № 3. – С. 20-36.
14. *Стравинский И.* Публицист и собеседник / Сост. и коммент. В. Варунц. – М.: Сов. композитор, 1988. – 501 с.

15. *Стравинский И.* Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии / Пер. с англ. В. А. Линник / Общ. ред. М. С. Друскин. – Л.: Музыка, 1971. – 414 с.
16. *Стравинский И.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии / Сост., ред. и коммент. В.П. Варунц. Т. 4: 1940-1971. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2024. – 943 с.
17. *Стравинский И. Ф.* Статьи и материалы / Сост. Л. С. Дьячкова ; Под общ. ред. Б. М. Ярустовского. – М: Сов. композитор, 1973. – 525 с.
18. *Стравинский И.* Хроника моей жизни // Пер. с фр. Л. В. Яковлевой-Шапориной. – Л.: Гос. музыкальное изд-во, 1963. – 271 с.
19. *Стравинский И.* Хроника. Поэтика. – СПб: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 367 с.
20. *Холопов Ю.* О системе гармонии Стравинского // И. Ф. Стравинский: Сб. статей / Научные труды, МГК – СПб.-М., 1997. – С. 27-46.
21. *Холопова В.* Музыкально-хореографические формы русского классического балета // Музыка и хореография современного балета. – Вып. 4. – М., 1982. – С. 57-72.
22. *Ярустовский Б. М.* Игорь Стравинский / 2-е изд. испр. и доп. – М.-Л.: Музыка, 1969 – 320 с.
23. *Stravinsky Igor.* Selected Correspondence. Vol. 1–3. – London, 1982, 1984. New York, 1985.