

1941 – 1945

Музыка военной поры. Часть 27

**Igor
Stravinsky**



**Игорь
Стравинский**



Игорь Стравинский

Сочинения военных лет

«Искусство — это фантастическая действительность, её значение больше, чем вся деятельность человеческого гения...»

И.Ф. Стравинский, 1939 год

Известие о начале Второй мировой войны застало Стравинского в Бостоне, куда он приехал в 1939 году для чтения курса лекций в Гарвардском университете. Неудивительно, что по его окончании композитором было принято решение остаться в США. Как и многие эмигрировавшие из Европы крупные писатели и музыканты — Томас Манн, Лион Фейхтвангер, Арнольд Шёнберг — он обосновался на побережье Тихого океана в Калифорнии. Начало нового, «американского» периода в его творческой биографии стало прямым следствием разразившейся в Европе катастрофы.

По наблюдению М. Друскина, «в первой половине 1940-х годов нет планомерности в том, **что** писал композитор, приспособившийся к новому укладу жизни. Нет единства и в том, **как** он писал. Кое-что создавалось для собственных концертов, но чаще удовлетворялись случайные заказы, поступавшие от <...> продюсеров

кино, от бродвейских шоу, от джазовых ансамблей, от цирка». Действительно, творческие искания Стравинского в это время отличает особая импульсивность и небывалая, словно доведённая до предела амплитуда колебаний: в жанрово-стилевой пестроте сочинений и разноплановости их содержания, как и в контрастных перебивах глубоко личного и даже интимного творческого самовыражения, работы по просьбе близких друзей или в рамках сугубо деловых заказов находят своё опосредованное выражение гримаса войны. Тем ярче и парадоксальнее в каждом из сочинений «военной поры», этого «унесённого ветром» периода, проявляется магия заклинания музыкальной материи, её **пресуществование** в подлинно **фантастическую** действительность, одним из непостижимых творцов которой в музыке XX века был и остаётся Игорь Фёдорович Стравинский.

«Четыре норвежских впечатления»

для оркестра возникли по следам несостоявшегося кинопроекта. Отказавшись от продолжения работы над музыкой к фильму о немецкой оккупации Норвегии («Коммандос атакуют на рассвете»), в 1942 году композитор составил из написанных эскизов программную оркестровую сюиту («Интрада», «Песня», «Свадебный танец» «Шествие»), все темы которой, по собственному его признанию, «взяты из сборника народной норвежской музыки». Фанфарно-маршевая «Интрада» отмечена выразительно-тонким штрихом – в аккомпанементе струнных и фаготов в качестве тембро-ритмического прообраза явно угадываются словно чуть дребезжащие реплики малого барабана. Лёгкий пародийно-иронический оттенок, проявляющийся в курьёзном сочетании наивности и горделивой напыщенности, присущ и пьесе в целом – в ней явно прочтываются следы первоначального замысла, связанного с музыкальным воплощением операции на периферии театра военных действий, в условиях патриархального быта. «Песню», являющуюся лирическим центром сюиты, открывает элегическое соло английского рожка. Изысканно-прозрачная оркестровая картина рождает

ощущение пустынного морского берега, широкого, открытого пространства. Едва уловимый, но узнаваемый блик – очень по-григовски звучащие у подхвативших напев инструментов духовой группы мелодические ходы по звукам натуральной и гармонической доминанты основной тональности. При этом начальный (divisi скрипок) и заключительный (divisi скрипок, потом духовые) аккорды пьесы, являясь неполным трезвучием натуральной доминанты, магическим образом воспринимаются как тонические... Основной тематизм «Свадебного танца», словно обрушивающегося неукротимой энергией и стремительностью движения, ассоциируется с действительностью и событийной насыщенностью кинематографических кадров или массовой хореографической сцены. Мастерски-виртуозные метрические наложения середины пьесы словно воплощают осторожные и не всегда успешные попытки вальсовой трёхдольности пробиться сквозь прозрачно-многослойную музыкальную ткань. В заключительном «Шествии» идея полипластового расслоения наиболее акцентирована и вызывает почти зримое ощущение движения разнородной толпы, постепенно скрывающейся из виду и теряющей чёткость очертаний...

Можно согласиться с М. Друскиным, услышавшим в этом сочинении Стравинского «своего рода симфониетту» – действительно, сюита подобна камерному и очень миниатюрному воплощению основной композиционной идеи четырёх-частного сонатно-симфонического цикла. Вместе с тем, живостью, лаконичностью и утончённостью оркестрового письма Стравинский определённо предстаёт в этом опусе наследником «Камаринской» Глинки с её духом театральности и «иллюзорным» симфонизмом...

В сентябре 1943 года в одном из писем Сергею Кусевицкому Стравинский написал о «Норвежских впечатлениях»: «Это самая эффектная симфоническая пьеса, которую я считаю своим достижением».

В том же году, несколько ранее, Сергей Кусевицкий обратился к Стравинскому с просьбой почтить память его скончавшейся супруги. Так появилась «**Ода. Элегическая песнь**» памяти Наталии Кусевицкой – мемориальный трехчастный цикл для большого оркестра. Слово принимая своеобразную эстафету у «Симфоний для духовых» памяти Дебюсси, он открывается хоралом духовых инструментов, опирающимся на нисходящую секундовую

интонацию. Две первые части мемориальной Оды удивительно овеяны дыханием жизни. Первая часть («Эвлогия»), рисует утончённо-проникновенный, сдержанно-изысканный и женственный портрет (каноническое проведение экспрессивной, мелодически-размашистой фразы образует в ней подобие фуги с сопровождением). Вновь совершенно магическим образом, теперь уже в медленной и ровной четырёхчетвертной пульсации, благодаря плавности и закруглённости мелодических контуров, мягкому синкопированию, фактурному расслоению оркестровых групп в этом музыкальном портрете неожиданно всплывают очертания благородно-величавого и исполненного достоинства вальсового жеста! Музыка второй – «Эклоги» – и вовсе первоначально предназначалась для сопровождения охотничьей сцены в фильме «Джейн Эйр». Общий динамичный дух и явно пленэрный характер части предопределяют выполняемую ею функцию – яркого, импульсивного воспоминания ещё об одной из граней облика оставившей мир души.

Третья часть – «Эпитафия» – подобна музыке постепенно приоткрывающегося небытия и погружает в звуковой мир отчасти узнаваемых, но не дешифруемых

до конца знаков, сохраняющих загадочность и таинственный смысл. Картина неумолимого и неуклонного продвижения по неведомому пути, приближения к сакральной черте способствуют и возвращение начального хора Эвлогии, и обрамляющая Эпитафию переключка двух флейт с отчётливо различимыми в ней мелодическими очертаниями мотива кукушки.

Кусевицкий высоко оценил приношение Стравинского: «Дорогой Игорь Фёдорович, спасибо Вам от глубины души. Несказанно тронут Вашей “Одой”, посвященной незабвенной памяти Наталии Константиновны. Глубоко взволновали Вы меня проникновенностью идеи и музыки, их духовной правдой и простотой. Еще раз спасибо, дорогой друг».

«Балетные сцены», написанные в 1944 году для грандиозного мюзик-холльного представления крупного бродвейского продюсера Билли Роза, предназначены для исполнения камерным оркестром, который включает в свой состав фортепиано – и как ударный, и как концертирующий инструмент. Композицию сюиты, близкую концентрической, последовательно образуют Интродукция, Кордебалет, Вариация бале-

рины, Пантомима, Па-де-де, Пантомима, Вариация танцовщика, Вариация балерины, Пантомима, Кордебалет, Апофеоз; при этом выраженным лирическим центром сочинения становится Па-де-де.

Очередное магическое заклинание (теперь уже балетных форм) – и новой **«фантастической»** действительностью становится симфоническое действо: зеркально перефразируя «танцующую историю» (в «Истории солдата»), его можно было бы назвать «играемым танцем». Традиционные компоненты классического танца складываются в симфоническую сюиту, создающую впечатление «игры в классический балет».

По наблюдению Б. Ярустовского, «композитор сам задумал последовательность номеров, каждый из которых отличается своим рельефным пластическим движением. <...> сочиняя музыку, он ясно представлял себе театральные конструктивные решения, поэтому смог предписать постановщику точный хореографический план». Бессюжетность, открытая «эксплуатация» атрибутов балетного спектакля и их типовых воплощений с лихвой компенсируется яркостью и узнаваемостью композиторской поэтики Стравинского – в сюите откликаются и импрессионистски-блестя-

щий танец Жар-птицы (первое, быстрое соло балерины), и импульсивные выпады Петрушки (первая Пантомима)...

Интересен приведенный в «Диалогах» комментарий композитора, который спустя два десятилетия после создания сюиты оценивает ее весьма иронично – «отражение Бродвея последних лет войны». «Они (Балетные сцены) легковесны и слащавы». По поводу репризного раздела па-де-де автор и вовсе делает достаточно резкое замечание: «Повторение *pas de deux* у полного оркестра звучит для меня сейчас – простите за плеоназм (излишество), как плохая киномузыка: счастливые переселенцы, вырезав индейцев, начинают сеять свою кукурузу». «Но я не хочу чрезмерно осуждать их, даже вторую пантомиму; все они, по меньшей мере, *хорошо сделаны*».

В 1945 году Стравинский принимает новое, третье по счёту гражданство – американское. В том же году он пишет и третью оркестровую редакцию симфонической сюиты на основе музыки балета **«Жар-птица»** (первые два варианта сюиты относятся к 1911 и 1918 годам).

Б. Ярустовский отмечает, что «появление новых редакций ранних сочинений отчасти стимулировалось стремлением

получить в США авторские отчисления (по американским законам Стравинский лишился авторских прав за партитуры, когда-то приобретённые русскими издателями; создание новых редакций давало возможность рассматривать эти сочинения как новые)».

Композиция новой редакции сюиты, включающая Интродукцию, Прелюдию и Танец Жар-птицы, Вариацию Жар-птицы, Пантомиму I, Па-де-де Жар-птицы и Ивана-царевича, Пантомиму II, Скерцо (Танец царевен), Пантомиму III, Рондо (Хоровод царевен), Поганный пляс, Колыбельную Жар-птицы и Финальный гимн, представляет узловые точки драматургии балета и его симфонические хиты. В отличие от балета Стравинский ограничивается здесь двойным составом (вместо тройного), одной арфой (вместо трёх), обходится без второй флейты пикколо, английского рожка, бас-кларнета, контрафагота, тамтама, челесты, колокольчиков. Вместе с тем, оркестровка сюиты сохраняет колористическую яркость воплощения и мрачного Кощеева царства, и ослепительно-сияющего облика Жар-птицы, и хрупкого сказочного мира Ивана-царевича и царевен.

Борису Асафьеву принадлежит поразительно точная характеристика музыки

балета: «В обращении с оркестровыми звучностями Стравинский выказал себя здесь искуснейшим фокусником и изощрённейшим звуковых дел мастером». Можно сказать, что третью редакцию сюиты отличает особая виртуозность, проявляющаяся в максимальной концентрации тембро-красочных эффектов в компактной и более экономной по составу партитуре. Приведём авторское замечание: «Фокинской постановке балета в целом я предпочитаю хореографию Баланчина в постановке сюиты из «Жар-птицы» в 1945 году

(и музыку тоже: балет целиком слишком длинен, и музыка его слишком разношерстна по качеству)».

Возможно, это совсем не удивительно, но в сочинениях первой половины 40-х годов XX века, одного из самых непредсказуемых, полного трений и противоречий периода в жизни Стравинского, его генеральная творческая установка – «создавать порядок в музыке» – получила парадоксально яркое и неожиданно последовательное воплощение.

Елена Романова

Санкт-Петербургский государственный академический симфонический оркестр

Санкт-Петербургский государственный академический симфонический оркестр (СПб ГАСО) – один из лучших симфонических коллективов Санкт-Петербурга и России. Оркестр был создан в 1967 году, получил название «Оркестр старинной и современной музыки». С коллективом в те годы работали дирижеры Н. Рабинович и К. Элиасберг, в тот же период началось сотрудничество с известнейшими музыкантами, в числе которых Ю. Темирянов, М. Янсонс, С. Рихтер, Н. Гутман, Е. Образцова, Г. Соколов.

Следующий этап в истории оркестра связан с именем дирижера Э. Серова, возглавлявшего коллектив более 10 лет. Под его руководством оркестр интенсивно гастролировал, записал десятки пластинок.

В 1985 году малый состав оркестра стал полным симфоническим, коллектив обрел статус государственного и новое название: Ленинградский государственный оркестр. В 1985–2004 годах главным дирижером был Р. Мартынов, с которым оркестр много гастролировал за рубежом и начал выступать в Зеркальном зале

Дворца Белосельских-Белозерских, возвращая залу статус одной из лучших концертных площадок города. В 1996 году коллектив получил почетное звание «Академического» и нынешнее название. В 2004–2007 годах с оркестром работал ученик Р. Мартынова В. Петренко.

В 2007–2013 годах и с 2017 года СПб ГАСО возглавляет выдающийся российский дирижер и педагог Александр Титов.

Среди событий последних лет – выступления в Москве и других городах России, в странах Балтии, в Финляндии и Норвегии, в Корее и Японии, в США и Южной Америке, участие в крупных фестивалях.

В числе творческих партнеров коллектива – Б. Березовский, Ю. Башмет, В. Репин, А. Нетребко, М. Гантварг, А. Князев, И. Папоян, О. Петрова, А. Маслов.

Репертуар оркестра включает музыку всех эпох и стилей от барокко до современности. Одним из самых важных и долговременных проектов СПб ГАСО стала серия записей «Музыка военной поры» – грандиозный музыкальный архив произведений, созданных в годы Великой Отечественной войны.

Александр Титов

дирижер

Александр Титов окончил Ленинградскую консерваторию по трем специальностям: хоровое дирижирование (класс А. Михайлова), оперно-симфоническое дирижирование (класс И. Мусина) и фортепиано (класс В. Генслера); прошел ассистентуру-стажировку как хоровой дирижер, стажировался в Тэнглвуде (США). В 1988 году стал лауреатом Международного конкурса дирижеров Мин-Он в Токио.

Музыкант ведет исключительно интенсивную творческую и педагогическую деятельность. Был приглашенным дирижером Мариинского и Большого театров, Шотландского симфонического оркестра Би-би-си, театров Ла Скала и Ла Фениче, Государственной оперы Дрездена, Театро Голден в Палермо, осуществлял оперные и балетные постановки в Оулу (Финляндия), Мюнхенской опере, Опере Сан-Франциско (США), выступал в Метрополитен-опера, Ковент Гарден, Опера де Бастиль и других всемирно известных оперных домах. Сотрудничал с ведущими оркестрами мира, среди которых Лондонский оркестр

Би-би-си, оркестры Мюнхенской оперы и Мюнхенской филармонии, Бамбергский симфонический оркестр, оркестры Опера де Бастиль (Париж) и Оперы Сан-Франциско, симфонические оркестры Хельсинки и Оулу, оркестры городов Японии (Токио, Нагоя, Осака, Кагосима), «Русская филармония» (Москва) и многие другие. Гастролировал в Нидерландах, Японии, США, Италии, Великобритании, Шотландии, Франции, Германии, Португалии, Испании, Бразилии, Колумбии, Латвии, Норвегии, Финляндии, Аргентине, Уругвае, Коста-Рике, Чили, Австралии и других странах. Постоянный участник многих фестивалей.

В 2007–2013 годах и с 2017 года по настоящее время – художественный руководитель и главный дирижер Санкт-Петербургского государственного академического симфонического оркестра. Дает с коллективом более 50 концертов в год, регулярно исполняет премьеры. Записал свыше 100 компакт-дисков. С 2008 года создает уникальную серию аудиозаписей «Музыка военной поры».

Профессор, заведующий кафедрой оперно-симфонического дирижирования Санкт-Петербургской консерватории. Заслуженный артист России, заслуженный деятель искусств России, лауреат пре-

мий «Золотой софит» (2002), «Fortissimo» (2003), премии Правительства Санкт-Петербурга (2015), в 2019 году награжден медалью «За заслуги перед Санкт-Петербургом».

