

БРАГИНСКАЯ Н.А.

*Неоклассические концерты
Стравинского*

Санкт-Петербургская государственная консерватория
им. Н.А. Римского-Корсакова

Кафедра истории зарубежной музыки

БРАГИНСКАЯ Н.А.

*Неоклассические концерты
Стравинского*

Санкт-Петербург
2005

ББК 85.315
Б 87

Брагинская Н.А. Неоклассические концерты Стравинского: Учебное пособие.
СПб., 2005. 97 с.

Рецензенты

доктор искусствоведения, профессор В.В. СМIRHOV
кандидат искусствоведения, профессор Н.И. ДЕГТЯРЕВА
кандидат искусствоведения Т.И. ТВЕРДОВСКАЯ

Издание знакомит с концертным творчеством Игоря Стравинского, одного из крупнейших мастеров музыки XX века. В книге анализируются сочинения концертного жанра, созданные композитором в неоклассический период творчества, исследуются особенности его концертного мышления.

Учебное пособие предназначено для студентов музыкальных вузов.

© Брагинская Наталия Александровна, 2005
© Санкт-Петербургская государственная
консерватория, 2005

ВВЕДЕНИЕ

Хронология концертного жанра и его место в творчестве Стравинского

Игорю Стравинскому (1882 – 1971) принадлежит ведущая роль в возрождении идеи концертности в XX веке. В музыкальной культуре Западной Европы 20 – 30-х годов на волне неоклассицизма наблюдался настоящий ренессанс концертного жанра: к активному концертному творчеству обратились композиторы Германии, Италии, Франции и других европейских стран.

В жанре концерта Игорь Стравинский создал восемь самостоятельных произведений.

№	Название	Структура цикла	Время и место создания	Данные о первом исполнении
1.	Концерт для фортепиано и духовых инструментов	I. Largo – Allegro II. Larghissimo III. Allegro	середина 1923 – апрель 1924, Биарриц; нов. ред. 1950	22 мая 1924, Париж, театр Grand Opéra, Концерты Кузевицкого; солист автор, дирижер Сергей Кузевицкий
2.	Каприччио для фортепиано и оркестра	I. Presto II. Andante rapsodico III. Allegro capriccioso ma tempo giusto	декабрь 1928 – 9 ноября 1929, Ницца–Эшарвин; нов. ред. 1949	6 декабря 1929, Париж, зал Плейель; Парижский симфонический оркестр, солист автор, дирижер Эрнест Ансерме
3.	Концерт in D для скрипки и оркестра	I. Toccata II. Aria III. Aria 2 IV. Capriccio	январь 1931 – 25 сентября 1931, Ницца – Ворепп	23 октября 1931, Берлин; Оркестр Берлинского радио, солист Самуил Душкин, дирижер автор
4.	Концерт для двух фортепиано соло	I. Con moto II. Notturmo III. Quattro variazioni — Preludio e Fuga	ноябрь 1932 – 9 ноября 1935, Ворепп – Париж	21 ноября 1935, Париж, зал Гаво; Игорь и Святослав-Сулима Стравинские
5.	Концерт для камерного оркестра in Es, «Dumbarton Oaks»	I. Tempo giusto II. Allegretto III. Con moto	весна 1937 – 29 марта 1938, Шато де Монто–Париж	8 мая 1938, Дамбартон Оукс (близ Вашингтона), дом Р. Блисса, дирижер Надя Буланже
6.	Евону Concerto для кларнета и джаз-оркестра	I. Allegro moderato II. Andante III. Moderato. Con moto	завершен 1 декабря 1945, Голливуд	25 марта 1946, Нью-Йорк, Карнеги-холл; джаз-оркестр Вуди Германа, солист Вуди Герман, дирижер Уолтер Хендл
7.	Концерт для струнного оркестра in D, «Базельский»	I. Vivace II. Arioso III. Rondo	завершен 8 августа 1946, Голливуд	27 января 1947, Базель; Базельский камерный оркестр, дирижер Пауль Захер
8.	«Движения» («Movements») для фортепиано и оркестра	I. ♩ = 110 II. ♩ = 52 III. ♩ = 72 IV. ♩ = 80 V. ♩ = 104	1958 – 20 августа 1959, Голливуд	10 января 1960, Нью-Йорк, Таун-холл, Фестиваль Стравинского; солистка Маргрит Вебер, дирижер автор

Последовательность и равномерность, с которыми появляются концертные сочинения Стравинского, показывают, что концерт неизменно приковывал к себе творческое внимание композитора. Именно этот жанр художник мыслит как центральный в сфере масштабных инструментальных концепций и лишь дважды на протяжении своего творческого пути обращается к симфонии в традиционном смысле этого слова¹. Но и в *Симфонии in C* (1942), и в *Симфонии в трех движениях* (1945) сильны элементы концертности: средняя часть *Симфонии in C* имеет обозначение *Largo concertante*; *Симфония в трех движениях* первоначально задумывалась автором как концерт для оркестра². Печатью концертного жанра отмечены и многие другие произведения Стравинского — *Концертино для струнного квартета* (1920) и *Маленький концерт из Сказки о солдате* (1918), *Концертные танцы для камерного оркестра* (1942) и *Концертный дуэт для скрипки и фортепиано* (1932), балет *Петрушка* (1911), выросший, как известно, из идеи концертштюка для фортепиано с оркестром... Словом, «концертный жанр созвучен архетипическим основам стиля Стравинского» (Савенко 2001, 154), а признаки концертирования можно обнаружить практически в любом сочинении композитора.

Концертный тип мышления является определяющим для творческого метода Стравинского и проявляет себя в произведениях различных жанров, включая сочинения для театра, камерно-вокальную и хоровую музыку. Но наиболее полное выражение концертные принципы нашли в области «чистого» инструментализма, обусловив жанровое наклонение большинства крупных сочинений композитора.

Закономерно, что почти все концерты, за исключением *Движений* (1959), принадлежат к неоклассическому периоду творчества композитора (1923 – 1953). «Стравинский меняет неоклассические стиливые маски в духе абсолютной концертной музыки», — утверждает Х. Штуккеншмидт, обобщенно связывая сущность неоклассической манеры композитора с феноменом концертности (Штуккеншмидт 1962, 102). Линия концертных сочинений берет начало в первой фазе неоклассицизма Стравинского. Именно к середине 1920-х годов, пройдя длительный этап вызревания, идея концертности в ее эстетико-философском и композиционном аспектах окончательно откристаллизовалась в сознании мастера.

Система концертных опусов Стравинского демонстрирует удивительное разнообразие образных концепций и композиционных решений, тембровых составов и типов концертирования в тонких гра-

¹ Ранняя *Симфония Es-dur* (1907) по праву считается подражательным сочинением, а *Симфонии духовых* (1920) и *Симфония псалмов* (1930), в соответствии с авторским комментарием, восходят в своих названиях к этимологическому корню слова «симфония» — «созвучие» и демонстрируют образцы активного «жанрового строительства» (Савенко 2001, 159 – 160).

² «Первая часть [Симфонии] была сочинена в 1942 г.; тогда я мыслил себе это сочинение как Концерт для оркестра», — свидетельствует Стравинский (Диалоги, 128).

дациях между сольным и групповым. Обращает на себя внимание следующий факт: четыре из восьми концертов Стравинского предполагают участие фортепиано. Первые шаги композитора в освоении жанра ознаменовали *Концерт для фортепиано и духовых* и *Капричио*³. По словам С. Уолша, «нет сомнения, что Стравинский был одержим фортепиано в этот период»: «Его четкая, ясная звучность и полифонические ресурсы соответствовали сухости и четкости, которых я искал в структуре моей тогдашней музыки», — комментирует композитор (цит. по: Уолш 1993, 123)⁴. Впоследствии возникают еще два фортепианных концерта: *Концерт для двух фортепиано соло* и *Движения*. Именно фортепиано Стравинский неизменно ощущал как некий «оплот надежности», включая его во многие смелые творческие эксперименты: «Рояль... находится в центре моих жизненных интересов и служит точкой опоры во всех моих музыкальных открытиях. Каждая написанная мною нота испробована на рояле, каждый интервал исследуется отдельно, снова и снова выслушивается» (Диалоги, 90). Каждый из концертов Стравинского в той или иной мере является «музыкальным открытием», и, пожалуй, в наибольшей степени этого определения достойны концертные опусы с участием фортепиано. Так, *Концерт для фортепиано и духовых*, открывая концертную фазу, вместе с *Октетом для духовых* одновременно стал своего рода манифестом неоклассицизма в творчестве Стравинского⁵.

Концерты Стравинского в контексте европейского неоклассицизма

При всей самобытности и художественной уникальности линия концертных сочинений Стравинского органично вписывается в контекст европейской музыкальной культуры межвоенных десятилетий. В цент-

³ Сам факт активизации инструментального творчества Стравинского в начале 1920-х, после *Мавры*, М. Оливер объясняет очередным финансовым кризисом дягилевского предприятия (см.: Оливер 1995, 115); кроме того, композитора увлекла идея С. Кусевицкого, посоветовавшего ему предстать перед публикой и в качестве солиста — интерпретатора собственных сочинений. Именно этим целям служил *Концерт для фортепиано и духовых*. Готовясь к премьере, 42-летний Стравинский возобновил упорные ежедневные упражнения за фортепиано, о которых не вспоминал со времени своих юношеских аккомпаниаторских опытов (см.: Савенко 2001, 52 – 53). После успешной премьеры композитор оставил за собой эксклюзивное право на исполнение *Фортепианного концерта* на пять лет и в дальнейшем постоянно расширял концертный репертуар за счет новых собственных опусов.

⁴ Немногим раньше в подобном тоне Стравинский объяснял свою склонность к духовым (см.: Публицист, 39 – 40).

⁵ Важный стилиевой поворот в творчестве композитора был подкреплен программными заявлениями в печати: в статьях 1924 года «Несколько мыслей по поводу моего Октега» и «О моих последних произведениях» Стравинский провозгласил движение к «идее чистого контрапункта» (см.: Публицист, 39 – 42; 43 – 45).

ре внимания композиторов неоклассической ориентации оказался не романтический и не классический концертный образец. Основы новой концертности они воздвигают, обращаясь к барочным истокам жанра, черпая эстетические и технические предпосылки современного концертного стиля в барочном архетипе. Показательно, что реконструируя дух и форму концертирования XVII – XVIII веков, неоклассицизм возродил существенные элементы досимфонического типа мышления. Эти серьезные трансформации музыкального сознания в первой трети XX века были вызваны кризисом симфоцентристской концепции музыкального искусства, развивавшейся на протяжении почти полутора предшествующих столетий. «История повторялась, — констатирует М. Арановский, — и на новом ее витке искусство барокко вновь противопоставляло... крупномасштабной композиции традиционной симфонии... сжатые лаконичные формы; громоздкому и стандартному составу оркестра — малые индивидуализированные, с непостоянным количеством инструментов...; стереотипу структуры сонатно-симфонического цикла — разнообразные атипичные формы с непостоянным числом частей; глобальным концепциям внемузыкального характера — скромные замыслы с уклоном в область чисто музыкальных проблем; симфоническому развитию — концертирование в широком смысле этого слова; опоре на гармонию — аскетичную полифоническую "графику"...» (Арановский 1979, 176).

Вместе с Хиндемитом и Мартину, Пуленком и Казеллой, Фальей и Бартоком Стравинский встал на путь современной рекомпозиции доклассических форм: классицистский универсальный принцип «централизующего единства» (С. Скребков) был отвергнут в пользу возвращения к синтезированию двух иных исторически более ранних принципов — оstinатности и переменности, характеризовавших музыкальный язык барокко (см.: Ручьевская 1981, 126).

В формообразовании барочных композиций типизация на уровне мотивов, интонационных формул сочеталась с яркими признаками динамики и текучести на уровне архитектурных решений (см.: Раабен 1978, 7). Это обуславливало вариантность барочных моделей и позволяло мастерам XX века свободно комбинировать различные виды конструкций, отталкиваясь от заданного множества вариантных образцов. Именно концерт, будучи приоритетным жанром в инструментализме XVII – начала XVIII веков, наиболее полно отразил комплекс типических черт музыкального барокко. В связи с этим исследователь музыкального барокко М. Букофцер выдвигает концепцию *stile concertato* — концертующего стиля, распространявшегося на все многообразие вокальных и инструментальных жанровых образцов раннего и среднего барокко и постепенно эволюционировавшего в самостоятельный жанр. «Концерт — творение позднего барокко — стал кульминацией концертующего стиля, выработавшего к этому периоду самостоятельные структурные принципы и определенную эстетическую систему» (Букофцер 1948, 20, 222).

Приверженцы неоклассицизма заботились не только о реставрации забытых форм. Исследователи отчетливо дифференцируют мотивы технического, философско-эстетического и этического порядка, обусловившие возникновение и развитие неоклассицизма в XX веке⁶. Практически все авторы проводят как беспорную истину мысль о том, что с позиций критики субъективного романтического сознания неоклассицизм апеллировал к объективации и депсихологизации музыкального мышления. Именно музыкальные образы и технические ресурсы барокко, в силу своего гармоничного соответствия важнейшим установкам неоклассического мирозерцания, стимулировали творчество композиторов-неоклассиков. Подчеркивая надындивидуальный характер барочного музыкального искусства, Б. Асафьев определил эту эпоху как «эпоху слуг музыки», когда «нет личности» и композитор находится «в услужении ее величества Музыки» (Асафьев 1922, 239 – 240).

Игорь Стравинский, признанный лидер неоклассицизма, одним из первых встает на путь творческого исследования барочной концертности. Руководствуясь идеей порядка, центральной в его музыкальной поэтике, композитор предпочитает психологическому типу времени онтологический, дионисийской стихийности — аполлонийскую соразмерность, конфликтности — контрастность, драме — игру, а в целом, концертный метод — сонатно-симфоническому.

Стравинский не одинок в таком понимании концертного начала. Подобная трактовка концертного жанра наблюдается в творчестве Хиндемита и других композиторов. С высказыванием Стравинского любопытно сопоставить, к примеру, позицию Богуслава Мартину, в творчестве которого барочный жанр *concerto grosso* занимает одно из ключевых мест: «Там, где форма симфонии требует включения эмоциональных элементов, часто в самом разнообразном виде и выражении, там, где необходимы динамические кульминации и катарсис, где вы можете свои темы разворачивать до почти немислимых масштабов за счет нарушения органичности целого, — там форма *concerto grosso* требует строгой организованности, ограничения и равновесия эмоциональных элементов, ограничения и адекватного равновесия градаций звучания и динамики, совершенно другой структуры тематизма и его организации — словом, это совершенно иной мир» (цит. по: Гаврилова 1974, 76).

В словах Мартину отчетливо прослеживается попытка выразить объективирующую инакость барочного концерта в сравнении с субъективностью романтической сонаты либо симфонии. Эта позиция аналогична эстетике концертного творчества Стравинского: его концерты выстраиваются в череду «идеальных музыкальных зданий для виртуозов», сотворенных «трезвой фантазией музыкального архитектора» (Штуккеншмидт 1962, 108).

⁶ См: Асафьев 1977, Алфеевская 1985, Варунц 1988, Влад 1985, Друскин 1982, Кирхмейер 1958, Савенко 1977, Смирнов 1973, Уолш 1993 и др.

Глава первая
**ЧЕРТЫ КОНЦЕРТНОГО МЫШЛЕНИЯ
 СТРАВИНСКОГО**

Диалог и игра: эстетико-философский аспект

Надындивидуальная, «онтологическая» ориентация концертного мышления Стравинского базируется на двух основах, присущих поэтике концертного жанра как такового: «динамика диалога» (Асафьев 1977, 218) и «драматургия игры» в противовес симфонической «драматургии конечной цели» (Арановский 1979, 176).

Стравинский трактует концерт как диалогическое игровое действие. Именно через категории диалога и игры раскрывается сущность жанра концерта в творчестве мастера. Феномен игрового диалога определяет философию и эстетику концертных моделей Стравинского и проявляет себя на всех важнейших композиционных уровнях, включая тембровую драматургию, стилистику и жанровые структуры, архитектонику и процесс движения формы.

Сам термин «диалог» (от греческого «dialogos» — беседа) в Новейшем философском словаре определяется как «информативное и экзистенциальное взаимодействие между коммуницирующими сторонами, посредством которого происходит понимание (курсив мой. — Н. Б.)» (НФС 2001, 320). Диалогизм, во многом определяющий характер современных социокультурных процессов, сложился как философское направление в первой половине 1920-х годов, параллельно рождению концертной поэтики Стравинского⁷.

Концертный диалог в творчестве Стравинского далек от распространенной романтизированной концепции «противостояния индивидуальности и толпы, большинства и меньшинства» (Тоуви 1936, 6 – 7). Вряд ли применима к методу композитора и симфоническая интерпретация понятия музыкального диалога «как характерной черты конфликтной ситуации, когда сталкиваются два различных начала» (Чернова 1984, 57).

Не конфронтация, не конфликтное противоборство, но сосуществование, со-действие множественных аспектов составляют философское содержание концертного диалога Стравинского. Этот «примиряющий» смысл заключен в самой этимологии слова «концерт». Как известно, итальянское «concerto» имеет две версии перевода — «соостязание» и «созвучие»⁸. В соответствии с последним изданием словаря Гроува, «concerto, вероятно, происходит от латинского concertare, которое может означать как «бороться, противостоять, дебаты-

⁷ Важную роль в становлении современной диалогистики сыграл берлинский кружок «Патмос» (1919 – 1923), членами которого были Розенцвейг, Эбнер, Бубер; существенной частью их проекта стала критика предшествовавшего, солистически-монологического языка классической философии.

⁸ Подробнее об этимологии concerto см.: Лобанова 1994, 74.

Каприччио для фортепиано и оркестра 1929

Второе сочинение в концертном жанре, написанное через пять лет после *Концерта для фортепиано и духовых*, Стравинский вновь предназначил для своего главного инструмента. С практической точки зрения появление *Каприччио* было продиктовано желанием композитора расширить собственный исполнительский репертуар, к которому уже добавились *Соната* и *Серенада in A*. Сыграв *Концерт для фортепиано и духовых* после парижской премьеры 1924 года более 40 раз, Стравинский «решил, что пора познакомить публику с новым сочинением для фортепиано и оркестра» (*Хроника*, 228). Идея названия была навеяна подзаголовком Финала — *capriccioso*, оформившего ранее остальных частей. Стремление избежать буквального повтора (еще один фортепианный концерт!), разумеется, коснулось не только заглавия, но привело автора к жанровым поискам — вновь в музыке барокко. На страницах «Хроники» Стравинский признается, что его заинтересовала принадлежащая Преториусу трактовка каприччио как полифонической инструментальной пьесы в свободной форме, близкой фантазии. Впрочем, не стоит исключать и влияние позднейшей модели трехчастного концертштюка на концепцию *Каприччио* Стравинского (см.: Уолш 1993, 163).

Во второй половине 20-х годов внимание мастера приковывают, в первую очередь, театральные и вокально-симфонические замыслы (*Царь Эдип*, *Аполлон Мусaget*, *Поцелуй феи*, *Симфония псалмов*). *Каприччио* — единственная инструментальная композиция между *Серенадой для фортепиано* (1925) и *Скрипичным концертом* (1931)²² — оказалась едва ли не самым блестящим концертным сочинением в наследии Стравинского. После аскетизма *Концерта для фортепиано и духовых* идея концертного диалога в *Каприччио* впервые обрела воздушную легкость, карнавальную непредсказуемость, игровой протезизм. По словам С. Уолша, «превосходный дивертисмент» *Каприччио* задает тон инструментальным сочинениям следующего десятилетия.

Стилевые модели

Практически ни одно неоклассическое сочинение Стравинского не является «мономодельным», не замыкается на каком-либо одном стилистическом первообразе. Исключение составляет, пожалуй, лишь балет *Поцелуй феи*, созданный на основе тем Чайковского. Как правило, в каждом произведении композитор отталкивается от нескольких стилиевых источников. «Не только контраст в неоклассической системе образов, но и выход из нее, попытку обогатить ее образами ей не свойственными» отмечает В. Смирнов как коренную

²² Не считая оркестровых транскрипций прежних пьес — *Сюиты № 1* для малого оркестра и *Четырех этюдов* для оркестра.

Концерт для двух фортепиано соло 1935

Сочинение *Концерта для двух фортепиано* растянулось на три года (1 часть была написана в 1932-м, в непосредственной близости от *Скрипичного концерта* и *Концертного дуэта*, остальные — в 1935-м). С одной стороны, возникновение очередного концертного опуса вновь вызвала практическая необходимость, поскольку настало время для совместных выступлений Игоря Стравинского с подростком сыном Святослава-Сулимой — профессиональным пианистом: «Мне нужно было сольное произведение для меня и моего сына, которое включало бы и функции оркестра и, таким образом, позволило бы обойтись без него. Концерт предназначался для турне по городам, не имевшим своих оркестров» (*Диалоги*, 155). С другой стороны, композитора, несомненно, привлекла возможность исследовать в условиях крупной формы новую для него инструментальную комбинацию.

Концерт для двух фортепиано уникален не только в ряду концертных сочинений Стравинского, но и в его творчестве в целом. Именно в этой концертной модели Стравинский «предлагает максимально самостоятельную концепцию жанра» (Савенко 2001, 154). Именно в этой концертной модели, как ни в какой другой, контакт композитора с сонатно-симфонической традицией оказывается настолько тесным, что приводит к доминирующей роли симфонического типа мышления, симфонической драматургии и предопределяет конфликтный характер образной концепции.

«Концерт симфоничен и по объему звучания, и по пропорциям», — указывает сам Стравинский (*Диалоги*, 155). Действительно, *Концерт для двух фортепиано* с присущими ему ярко выраженными симфоническими чертами стал для Стравинского первым провозвестником «возвращения к симфонической форме» (Влад 1985, 136) и проложил пути к *Сонате для двух фортепиано*, *Симфонии in C* и *Симфонии в трех движениях*. Недаром Э. Уайт отмечает, что «эта композиция занимает промежуточное положение между концертом и крупномасштабной фортепианной сонатой» (Уайт 1979, 390).

В небольшой лекции, которой Стравинский обычно предварял исполнение *Концерта для двух фортепиано*, он трактует жанр как «соперничество между несколькими концертирующими инструментами или между одним инструментом и противопоставленным ему ансамблем» (*Публицист*, 117). Так, во всех концертах Стравинского, написанных ранее, наличие в инструментальном составе контрастных тембров или тембровых групп являлось мощным импульсом для моделирования концертного диалога: фортепиано и ансамбль духовых, фортепиано и тройной симфонический состав, скрипка и тройной симфонический состав, скрипка и фортепиано.

Уже в *Концертном дуэте* композитор ограничивается лишь двумя инструментами, которые он определяет как струнные различного

Табла гевберная
Ebony Concerto
1945

Эбони-концерт был написан Стравинским для нью-йоркского джаз-оркестра Вуди Германа³⁹; условия заказа предусматривали как конкретный инструментальный состав, так и жесткие ограничения продолжительности музыки — ровно 8 минут 40 секунд⁴⁰. Своеобразие концертной модели *Эбони* заключается, главным образом, в обновлении стилевого диалога. В *Эбони-концерте* впервые скрещиваются две значительные сквозные линии в творчестве Стравинского: линия композиций в концертном жанре и линия джазовых опытов. Принцип концертного диалога реализуется здесь, в первую очередь, через контакт джазовой стилистики с комплексом черт концертного мышления Стравинского.

Игорь Стравинский принадлежит к числу первых европейских композиторов, обратившихся к джазу. Джазовая ориентация объединяет такие его сочинения, как рэгтайм из *Сказки о беглом солдате и черте* (1918), *Рэгтайм для одиннадцати инструментов* (1918), *Piano-Rag-Music* (1919), *Прелюдия для джаз-оркестра* (1937), *Цирковая полька* (1942), *Скерцо à la russe* (1944), *Эбони-концерт* (1945). Элементы джаза проникают в партитуры *Концерта для фортепиано и духовых*, *Каприччио*, *Концерта для двух фортепиано соло* и многих других сочинений композитора⁴¹.

Продолжительное взаимодействие с джазовой культурой раскрывает новую грань универсальной художественной личности Стравинского, выявляет самостоятельный уровень процесса творческой ассимиляции, не ослабевавшего на протяжении всей жизни композитора. В цепи джазовых опытов Стравинского просматривается определенная эволюция, вехи которой обусловлены, в первую очередь, формой контакта композитора с оригинальной джазовой традицией. Так, первые сочинения Стравинского в джазовой манере возникли как результат его знакомства с партитурами рэгтаймов, которые привез из Америки Эрнест Ансерме в 1918 году. Следующую важную ступень в «джазовой фазе» Стравинского отмечает 1919 год, когда композитор впервые соприкоснулся с живым, звучащим джазом и нашел, что «джа-

³⁹ Комментируя название (*Диалоги*, 209), композитор подчеркивает: «*Ebony*... означает не «кларнетный», а «африканский»» (словно вопреки тому, что кларнет-соло включен в эту композицию; из черного — эбенового — дерева делается корпус инструмента).

⁴⁰ «Заказ был на партитуру, которая могла бы быть записана на двух сторонах пластинки, то есть на каждой стороне... не более чем 4 минуты и 20 секунд» (*Публицист*, 147).

⁴¹ «Следы блюза и буги-вуги можно обнаружить даже в моих самых «серьезных» вещах, например, в Бранле Гуату и Простом Бранле «Агона», в *pas d'action* и *pas de deux* «Орфея», — признается Стравинский (*Диалоги*, 209).

Глава пятая
Концерт для струнного оркестра in D
«Базельский»
 1946

Концерт для струнных *in D*, *Базельский* стал вторым после *Эбони-концерта* сочинением этого жанра, созданным Стравинским в Америке. В то же время, *Концерт* ознаменовал возобновление контактов композитора с европейским музыкальным миром: в 1946 году Стравинский получил заказ от руководителя камерного оркестра г. Базеля Пауля Захера. Новое сочинение, как это часто бывало в опыте композитора, он написал для конкретного исполнительского состава и приурочил к юбилею базельского оркестра⁵¹.

Этот опус замыкает группу неоклассических концертов Стравинского. По мнению М. Друскина, искания Стравинского в неоклассический период в области инструментальной музыки подытоживает *Симфония в трех движениях*, в то время как *Эбони-концерт* и *Концерт для струнных* «являются лишь послесловием к ней» (Друскин, 1982, 121). Действительно, два упомянутых концерта появились непосредственно после *Симфонии в трех движениях* (1945), подобно тому как работе над *Симфонией in C* (1942) сопутствовали концерт *Dumbarton Oaks* и *Концертные танцы*⁵². Несомненно, композиции *Эбони*, *Базельского* и последней симфонии объединены некой стилистической общностью. Но художественный организм каждого из трех сочинений глубоко индивидуален и неповторим. *Симфония в трех движениях*, отражая определенные черты концертного мышления Стравинского, все же остается концепцией, в первую очередь, симфонической, реализующейся в соответствии с законами симфонической драматургии как в конструктивном, так и в образно-художественном аспектах. Наиболее полное воплощение концертные принципы получают в тех сочинениях, которые сам композитор относит к концертному жанру как таковому. Именно *Концерт для струнных*, воплощающий квинтэссенцию концертного стиля композитора, подводит итог эволюции концертной идеи в пределах неоклассицизма Стравинского. Связь с поздней неоклассической манерой предопределила сложность принципов воплощения концертного диалога в этой композиции, что обусловило и специфику тембрового решения, и отсутствие прямой зависимости от каких-либо внешних стиливых моделей, и своеобразную драматургическую игру с сонатно-симфоническим методом. Резюмирующая роль по отношению к предшествующим концертам составляет главную особенность концертной модели *Базельского*.

⁵¹ Двадцатилетие коллектива было отмечено появлением и других партитур, среди них «Токката и две канцоны» Мартину, Симфония № 4 «Прелестный Базель» Онеггера.

⁵² Эту закономерность выявляет Э. Уайт.

Рождению жанра концерта в *Italiae magistra artium*⁵⁸ предшествовал длительный период формирования и распространения *stile concertato*. И в творчестве Игоря Стравинского возникновение первых самостоятельных опусов в жанре концерта предварял процесс постепенной кристаллизации черт концертного мышления композитора. Трудно назвать сочинение русского периода творчества Стравинского, так или иначе не связанное с этим этапом становления. В качестве наиболее важных вех, помимо неофольклорных камерно-вокальных опусов, можно выделить балет с пением *Пульчинелла*, который композитор расценивал как свой «первый намеренный рейд в прошлое» (Публицист, 296).

Эволюция концертных моделей Стравинского ориентирована на постепенное усложнение условий концертных экспериментов. Линия жестких ограничений, стимулировавших исследовательский интерес художника, прогрессирует по всем важнейшим направлениям процесса концертирования в его композициях.

1. В опытах воплощения тембрового диалога прослеживается отчетливое движение от тембрового контраста — к тембровой монохромности; от ясной дифференциации состава по признаку *concertinopieri* — к функциональной паритетности участников ансамбля.

2. В архитектонике решающее значение приобретает фактор полиструктурности, действующий не только внутри отдельных частей, но перемещающийся на уровень циклического целого.

3. Процесс развития динамических основ концертной формы отмечен постепенным движением к опосредованной ассимиляции принципов сонатности: пик сонатно-симфонических влияний приходится на конец 1930-х, когда в образной драматургии концертных сочинений Стравинского намечается рост драматических тенденций.

4. Линия стилового диалога рельефно отражает все узловые повороты метода «работы по моделям», свойственного Стравинскому. Если на начальном этапе неоклассицизма композитор сопрягает в концертном диалоге контрастные стилистические образцы, пришедшие «извне», то в более поздних концертных сочинениях он оперирует семантическими структурами, сформировавшимися в его собственной языковой системе на основе предшествующей интенсивной стилистической ассимиляции. Картина стиливых метаморфоз, свойственная неоклассицизму Стравинского, в проекции на жанр концерта подчинена закону обратной перспективы: начав с освоения музыкальных традиций прошлого, от барочных образцов через адаптацию элементов романтического и классического стилей композитор приходит к контакту с моделью современного языка в джазовом *Эбони-концерте*.

Усвоив всю систему коренных принципов, лежащих в основе эстетики и техники барочного концерта, Стравинский далек от мысли

⁵⁸ «Италия — наставница искусств» (лат.)

буквально воспроизводить ее в своих концертных опусах. Модифицируя барочный концерт, композитор конструирует «типологический образ жанра», своего рода «контурное изображение», которое повторяет его основные очертания и, в то же время, допускает отклонения, создавая условия для нового смыслового наполнения.

В понимании Стравинским принципиальной невозможности «повторить сегодня классическую форму, не впадая при этом в абсурд», А. Шнитке видит косвенный трагизм его музыки (Шнитке 1973, 402)⁵⁹. Но не исключено, что свободная трактовка барочного образца в концертах Стравинского мотивирована самой игровой природой творчества, которую он столь остро ощущал: подлинный сын традиции, осознавая законы времени, претворяет опыт своих предшественников в искусстве сквозь призму художественного переосмысления, условности, игры.

Концертный стиль Стравинского сложился в результате диалогического синтеза разнообразных традиций русской и западноевропейской музыки. Через идею диалога Стравинский сумел постичь и гениально выразить диалектику множественности и единства. Подобно герою «Улисса» из эпизода «Протей», композитор воспринимает мир сквозь призму «неизбежной модальности зримого». И в концертных композициях Стравинский сближает в парадоксальном единстве такие полярные музыкальные явления, как барочная мотивная техника и русская фольклорная попевочность, строфическая организация джазовой формы и ритуальный принцип барочного концерта, архаический блюз и знаменный распев. Во всех своих проявлениях диалог у Стравинского символизирует не конфронтацию и разобщение, а поиски точек соприкосновения в контрастном, сосуществование в единстве.

Идея диалога помимо своей этической, философской, эстетической ценности наделена для Стравинского глубоким религиозным смыслом⁶⁰. Подтверждением тому служит и мысль Э. Касснера, которую Стравинский цитирует в беседах с Р. Крафтом: «В царстве Отца нет драмы, но только диалог...» (Стравинский 1979, 7).

Примечательно, что первооснова концертного диалога — барочный диалог тембров — также имела теологическое обоснование: по утверждению Маттезона, благодарственная песнь Моисея исполнялась двумя концертующими хорами в сопровождении инструментов; считалось, что подобным же образом музицировали ангелы и блаженные души на небесах (см.: Зейфас 1981, 52). Недаром величественное здание «Canticum Sacrum», ознаменовавшее апогей стилевого синтеза в творчестве Стравинского, композитор создает «во имя Святого Марка» с посвящением городу Венеции; там, в соборе св. Марка на заре эпохи барокко зарождался *stile concertato*.

⁵⁹ Крайнюю точку зрения высказывает по этому поводу Л. Акопян, расценивающий взаимоотношения Стравинского-композитора с классическими традициями как экзистенциальный порок (Акопян 1995, 166 – 167).

⁶⁰ Глубинный смысл музыки и ее главное назначение Стравинский видел в том, чтобы «объединять человека со своим ближним и с высшим Бытием» (Поэтика, 179).

Концепция диалога в творчестве Стравинского перерастает композиционные рамки концертного жанра и приобретает космическое значение диалога культур, безграничность и бесконечность которого тонко передает мысль М. Бахтина: «Нет ни первого, ни последнего слова и нет границ диалогическому контексту (он уходит в безграничное прошлое и безграничное будущее). Даже прошлые, то есть рожденные в диалоге прошедших веков, смыслы никогда не могут быть стабильными (раз и навсегда завершенными, конечными) — они всегда будут меняться, обновляясь в процессе последующего, будущего развития. В любой момент развития диалога существуют огромные, неограниченные массы забытых смыслов, но в определенные моменты дальнейшего диалога... они снова вспомнятся и оживут в обновленном (в новом контексте) виде. Нет ничего абсолютно мертвого: у каждого смысла будет свой праздник возрождения» (Бахтин 1986, 530 – 531).

Содержание

ВВЕДЕНИЕ	
Хронология концертного жанра и его место в творчестве.....3	3
Стравинского	
Концерты Стравинского в контексте европейского неоклассицизма.....5	5
Глава первая. ЧЕРТЫ КОНЦЕРТНОГО МЫШЛЕНИЯ СТРАВИНСКОГО	
Диалог и игра: эстетико-философский аспект.....8	8
Диалог и игра: техника композиции	
Логика импровизации в процессе концертирования..... 11	11
Тембровая драматургия..... 16	16
Стилистика.....20	20
Архитектоника.....23	23
Движение формы.....25	25
Глава вторая. КАПРИЧЧИО ДЛЯ ФОРТЕПИАНО И ОРКЕСТРА	
Стилевые модели..... 30	30
Движение формы..... 33	33
Тембровый диалог..... 40	40
Архитектоника..... 42	42
Глава третья. КОНЦЕРТ ДЛЯ ДВУХ ФОРТЕПИАНО СОЛО..... 44	44
Архитектоника..... 45	45
Стилевые модели..... 48	48
Движение формы..... 52	52
Тембровый диалог..... 58	58
Глава четвертая. EBONY CONCERTO..... 60	60
Архитектоника..... 63	63
Тембровый диалог..... 64	64
Движение формы..... 67	67
Стилевые модели..... 70	70
Глава пятая. КОНЦЕРТ ДЛЯ СТРУННОГО ОРКЕСТРА IN D, «БАЗЕЛЬСКИЙ»..... 73	73
Стилевые модели..... 74	74
Тембровый диалог..... 76	76
Архитектоника..... 79	79
Движение формы..... 80	80
ЗАКЛЮЧЕНИЕ..... 88	88
ПРИЛОЖЕНИЕ..... 91	91
СПИСОК ЦИТИРОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ..... 93	93

Брагинская Наталия Александровна

Неоклассические концерты Стравинского

Учебное пособие

*Подготовка к печати
Ногарева Ю.Л.*

Лицензия ЛР № 020593 от 07.08.97

Налоговая льгота — Общероссийский классификатор продукции
ОК 005-93, т. 2; 95 3005 — учебная литература

Подписано в печать 20.06.2005. Формат 60X84/16.
Усл. печ. л. 6,25. Уч.-изд. л. 6,25. Тираж 200. Заказ 340.

Отпечатано с готового оригинал-макета, предоставленного автором,
в типографии Издательства Политехнического университета.
195251, Санкт-Петербург, Политехническая ул., 29.