

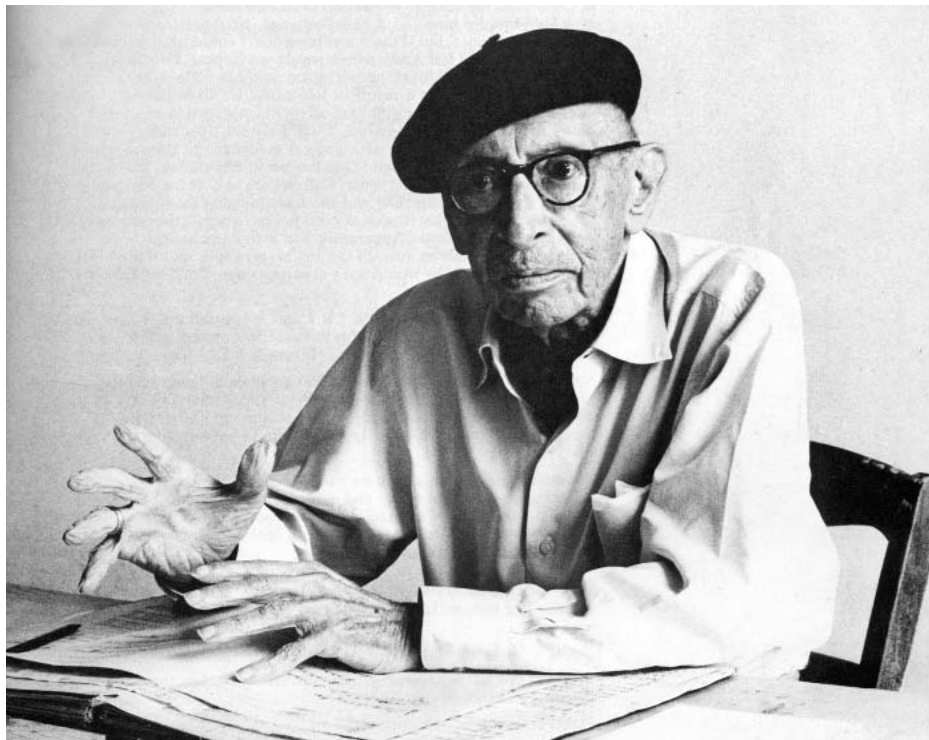
## Последнее путешествие Игоря Стравинского (об инструментовках Духовных песен Г. Вольфа)

З авершив в 1966 году «Заупокойные песнопения», восьмидесятичетырехлетний Игорь Стравинский с надеждой произнес: «Может быть, у меня в запасе есть еще песня или две перед той последней, которую назовут “лебединой”» [2, 284]. Прогноз композитора оказался точным, как и многие другие его числовые наблюдения и предчувствия поздних лет. Сразу после Requiem Canticles появилась вокальная миниатюра «Сова и кошечка» на стихи Э. Лира, а, вероятно, в мае–июне 1968 года композитор закончил свое итоговое сочинение — инструментовку Двух духовных песен Г. Вольфа.

Другие замыслы этого времени не воплотились: врачи, по признанию композитора, оставляли ему все меньше времени для работы [2, 272]. В осеннем интервью 1967-го Игорь Федорович анонсировал «Этюды, Инвенции и Сонату» для фортепиано, сочинение которых после перенесенной болезни он «намеревался продолжить» на основе первых, «предъязвенных» разделов [2, 303]. Петр Сувчинский, навестивший композитора в октябре того года, в письме к М.В. Юдиной действительно упоминал о «новых фортепианных эскизах» на рабочем столе своего старого друга и одновременно выражал сомнение в том, что они когда-либо будут дописаны (см.: [12, 530])<sup>1</sup>.

Зимой 1968 года пронесся слух о новой опере Стравинского по либретто Р. Крафта. Крафт нигде не комментировал известие, однако в апрельском письме И. Блажкову оптимистически заверял, что композитор «полон планов и идей» [12, 538].

Наконец, в 1969-м (скорее всего, в апреле–мае) Стравинский инструментовал четыре прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха. Но эти аранжировки, природу которых С. Уолш связывает скорее «с профессиональной терапией», нежели с реальной композиторской практикой



Игорь Стравинский, Эвиан (Швейцария), 24 августа 1970 года [11, 497]

фото Лорда Сноудона

[12, 546], фигурируют далеко не во всех каталогах Игоря Стравинского и по сей день остаются неопубликованными. Так что список его работ замыкают именно инструментовки Lieder из первой тетради «Испанской книги песен» Г. Вольфа: № 9 «Herr, was trägt der Boden hier...» и № 10 «Wunden trägst du, mein Gelibter...» («Ах, Господь, что даст земля», «Ты изранен, мой любимый»)<sup>2</sup>.

В версии Стравинского к вокальному голосу вместо фортепианной партии оригинала добавлен камерный ансамбль из десяти инструментов — три кларнета с двумя валторнами и струнный квинтет. Сам Г. Вольф не предполагал оркестрового звучания для «духовных» песен сборника; выборочные авторские редакции касались лишь второй, «светской» тетради, поскольку четыре из тридцати четырех ее песен в оркестровых версиях вошли в оперные проекты Вольфа «Коррехидор» и «Мануэль Венегас». Между тем, по мнению

С.И. Савенко, в оригиналах Вольфа «есть нечто, внушающее мысль о более масштабном звучании: так, существует переложение всего цикла для голоса и органа, сделанное Максом Регером. Неизвестно, знал ли о нем Стравинский» [5, 263].

В монографии С.И. Савенко можно найти детальный композиционный анализ инструментовок Стравинского: исследователь тонко прослеживает пути разрешения определенных технико-акустических задач, которые поставила перед Мастером музыка Вольфа (в частности, это проблема октавных удвоений). Вместе с тем, художественный феномен рекомпозиций до сих пор представляет загадку.

«Я все еще являюсь заядлым путешественником во всех смыслах этого слова, — утверждал Стравинский на склоне лет [8, 85]. — Моя дорога <...> направление, в котором она тянется во всю свою длину, — это прошлое, а не будущее» [2, 288]. Как случилось, что именно

<sup>1</sup> Благодарю уважаемую коллегу О.Б. Манулкину за предоставленную возможность ознакомиться с новейшей книгой С. Уолша.

<sup>2</sup> Так звучат названия песен в эквиритмическом переводе с немецкого, выполненном Э. Шустером. См.: [7, 279–292].



Гуго Вольф [4]

к музыке Г. Вольфа пролегал последний интеллектуальный маршрут мэтра неоклассицизма, в течение десятилетий последовательно отвергавшего саму музыкальную идею немецкой Lied как таковую? И был ли для убежденного антиромантика Стравинского контакт с творчеством Вольфа интригующим художественным рейдом только в неизведанную область fin de siècle Lied, только в эпоху позднего немецкого романтизма?

6 сентября 1968 года Стравинский присутствовал на лос-анджелесской премьере инструменталок, подготовленной Р. Крафтом, солировала Кристина Крускос. Выход в свет песен Вольфа в обработке Стравинского музыкальная общественность расценила как очередной парадокс непредсказуемого гения. По мнению С. Уолша, этот шаг выглядел не менее ошеломительно, чем если бы Стравинский внезапно представил на суд публики вагнеровскую «Смерть Изольды» в собственной обработке для деревянных духовых [12, 538]. (К слову, именно аналогом «Тристана» называли современники Г. Вольфа «Испанскую книгу песен», настолько сильной и необычной была гармоническая экспрессия некоторых драматичных Lieder сборника).

Что же заставило Стравинского примириться с немецким «Sehnsucht» и интенсивным поствагнеровским хроматизмом? Во всяком случае, не желание утолить «неослабевающую, почти наркотическую жажду нового у публики» с целью «избежать удела старости — пренебрежения» [2, 275].

Г. Вольф. Песня «Herr, was trägt der Boden hier»

Sehr langsam und innig.

Herr, was trägt der  
Lord, what doth the

Bo - den hier, den du tränkst so bit - ter - lich? „Dor - nen, lie - bes  
soil here bear, which thou wa - trest with thy tears? “Thorns, dear heart, for

Herz, für mich, und für dich der Blu - men Zier.“ Ach, wo  
me it bears, and for thee its blos - soms fair.” Lord, wherc

Напомню, конец 1960-х принес в «мир Стравинского» тотальную ревизию прежних музыкальных вкусов. «Недавно я снова проиграл множество музыки, кое-что после перерыва в шестьдесят, семьдесят лет, и был как громом поражен прежними заблуждениями и серьезной разницей между вспоминаемым и вновь найденным», — сообщил композитор [2, 317]. Среди «реабилитированных» австро-немецких авторов, наряду с Бетховеном и Шубертом, Шуманом и Брамсом, оказался и Гуго Вольф, песнями которого Стравинский восторгался в один из июльских вечеров 1967 года, вместе с Крафтом слушая их в записи (особенно его поразила Lied «Ах, Господь, что даст земля»).

Тогда Стравинский, уже вернутый в изнурительную больничную «одиссею», еще находил в себе силы иронизировать по поводу

собственной физической немощи, прошедших и предстоящих операций, по поводу роботоподобного медицинского персонала и процедур с радиоактивным фосфором. Вместе с тем, в очередной раз выйдя из клиники, композитор констатирует, что этот «арест длился в два раза дольше и был в тысячу раз страшнее» [2, 313]. А «Слово о полку Игореве» в одном из интервью он вспоминает пронзительной цитатой о «ранах Игоревых» [2, 302]. Об истинном положении дел знали его близкие. В октябрьском письме 1968 года Федор Игоревич Стравинский сообщал Ксении Юрьевне Стравинской в Ленинград: «Я не могу тебе описать его состояние, это душераздирающе! <...> У него неизменно сохранилось его острое восприятие вещей, но это – восприятие страдания, не только морального, но и физического» [6, 197].

Если даже некоторые пьесы Шумана в то время «задели» Стравинского, по его словам, «так же чувствительно, как бормашина зубного врача, когда она добирается до нерва» [2, 317], он не мог не реагировать на кровоточащие *lamento* тех песен Гуго Вольфа, где в роли музыкальных персонажей выступают принимающий муки Христос и испуганно сострадающая ему смертная душа.

«Ему хотелось сказать нечто о смерти, и он чувствовал, что самому ему это не удастся сделать», — так объяснял появление песен Вольфа в композиторском арсенале Стравинского Р. Крафт (цит. по: [1, 304]). Нельзя не согласиться с первой половиной комментария, тогда как вторая его часть требует некоторого уточнения.

В ближнем окружении Стравинского в поздние годы смерть значилась среди запрещенных тем. Одного уважаемого почитателя, подарившего Стравинскому фотографию посмертной маски Бетховена, по-настоящему шокировал пароксизм ярости и отвращения, который обрушил на него кумир. «Он был похоронен в Венеции не потому, что выразил желание быть погребенным именно там (хотя и любил этот город), — отмечает М. Оливер, — но потому, что никто не отваживался обсуждать с ним этот вопрос». «Вероятно, с детства убежденный родителями в том, что его собственное здоровье внушает опасения», — продолжает исследователь, — долгожитель Стравинский был свидетелем преждевременных смертей пяти членов своей семьи и сам нередко страдал от болезней, угрожавших летальным исходом [10, 18].

Не потому ли в театральном и камерно-вокальном творчестве Стравинского с ранних лет развивается образ «Сада смерти», столь притягательный для композитора, меняющийся в зависимости от историко-стилевых координат сочинения, будь то мирискусническое Кашеево царство в балете «Жар-птица» или изысканная китайщина страны умерших в опере «Соловей», неоклассические асфodelевые луга Аида в мелодраме «Персефона» и балете «Орфей» или райский мираж «Островов блаженных», озаряющий хогартовскую Англию в опере «Похождения повесы»... И в обработках Двух духов-

ных песен Вольфа он размышляет о смерти. Поэтому последняя композиция Стравинского примыкает к таким опусам мировой музыкальной литературы, как «Четыре строгих напева» Брамса, «Три стихотворения Микеланджело» Вольфа, «Четыре последние песни» Р. Штрауса, «Сюита на стихи Микеланджело» Шостаковича, наконец, «Четыре песни, чтобы переступить порог» Жерара Гризе, предсмертное сочинение лидера спектральной музыки, созданное в 1998 году.

«Возможность смерти всегда была рядом, в конце концов, она ведь запланирована. Возросла лишь ее вероятность», — уточняет Стравинский в восемьдесят пять, когда смерть исподволь становится реальностью его жизни... «...Я умру лет через пять, а возможно и раньше, — предполагает композитор в разговоре с интервьюером за четыре года до своего ухода. — Мысль эта не особенно беспокоит меня» [2, 299]. На самом деле, мысль эта очень беспокоила его, иначе Игорь Федорович не перечитывал бы «по какому-то несчастливому стечению обстоятельств» «Смерть Ивана Ильича» Толстого, не обсуждал проблему эвтаназии с журналистами, не изумлялся бы затее с «кремационными блязами», предлагавшимися в перечне услуг одного из лос-анджелесских похоронных бюро [2, 311, 304]. В эти годы он ревностно ведет свою сравнительную статистику: «через месяц я буду старше Толстого на два года»; «когда Шютц написал свой Реквием, он был на четыре года старше [Стравинского], Рихарду Штраусу было на год больше, когда он писал свои последние песни»; «я чувствую успокоение при мысли о моем прадеде, дожившем до 111 лет, и мне хотелось бы представить себе, каким он был в 84 года» [2, 261, 284, 274]. В этих подсчетах надежда сменяется усталостью: «Мой смертный приговор отсрочен, скажем, с без одной минуты двенадцать до двенадцати тридцати (я надеюсь, не позже!)». И примирением: «Теперь я знаю, что там, где смерть, там присутствует и *преемственность*» [2, 311, 300].

Думается, композитор обрел точку опоры в осознании одного из аспектов смерти как некоей глобальной традиции, к которой и ему предстояло приобщиться. Возмож-

но, этим отчасти объясняется большой удельный вес обработок «чужой» музыки в позднем творчестве Стравинского. Мастера прошлого были для него не столько «донорами» музыкальных идей, сколько членами огромного профессионального братства, к которому он готовился примкнуть. Не исключено, что, реконструируя сочинения Дезуальдо, Баха, Сибелиуса, Вольфа, Стравинский вступал в диалог с ушедшими собратьями по цеху и прокладывал звуковые пути в неведомые пределы.

Его последний «Сад смерти» — «Totengarten», сконструированный на основе песен Вольфа, — сад печали, где растут цветы и терн, воплощает идею христианской любви. Вольф становится для Стравинского не только олицетворением позднего романтизма, он выступает в роли проводника вглубь немецкой художественной традиции.

Из двенадцати «Geistlichelieder» поэтической антологии Пауля Хейзе — Эммануила Гейбеля для своей «Испанской книги» Гуго Вольф отбирает десять образцов. Он игнорирует гимнические 11-е и 12-е стихотворения сборника, завершая краткое жизнеописание Иисуса Христа трагедией распятия. Показательно, что в цикле Вольфа внимание Стравинского привлекли именно *Crucifixus-Lieder*, в которых композитор не мог не услышать «сплав изощренной пост-вагнеровской идиомы с бахианским хроматизмом в его наиболее радикальном выражении» [13].

Отечественные и зарубежные специалисты по творчеству Вольфа полагают, что евангельская тематика в сочетании с обобщенным образом Любящей души, драматически-действенная форма некоторых миниатюр, сам тип экспрессивной вокальной декламации приближают «духовные песни» Вольфа к немецкой пассионной традиции в разных ее исторических формах — от респонсорной до ораториальной.

В версии Стравинского черты шютцевско-баховского *Passionston*, свойственные оригиналу, оттенены инструментальными антифонами: хор духовых с намеком на органный регистр поддерживает вопрошающие реплики смертной души; хорал струнных, наподобие страстного нимба, сопровождает ответы Иисуса. Две духовные пес-

Handwritten musical score for the song «Wunden trägst du, mein Gelibter» by Igor Stravinsky. The score is presented in two pages, numbered 4 and 5. Each page features a vocal line with German lyrics and piano accompaniment for various instruments, including strings, woodwinds, and brass. The manuscript is written on aged, yellowed paper and includes various musical notations, dynamics (e.g., *pp*, *f*), and some corrections in red ink. At the bottom of each page, there is a printed label: "PARCHMENT BRAND No. 3—12 Lines PRINTED IN U.S.A. Belwin Inc. New York U.S.A."

Песня «Wunden trägst du, mein Gelibter» в инструментовке И. Стравинского. Фрагмент автографа [11, 26]

ни Вольфа — Стравинского подобны миниатюрным — «карманным пассионам» (по аналогии с «Заупокойными песнопениями», которые сам композитор из-за лаконичности сочинения остроумно именовал «мой карманный реквием»).

Если в композициях Мессы, Threni, Requiem Canticles Стравинский отдал дань католической духовной традиции, то аранжировку духовных песен Вольфа наряду с обработкой баховских хоральных вариаций «Vom Himmel hoch» можно расценивать как своеобразный вклад композитора в немецко-протестантскую культуру. Впрочем, Lieder Г. Вольфа послужили для Стравинского мостом не только в немецкое барокко. Ретроспективный маршрут пролегал и далее, в ренессансную эпоху, причем главные ориентиры были здесь романскими.

Литературный первоисточник «Испанской книги песен» Г. Вольфа вышел в свет в 1852 году; антология испанской фольклорной поэзии в немецких переводах Хейзе и Гейбеля несла мощный заряд романской поздне-ренессансной культуры. Здесь были представлены народные стихи XVI–XVII веков —

анонимные или «пересказанные» испанскими и португальскими мастерами слова, включая таких, как Лопе де Вега, Сервантес, Камозэн, Убеда. (Текст первой песни, выбранной Стравинским, — аноним в переводе Хейзе, текст второй песни в испанском оригинале принадлежит Вальдививельсо и переведен Гейбелем).

Составители поэтического сборника Хейзе и Гейбель отдали дань длительной моде на испанскую экзотику в Германии, тем более что сотрудничество молодых литераторов достигло апогея в Мюнхене, где немецкое «томление по югу» принимало особенно острые формы (ведь даже современные баварцы считают себя потомками древних римлян!).

Выросший у границ Италии католик Гуго Вольф, если верить Р. Роллану, всегда «утешался мыслью, что в его роду имеется несколько капель латинской крови» [4, 178]. Если в творческих биографиях предшественников и современников австрийского композитора (от Шумана до А. Рубинштейна) обращение к испанской поэтической антологии осталось лишь кратким эпизодом, то в творчестве

Вольфа 44 песни «Испанской книги», над которыми он работал как одержимый, ознаменовали решительный поворот к романской теме, нашедшей продолжение в «Итальянской книге песен», в оперных сочинениях, в микеланджеловском цикле.

Думается, во вдохновенных «Geistlichenieder» Вольфу удалось создать музыкальный эквивалент испанской католической идеи, сочетающей истовость религиозного переживания с чувственностью. Так, в интересующей нас 9-й песне «Ах, Господь, что даст земля...» ультрахроматизм экстаических тренодий чередуется с «просветленной диатоникой палестриновских хоральных аккордов» [3, 50]. (Чем не антиномия дионисийского — аполлонического по Стравинскому?).

Для Стравинского романская виньетка в поэтике обработанных им вольфовских песен, наподобие последнего росчерка пера, завершила огромную романскую тему, реализованную в его собственном творчестве и имевшую множество ответвлений — итальянское, франкское, латинское, греко-римское...

Наконец, еще один адрес последнего странствия Стравинского,

быть может, самый неожиданный. В инструменталках Песен Вольфа завуалирован мотив художественной телепортации в Петербург.

Не секрет, что гармоническая последовательность, открывающая вольфовскую песню «Ах, Господь, что даст земля» (см. пример на с. 19), очень напоминает начало оркестрового вступления ко второй картине «Евгения Онегина». Можно с уверенностью утверждать, что уже первый малый уменьшенный септаккорд немецкой Lied «звенел» для Стравинского набоковской «путеводной нотой», открывавшей шлюзы в петербургское прошлое. (Сходным образом Стравинский слышал и Канцонетту Сибелиуса, аранжируя ее пятью годами раньше песен Вольфа: «Мне нравится этот род итальянского мелоса, перенесенного на север. Это, конечно, есть и у Чайковского, и через него вкус к этому стилю сделался значительной и привлекательной частью петербургской культуры» [2, 425]).

Воспоминания детства, одолевшие композитора во второй половине 1960-х («ностальгией я заболел недавно» [2, 273]) вели его в го-

род, музыкальный истеблишмент которого подразумевал и весьма интенсивные немецкие тона: петербургское общество конца 1880-х–1890-х увлекалось Брамсом и Вагнером (см.: [9, 32–33]). Имя Г. Вольфа начинает вписываться в культурную панораму российской столицы несколько позже. Едва ли не первым источником сведений о Вольфе становится Русская музыкальная газета. В 1896 году ее читатели, среди которых уже вполне мог быть и юный Игорь Стравинский, получают нейтральную информацию о создании общества «Hugo Wolf-Verain» в Берлине<sup>3</sup>. В 1898-м на страницах издания появляется негодующая заметка о живущем в Вене молодом композиторе Гуго Вольфе, «песни которого, внезапно появившиеся в значительном числе, сразу завоевали нескольких очень горячих поклонников. <...> И вдруг в Вене уже обрцовалось общество имени молодого музыканта, и это общество уже успело собрать и издать... несколько статей и отзывов о романах и опере Г. Вольфа!»<sup>4</sup>

В 1903-м тон публикаций ощущаемо меняется: безвременно скон-

чавшегося композитора настигают посмертные лавры. «Гуго Вольф — музыкальная величина в России совершенно неизвестная; смерть его в начале нынешнего года прошла у нас незаметно. В Германии и Австрии имя Вольфа пользуется не только славой, но и искренней симпатией. <...> Наши певцы поступили бы вполне благоразумно, познакомив публику с циклом его песен»<sup>5</sup>.

Среди первых слушателей сочинений Вольфа в Петербурге оказался Игорь Стравинский, с 1902 года завсегда «Вечеров современной музыки» — авангардной концертной организации, знакомившей петербуржцев с самыми свежими европейскими и российскими новинками. Как удалось установить, уже в 1904 году, по крайней мере, в двух концертах «Вечеров», проходивших в здании Санкт-Петербургской музыкальной школы на Невском 16, звучали сочинения Гуго Вольфа: 5 апреля — песни в исполнении г. Забелы-Врубель и г. Медема, а также 16 декабря — Итальянская серенада; песни в исполнении г. Декановой и г. Медема<sup>6</sup>.

\* \* \*

«Я любил наблюдать за чайками, в особенности, когда вода в каналах поднималась; город тогда до самого носа погружался в воду, рыбы плавали ближе к поверхности, птицы кружились низко над водой, — эти картины петербургского детства Стравинский воскрешал в «Диалогах». — Ребенок не понимает, почему вид чаек так глубоко трогает его, но старый человек знает, что он напоминает ему о смерти, и что чайки были точно такими же и в то время, когда в

один из ноябрьских полдней, в возрасте семи или восьми лет, он наблюдал за ними на Неве» [8, 7].

Как раз в один из тех ноябрьских полдней 1889 года, когда семилетний Игорь Стравинский наблюдал за чайками на Неве, в австрийском местечке Перхтольдсдорф вблизи Вены эльфоподобный Гуго Вольф и написал первую из тех двух испанских песен, к которым почти через 80 лет будущий гений XX века обратится на закате своих дней.

#### Список литературы

1. **Вершинина И.** Комментарии // Игорь Стравинский. Вокальная музыка. Вып. второй. — М.: Советский композитор, 1988.

2. И. Стравинский — публицист и собеседник / Ред.-сост. В. Варунц. — М., 1988.

3. **Коннов В.** Песни Гуго Вольфа. — М., 1988.

4. **Роллан Р.** Гуго Вольф // Музыканты наших дней. — М., 1938.

5. **Савенко С.** Мир Стравинского. — М., 2001.

6. **Стравинская К.Ю.** О И.Ф. Стравинском и его близких. — Л., 1978.

7. **Стравинский И.** Вокальная музыка. Вып. второй. — М.: Советский композитор, 1988.

8. **Стравинский И.** Диалоги: Воспоминания. Размышления. Комментарии / Под ред. М.С. Друскина. — Л., 1971.

9. **Стравинский И.** Хроника моей жизни / Ред. и коммент. И.Я. Вершининой. — М., 2005.

10. **Oliver M.** Igor Stravinsky. — L., 1995.

11. Stravinsky in Pictures and Documents / Ed. by V. Stravinsky and R. Craft. — New York, 1978.

12. **Walsh S.** Stravinsky. The Second Exile: France and America, 1934–1971. — New York, 2006.

13. **Youens S.** Wolf, Hugo (Filipp Jacob) // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by S. Sadie (CD) — L., 2001.

<sup>3</sup> Русская музыкальная газета (РМГ), 1896. — № 3. — С. 385.

<sup>4</sup> РМГ, 1898. — № 8. — С. 772.

<sup>5</sup> РМГ, 1903. — № 36. — С. 814–815.

<sup>6</sup> См.: Русская музыкальная газета: 1904. — № 10. — С. 272; 1905. — № 1. — С. 23.