

## Музыка о войне и мире

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.035-052



Посвящается 80-летию Сталинградской битвы (1943–2023)

### Сталинградская битва в отечественной и зарубежной музыке

Людмила Павловна Казанцева<sup>1</sup>, Оксана Игоревна Луконина<sup>2</sup>

<sup>1</sup>*Астраханская государственная консерватория,*

*г. Астрахань, Россия,*

*kazantseva-lp@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7943-9344>*

<sup>2</sup>*Волгоградский государственный институт искусств и культуры,*

*г. Волгоград, Россия,*

*maxoks@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1136-5454>*

**Аннотация.** Анализируя творческую разработку композиторами темы Сталинградской битвы как судьбоносного эпизода истории, в данном разделе авторы статьи обращаются к зарубежной музыке. В зоне исследовательского внимания оказываются сочинения, в основном не получившие научного осмысления в музыковедении. Затрагиваются малоизвестные биографические факты, сведения по истории создания, исполнения произведений, а также аспекты их концепционного решения, жанрово-стилевые черты. Характеризуются симфонические полотна представителей музыкальной культуры США (Рой Харрис, Джордж Антейл), Великобритании (Кристиан Дарнтон), Франции (Обер Лемелан), Израиля (Марк Лаври), Болгарии (Александр Йосифов), Чехии (Ярослав Дуобрава). Получают художественную оценку кантатно-ораториальные и музыкально-театральные опусы композиторов Германии (Гельмут Риттер), США (Элиас Таненбаум), Великобритании (Элизабет Мэконки), Бразилии (Клаудиу Сантору), Дании (Ким Хельвег), Чехии (Вацлав Добиаш). Отмечается, что зарубежные композиторы, дистанцированные от места ведения военных действий территориально и хронологически, в музыкальной росике несколько плакатны. Они оперируют музыкально воплощёнными категориями Зло — Добро и в большой степени склонны к экспрессионистским образным акцентам. Отражение темы Сталинградской битвы при этом обусловлено потребностью в публицистически остром обозначении ценностей, осознанием соприкосновения личной судьбы с Историей.

**Ключевые слова:** западноевропейские композиторы о Сталинградской битве, Вторая мировая война в музыке, русская тема, музыкальная росика

*Для цитирования:* Казанцева Л. П., Луконина О. И. Сталинградская битва в отечественной и зарубежной музыке // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 35–52. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.035-052

## Music about War and Peace

Original article

### The Battle of Stalingrad in Russian and Foreign Music

Liudmila P. Kazantseva<sup>1</sup>, Oksana I. Lukonina<sup>2</sup>

<sup>1</sup>*Astrakhan State Conservatory, Astrakhan, Russia,  
kazantseva-lp@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7943-9344>*

<sup>2</sup>*Volgograd State Institute of Arts and Culture, Volgograd, Russia,  
maxoks@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1136-5454>*

**Abstract.** While analyzing the artistic elaboration on the part of composers of the Stalingrad battle as a momentous episode of history, in this section the authors of the article turn to music outside of Russia. Special attention is paid by researchers to compositions which have not received scholarly comprehension in musicology. Little known biographical facts, information pertaining to the history of the creation and performance of musical compositions, as well as the aspects of their conception-related solutions and their features of style and genre are touched upon. Characterization is given to the orchestral works by representatives of the musical culture of the USA (Roy Harris, George Antheil), the United Kingdom (Christian Darnton), France (Aubert Lemeland), Israel (Marc Lavry), Bulgaria (Alexander Yossifov) and Czechia (Jaroslav Doubrava). Artistic evaluation is given to the works written in the genres of cantata, oratorio, and musical theater by the composers of Germany (Helmut Ritter), USA (Elias Tanenbaum), the United Kingdom (Elisabeth Maconchy), Brazil (Cláudio Santoro), Denmark (Kim Helweg) and Czechia (Václav Dobiáš). It is noted that composers from other countries distanced from the place of the conduct of hostilities territorially and chronologically are endowed with a certain amount of poster qualities in the musical Rossica. They operate with the musically manifested categories of Evil vs. Good and to a great degree have a tendency towards expressionist figurative accents. At the same time, the reflection of the subject matter of the Stalingrad battle is stipulated by a need for a publicistically sharp indication of the values and the perception of the tangency of personal fate with history.

**Keywords:** Western European composers about the Battle of Stalingrad, World War II in music, Russian theme, musical Rossica

**For citation:** Kazantseva L. P., Lukonina O. I. The Battle of Stalingrad in Russian and Foreign Music. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 2, pp. 35–52. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.035-052

*Продолжение***Зарубежные композиторы  
о Сталинградской битве**

Сталинградская битва — судьбоносное событие Великой Отечественной войны 1941–1945 годов — нашла своё отображение не только в творчестве отечественных композиторов, но и в музыкальной россике — музыке зарубежных авторов о России (культурном феномене, терминологически осмысленном в публикации: [1]). Первые музыкальные отклики иностранцев на сражения под Сталинградом появились уже во время войны<sup>1</sup>. Это крупные *симфонические полотна*.

Одно из них принадлежит американскому композитору, высоко ценившему творчество русских и советских музыкантов (особенно М. Мусоргского и С. Прокофьева), крупнейшему симфонисту XX века **Рою Харрису** (Roy Harris; 1898–1979)<sup>2</sup>. Пятая из 18 симфоний композитора сочинялась в 1940–1942 годах, а затем в 1945 году появилась во второй редакции. «Военный» опус Харриса посвящён «Героическому и свободолюбивому народу нашего великого союзника — Союза Советских Республик» (*“The heroic and freedom-loving people of our great ally, the Union of Soviet Republics”*) и приурочен к победе советского народа в Сталинградской битве и 25-летию со дня создания Красной (Советской) армии

(в 1950-е годы, в период разгула маккартизма, посвящение было снято).

Симфония трёхчастна. Небольшая I часть фанфарна, медные инструменты звучат ярко, плакатно. Не обошлось здесь без синкопированных в джазовом духе аккордов, заканчивающих эту часть, — «визитной карточки» американской музыки. II часть носит траурный характер. Главными действующими интонационными «силами» здесь стали маршевые удары литавр и ламентации. Их взаимодействие достигает драматизма и кульминации в хоральных звучностях. Финальная III часть — пляска, основанная на триольно-пунктирной фигуре народного наигрыша. Её развитие приводит к торжествующе-победоносному завершению произведения.

Несмотря на контрастность частей, они складываются в целостность благодаря тщательной мотивной работе, характерной для симфонического мышления Харриса, элементам репризирования триольно-пунктирных ритмоформул, перекликающихся в финале с I частью, и медленных фрагментов, напоминающих сдержанную скорбь II части, выдержанному принципу диалогичности (превалирующему над туттийным звучанием оркестра), гипертрофированной роли духовых, ясности драматургического плана, идущего от собирания сил — через оплакивание потерь — к неизменному триумфу.

<sup>1</sup> Об этом можно судить, например, по информации, собранной в кн.: Казанцева Л. П. Русская тема в музыке зарубежных композиторов: справочник: в 2 т. СПб.: Лань: Планета музыки, 2022. Т. 1. 480 с.; Т. 2. 508 с.

<sup>2</sup> Полное имя — Лерой Элсуорт Харрис (Leroy Ellsworth Harris). Харрис учился музыке в Калифорнийском университете, а затем композиции у Артура Блисса и в Париже у известного лидера авангардизма Нади Буланже.

Работа над симфонией была окончена в 1942 году, и уже в сезоне 1942–1943 годов она четыре раза (26 и 27 февраля, а также 9 и 11 марта 1943 года) звучала в концертах Бостонского симфонического оркестра под управлением выдающегося дирижёра Сергея Кусевицкого, с которым автор был дружен и который дал концертную жизнь и другим произведениям Харриса, что впоследствии получило признание в посвящении Седьмой симфонии «памяти Сергея и Натальи Кусевицких». Общественная и культурная значимость опуса как знака солидарности с советским народом усилилась включением в программы премьерных вечеров также музыки русских композиторов — Третьего фортепианного концерта С. Прокофьева (солист — Александр Боровски) и «Шехеразады» Н. Римского-Корсакова<sup>3</sup>.

Февральская премьера симфонии в Бостоне полностью транслировалась по радио в Советском Союзе, а позже и в расположениях всех американских войск. Средства от продажи билетов на её исполнение Бостонским симфоническим оркестром, возглавляемым Сергеем Кусевицким, были направлены в помощь советскому народу.

В 1943 году группой советских композиторов (Д. Шостаковичем, С. Прокофьевым, Н. Мясковским, Д. Кабалевским и другими) американскому музыканту была послана приветственная телеграмма — своего рода «искреннее братское

рукопожатие». В Москве симфония впервые прозвучала 21 мая 1944 года в Концертном зале имени П. Чайковского. В 1958 году Харрис посетил Советский Союз, где дирижировал своей Пятой симфонией, исполненной оркестром Ленинградской филармонии<sup>4</sup>. В 1974 году он был гостем Пятого съезда Союза композиторов СССР.

Непосредственный отклик на сражения под Сталинградом слышится и в Четвёртой симфонии ещё одного американского композитора, а также пианиста, писателя и изобретателя — **Джорджа Антейла** (George Antheil; 1900–1959)<sup>5</sup>. Он начал свою профессиональную карьеру в Европе — в Париже часто общался с воинствующими ниспровергателями канонов в искусстве (Эриком Сати, Игорем Стравинским, Пабло Пикассо, Джеймсом Джойсом). Заявивший о себе в 1920–1930-е годы как приверженец авангардизма и смелых экспериментов, откликнувшийся на индустриализацию (скандально известный «Механический балет» для трёх ксилофонов, четырёх басовых барабанов, тамтама, двух роялей, семи электрических звонков, трёх авиационных пропеллеров, сирены и 16 пианино, 1925; фортепианная соната № 2 «Аэроплан», 1921; фортепианная соната № 3 «Смерть машин», 1947), Антейл вернулся в Америку и нашёл себя в кино- и телеиндустрии Голливуда. Совсем иначе он раскрылся в военной теме — в частности

<sup>3</sup> Приведено по сведениям архива Бостонского симфонического оркестра: Boston Symphony Orchestra. URL: <https://archives.bso.org/Search.aspx?searchType=Performance&Composer=Roy%20Harris> (дата обращения: 15.04.2023).

<sup>4</sup> Р. Харрис стал первым американским композитором, дирижировавшим собственными произведениями в нашей стране.

<sup>5</sup> Полное имя композитора — выходца из семьи немецких иммигрантов — Георг Иоганн Карл Антейл (George Johann Carl Antheil).

Четвёртой симфонии «1942» (1943). Здесь он, скорее, зависим от уже сложившихся традиций.

Ключевая из них — канонический четырёхчастный цикл. В нём также опознаются типовые для классической модели симфонии «действующие лица», которые между тем органично развёртывают военную коллизию: всеокрушающий натиск, мягкая лирика, созидательная активность.

Многие критики, комментирующие аудиозаписи этого произведения, сделанные в разные годы, отмечают сходство детища Антейла с Седьмой симфонией Шостаковича. И для этого есть основания: симфонии создавались практически в одно и то же тревожное время<sup>6</sup>. В обоих случаях осваивается одна и та же тема — напор сил зла и сопротивление им человека. Явная точка соприкосновения обоих опусов — воссоздание ощущения угрожающего, безжалостно-неостановимого, всё более и более приближающегося Зла (как в эпизоде нашествия из I части Симфонии Шостаковича). Наконец, слухом уловимы неприкрытые интонационные уподобления теме нашествия.

Однако произведение Антейла, в отличие от искусного процессуально напряжённого симфонизма Шостаковича, довольно «клочковато». Композитор резко (с изменением темпа и тембровых средств) переключается с одного образа на кон-

трастирующий ему следующий. Практически каждая часть мозаично совмещает и бодрую маршевость, и экспрессивно натужные возгласы, и искреннюю лирику<sup>7</sup>. Калейдоскоп полнится многочисленными неожиданными и быстротечными деформациями-переосмыслениями узловых интонаций, ассоциирующихся с игривостью, издёвкой, кривлянием, просветлением. В результате устоявшиеся функции крупных частей классического цикла остаются не проявленными. Главный пафос симфонии сосредоточивается в драматическом нагромождении «событий»<sup>8</sup>.

Следует признать, что наблюдения над стиливыми влияниями на Антейла советских симфонистов — помимо Шостаковича, зарубежные критики делятся также ассоциациями с оркестровым творчеством Прокофьева — небеспопулярны. Достаточно вспомнить, что помимо Симфонии «1942» с культурой нашей страны музыканта связывают одноактная опера-балет «Полёт — Иван Грозный» (*Flight — Ivan the Terrible*, 1927) для 4 солистов, хора, 3 танцовщиков, балетной труппы и оркестра на либретто композитора и Б. Антейл, поставленный в 2018 году в Падуе в *Piccolo Teatro Don Bosco*, и Соната для фортепиано № 5 на тему С. Прокофьева (1950).

Симфония «1942», написанная в 1943 году под впечатлением от исторической

<sup>6</sup> Напомним, что Седьмая симфония Шостаковича в основном была окончена к началу войны. Её премьера прошла 5 марта 1942 года в городе Куйбышеве (ныне Самара). Эвакуированный туда оркестр Большого театра под управлением дирижёра Самуила Самосуда исполнил симфонию в Куйбышевском театре оперы и балета, и эта акция транслировалась советскими и зарубежными радиостанциями.

<sup>7</sup> Одной из её ипостасей стало вибрирование у скрипок мелодии русской народной песни «Мы на лодочке катались».

<sup>8</sup> Возможно, на монтажном характере симфонии сказалась также журналистская деятельность Антейла — в то время он публиковал разнообразные оперативные репортажи в качестве военного корреспондента газеты *Los Angeles Daily News*.

обороны Сталинграда и посвящённая советскому народу, многократно исполнялась. Впервые это сделал в 1944 году Симфонический оркестр NBC под управлением друга Антейла, всемирно известного Леопольда Стоковского. Исполнение транслировалось в эфире. Год спустя её представил на публичном концерте в Вашингтоне Национальный симфонический оркестр, возглавляемый дирижёром Гансом Киндером. В 1946 году Всесоюзное общество культурной связи с границей (ВОКС) и Московская государственная филармония организовали концерт современной американской музыки в Большом зале Московской консерватории — в программе первого отделения вновь значилась Четвёртая симфония Джорджа Антейла.

В Европе единомышленником Харриса и Антейла стал их современник — чешский композитор, художник и педагог **Ярослав Добрава** (Jaroslav Doubrava; 1909–1960). До начала войны он брал уроки композиции у известного педагога О. Еремиаша. В военные годы Добрава-антифашист участвовал в партизанском движении. В 1945 году он вступил в Коммунистическую партию Чехословакии. И хотя позже композитор вышел из её рядов, его мировоззренческая позиция вызвала осторожно-прохладное отношение к нему и его творчеству.

В Симфонии № 2 «Сталинградской» (*Stalingradské*, 1944) Добравы немало того, что напоминает аналогичные по жанру и программной установке опусы Харриса и Антейла. Впечатляют грозные душераздирающие кличи тромбонов и

долго висящее ощущение страха, усугубляемое теми же закольцовывающими раздел (назовём его «ожидание сражения») репликами тромбонов. Автор не обошёлся без маршевости — ею окрашен обнадёживающий «хор» труб, носителей позитивно-освободительного начала. Впрочем, деятельная маршевая жанровость даётся не прямолинейно; она кристаллизуется эпизодически, маркируя собою постепенное прорастание активного движения в победоносную силу. Этот процесс, совершающийся в финальной стадии Симфонии, разворачивается не без усилий — в преодолении препятствий. Тем самым в изображении происходящего автору удалось избежать схематичности. Обращает на себя внимание мастерское владение такой важной составляющей жанра, как неуклонное симфоническое развитие.

Сразу вскоре после завершения, 8 февраля 1945 года произведение прозвучало на Чехословацком радио. Позже фирма *Supraphon* выпустила диск «Портрет композитора», где нашла своё место запись Симфонии в Праге симфоническим оркестром Чешского радио под управлением Йозефа Хрнчиржа.

Симфонический жанр представлен не только многочастными опусами, но и одностатными: это, например, написанная за четыре дня и исполненная в марте 1943 года в лондонском зале Альберт-Холл оркестром под управлением дирижёра Малкольма Сарджента увертюра «Сталинград» британского композитора и писателя **Кристиана Дарнтон** (Christian Darnton; 1905–1981)<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Филип Кристиан Дарнтон (урожд. барон фон Шунк) (Philip Christian Darnton [Baron von Schunck]) был выходцем из семьи немецких переселенцев. Учился в Кэмбридже и Королевской академии музыки.

Произведение манифестирует политические взгляды музыканта: он разделял коммунистические идеи, в 1941 году вступил в ряды Коммунистической партии Великобритании. Идеологическая позиция нашла прямое продолжение в творчестве: Дарнтон в этот период жизни искал тесного контакта с массовым слушателем и прибег к решительному упрощению своего музыкального языка, что демонстрируют не только его увертюра, но и другие сочинения того времени (кантаты «Баллада о свободе» и «Пилот реактивного самолёта», трёхактная опера «Ярмарка фантазий» на либретто Рэндалла Свинглера по Бертольду Брехту, «Эпос» для оркестра на смерть Иосифа Сталина, музыка к патриотическим документальным фильмам о военных действиях). Впрочем, именно это позже стало причиной ослабления интереса к нему публики и продюсеров.

В близком увертюре жанре — симфонической поэмы — высказался израильский композитор, дирижёр и аранжировщик **Марк Лаври** (מרבל לורי, Marc Lavry; 1903–1967)<sup>10</sup>, родившийся в Риге, учившийся и живший в Германии (где брал уроки композиции у А. Глазунова), а в 1935 году эмигрировавший в Палестину. Отъезд на родину предков разделил жизнь и творчество Лаври на два периода — европейский и израильский. Последний отмечен исследованием и освоением фольклора Ближнего Востока, лирично-

стью, общительностью как качествами музыки.

«Я пишу для публики и хочу, чтобы она меня понимала, — отмечал Марк Лаври в 1967 году. — Я хочу, чтобы моя музыка вызывала те же чувства, идеи и впечатления, которые вдохновили меня на написание композиции. Поэтому я обычно выбираю простой и понятный музыкальный язык.

Я интересуюсь всеми новшествами и ищу новые техники и идиомы. Но я не приемлю немелодичных систем; музыка должна иметь мелодию, а мелодия может быть современной»<sup>11</sup>. Насколько успешно композитору удалось реализовать на практике собственные же эстетические постулаты, смогла убедиться московская публика — здесь в 1946 году симфоническая поэма «Сталинград», сочинённая ещё в 1943 году, и прозвучала (ил. 1).

Не только во время войны, но и в более поздние годы сталинградская тема продолжала вдохновлять музыкантов. В 1978 году к ней обратился болгарский композитор, дирижёр и педагог **Александр Йосифов** (Александър Йосифов Йосифов; 1940–2016)<sup>12</sup>. Его симфоническая поэма «Героям Сталинграда» (*На героите от Сталинград*, 1978) — произведение яркое, впечатляющее, разворачивающееся кинематографически-монтажно. Оно открывается «темой креста», скандируемой медными духовыми, семантически ассоциирующейся со вселяющей

<sup>10</sup> Настоящая фамилия Левин.

<sup>11</sup> Приведено по: Marc Lavry. Heritage Society. URL: <https://marclavry.org/biography> (дата обращения: 15.04.2023).

<sup>12</sup> Александр Йосифов — сын известного болгарского композитора Й. А. Йосифова, окончил Болгарскую консерваторию по классу композиции П. Владигерова, где затем преподавал. Долгие годы (1968–1986) возглавлял граммофонную фирму «Балкантион», а затем (с 1986) — Комитет по радио и телевидению Болгарии.

all rights reserved.

# „STALINGRAD“

Poeme Symphonique  
Pour grand Orchestra Marc Lavry op. 167

Andante grave

1. Fl.

1. Cl. in B

1. Fag.

Timp.  
in F3, E3, B2, A2

Viola

V. Celli  
C. B.

12. Fl.

11. Cl. in B

10. Fag.

Timp.

Viola

V. Celli  
C. B.

Copyright by Marc Lavry, Palestine, 1942.

Ил. 1. Первая страница рукописи партитуры симфонической поэмы «Сталинград» Марка Лаври  
Il. 1. The First Page of the Manuscript of the Score of the Symphonic Poem *Stalingrad*  
by Mark Lavri



ужас темой *Dies irae*. Устанавливаемая ею гнетуще-тревожная атмосфера внешне рассеивается необычайно светлой, хрупкой, лирической мелодией, покачивающейся на мягких арфоподобных волнах. Очередной крупный фрагмент интертекстуально переключается с эпизодом нашествия Седьмой симфонии Шостаковича — немилосердный милитаристский марш наступает постепенно и неуклонно, всё сокращая на своём пути.

Презентацию действующих сил продолжает призывная тема, в которой мелькают знакомые интонации из песни «Священная война» А. Александрова на сл. В. Лебедева-Кумача, совпадающие с текстовыми фразами «вставай, страна огромная» и «идёт война народная, священная война». Тема, явно олицетворяющая собою освободительную миссию Красной Армии, отважно вступает в борьбу с военным маршем. Наконец, в веренице образов всплывает ещё один, обрисованный темой фольклорного, едва не приплясывающего, характера. В драматической схватке, в которой мелькают фрагменты разных экспонированных ранее тем, зреет и крепнет победное ликование. Такова сюжетная линия поэмы.

В наследии Йосифова немало патриотических опусов, в том числе связанных с нашей страной<sup>13</sup>: пятичастные кантаты «Девятый день мая» (*Деветият ден на май*, запись 1985) на слова Димитра

Точева и «Вечный Октябрь» (*Вечният октомври*, запись 1985) на слова Павла Матева, музыка к кинофильмам «Русский консул» (*Ruskiyat konsul*, 1981) режиссёра Н. Минковой и «Наш Октябрь» (*Nashiat oktomvri*, 1967) режиссёра Б. Энчева. Достойное место среди них заняла симфоническая поэма «Героям Сталинграда»<sup>14</sup>.

Ещё через двадцать лет отзвуки былых боев за Сталинград раздались в Десятой симфонии «Последние письма из Сталинграда» (*Letzte Briefe aus Stalingrad*) **Обера Лемелана** (Aubert Lemeland; 1932–2010). Французский композитор подошёл к теме иначе. В своей партитуре шестичастного опуса 172 для чтеца (на французском языке), сопрано и симфонического оркестра (1998), посвящённого «всем павшим и Сталинграду, городу-мученику...» (“à tous les morts et à Stalingrad, ville martyr...”), он воспользовался словом. И слово это — необычайно сильно воздействующий документ: письма немецких солдат, воевавших в составе Шестой армии и окружённых под Сталинградом, к своим родным<sup>15</sup>.

Декламируемое слово доносит боль и страх захватчиков, тёплые чувства к оставленным на родине близким, оценку происходящего и мысли о вечном. Однако звуковая среда в целом достаточно прозрачна и просветлённа, напоминая собою некоторые опусы К. Дебюсси, М. Равеля, Ф. Пуленка. Это особенно ощутимо

<sup>13</sup> Ещё в юности, во время службы на флоте, А. Йосифов сочинил песню, посвящённую Юрию Гагарину, и лично подарил её первому космонавту во время его визита в Болгарию.

<sup>14</sup> Две кантаты и симфоническая поэма «Героям Сталинграда» записаны в 1985 году симфоническим оркестром Болгарского телевидения и радио под управлением Василя Стефанова на диск фирмы «Балкантон».

<sup>15</sup> В источниках встречаются сомнения в подлинности или первоизданности писем. См., например: *Last Letters from Stalingrad*. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Last\\_Letters\\_from\\_Stalingrad](https://en.wikipedia.org/wiki/Last_Letters_from_Stalingrad) (дата обращения: 15.04.2023).

в камерной версии произведения, выполненной пианистом Кристелем Маршаном — для чтеца (женский голос) и двух фортепиано.

Изначально задуманное автором оркестровое звучание симфонии довелось услышать посетителям Центрального концертного зала Волгограда, пришедшим на концерт 14 мая 1999 года. Там же присутствовал автор, приглашённый Народным союзом Германии по уходу за воинскими захоронениями. Волгоградский академический симфонический оркестр под управлением народного артиста РСФСР Эдуарда Серова тогда и озвучил 110-страничную партитуру, которую композитор подарил музею-панораме «Сталинградская битва».

Симфонический оркестр оказался достойным плацдармом для масштабной эпической разработки сталинградской темы. Однако помимо него зарубежные композиторы по заслугам оценили также художественные возможности литературного слова. Оно играет немаловажную художественную роль в **кантатно-ораториальных жанрах**. Его сила стала очевидна ещё в годы войны. Так, стихотворение Жаклин Моррис легло в основу кантаты для женского хора и фортепиано «Голос города» (*The Voice of the City*, 1943), посвящённой героической обороне Сталинграда, британского композитора ирландского происхождения **Элизабет Мэконки** (Elizabeth Maconchy; 1907–1994)<sup>16</sup>. Кантата несложна по музыкальному языку, так как сочинена для основанной Аланом Бушем и возглавляемой им Рабочей музыкальной ассоциа-

ции (*Workers' Music Association*), пропагандирующей массовое, общедоступное хоровое и инструментальное исполнительство, отстаивающей идеи мира и защиты прав трудящихся. Произведение оказалось светлой эпитафией, оплакиванием погибших, своего рода «женским взглядом» на трагизм происходящего.

Другие — драматические и героические — страницы обороны города оживают в кантате чешского композитора, педагога, музыкального и общественного деятеля **Вацлава Добиаша** (Václav Dobiáš; 1909–1978) «Сталинград» (*Stalingrad*, 1945) для баритона, мужского хора и оркестра на слова Йиржи Милослава Новака. Военная тематика постоянно сопровождала Добиаша: в кантате «Приказ Сталина № 368 от 9 мая 1945» (*Stalins Erlaß Nr 368 vom 9. Mai 1945*, 1946) на текст приказа об освобождении Праги, песне «Приход Красной Армии» (*Příchod Rudé armády*, 1952) для хора и оркестра и других опусах. В ряде произведений он использует интонации не только чешских, но также русских народных и советских песен. Его симфонизм питается традициями чешской музыки, но, вероятно, и влиянием Д. Шостаковича, с которым у Новака сложились дружеские отношения. Не случайно Кантата перекликается с упомянутыми нами ранее оркестровыми опусами.

Симфоническим развитием пронизано ещё одно полотно — оратория бразильского борца за мир, дирижёра, скрипача, композитора и неутомимого музыкально-общественного деятеля

<sup>16</sup> Полное имя — Дэйм Элизабет Вайолет Мэконки ЛеФану (Dame Elizabeth Violet Maconchy LeFanu). В качестве председателя Союза английских композиторов (с 1960) Э. Мэконки в 1960 году посетила Советский Союз.

**Клаудиу Сантору** (Cláudio Santoro; 1919–1989)<sup>17</sup> «Ода Сталинграду» (*Ode A Stalingrado*, 1947) для солиста, чтеца, смешанного хора и оркестра на слова Россини Камарго Гуарньери. Учившийся в консерваториях Рио-де-Жанейро и Парижа (у Нади Буланже) и много сделавший для культурной жизни своей страны, Сантору вынужден был по политическим мотивам долго находиться за её пределами (1954–1978). С 1955 он выступал в СССР, был приглашённым дирижёром разных оркестров мира, в том числе коллектива Ленинградской филармонии и Московского государственного оркестра. Поддерживая в своём творчестве борьбу за мир, он — как мы узнаём из монографии М. Барро и Р. Дюпра «Музыкальная эклектика» — ещё в 1945 году начал работу над «Одой Сталинграду», которую так и не завершил<sup>18</sup>. Тем не менее, анализируя это и ряд других произведений композитора того же времени, исследователь его творчества Мариана Коста Гомес в докторской диссертации «Формообразующие аспекты исполнительской концепции произведений для

альта Клаудиу Сантору зрелого этапа творчества» устанавливает приверженность Сантору симфонизму в асафьевском понимании этого термина<sup>19</sup>.

Стремление к большей конкретизации художественного образа заставляло музыкантов не только обращаться к литературному слову, но и искать другое подспорье — *сценическое*. Именно это и сделал немецкий композитор **Гельмут Риттер** (Helmut Ritter; 1907–1988)<sup>20</sup>, сочинив в 1946 году в лагере № 108 для военнопленных под Сталинградом (Фролово) музыку к пьесе Вальтера Липпа «Освобождение» (*Liberation*).

Пьеса В. Липпа, выдержав конкурс для немецких военнопленных «Нахрихтен» на лучшую антифашистскую пьесу, была поставлена силами непрофессиональных актёров и лагерного концертного ансамбля *Lagerkapelle* под руководством Хайнца Кремера<sup>21</sup>. По сохранившимся музыкальным эскизам — песни, ариозо, сцена-диалог главных героев, Заключительный марш с хором — можно судить о развёрнутой музыкальной драматургии, основные перипетии которой сосредото-

<sup>17</sup> Полное имя — Клаудиу Франко де Са Сантору (Cláudio Franco de Sá Santoro).

<sup>18</sup> Об этом см.: Barro M., Duprat R. Ecletismo Musical. IMPRENSA OFICIAL São Paulo, 2009. URL: <https://aplauso.imprensaoficial.com.br/edicoes/12.0.813.205/12.0.813.205.txt> (дата обращения: 15.04.2023).

<sup>19</sup> Gomes M. C. Aspectos formadores de uma concepção da performance das obras para viola da fase de maturidade de Cláudio Santoro. São Paulo, 2022, pp. 46–47. URL: [https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/216376/gomes\\_mc\\_me\\_ia.pdf?sequence=3&isAllowed=y](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/216376/gomes_mc_me_ia.pdf?sequence=3&isAllowed=y) (дата обращения: 11.01.2023).

<sup>20</sup> Полное имя — Гельмут Карл Риттер (Helmut Carl Ritter). Подробнее о композиторе и его творчестве, в частности музыке к пьесе В. Липпа, см. Гл. V, § 4 «Музыка Гельмута Риттера к пьесе Вальтера Липпа “Освобождение” (по материалам российских архивов)» в кн.: Зарубежная музыка о России (музыкальная россика): коллективная монография / ред.-сост. Л. П. Казанцева. СПб.: Союз художников, 2023. С. 254–264.

<sup>21</sup> Сведения об этом содержит статья неизвестного автора «Лагерная капелла военнопленных под руководством Хейнца Кремера» // Российский государственный военный архив. Ф. 47. Оп. 7. Д. 7. Л. 2 об.

ченны на борьбе с нацистами и победе советских войск.

В апофеозе-кульминации Заключительного марша композитор эффектно вводит цитату из государственного гимна СССР — нынешнего гимна Российской Федерации<sup>22</sup>. Могучие октавные удвоения, настойчивое повторение тоники с энергичной раскачкой придают теме марша решительность, усиливая накал героической патетики (пример № 1). Гимн СССР воспринимается как символ освобождения, социального перерождения. Победа Красной Армии несёт глобальный переворот, за которым открывается перспектива переустройства мира.

Пример № 1

Г. Риттер. Музыка к пьесе В. Липпа «Освобождение». Заключительный марш

Example No. 1

Helmut Ritter. Music for Walter Lipp's play *Liberation*. Final March

История Сталинграда разворачивается и в собственно музыкально-театральных постановках. Одну из попыток реализации подобного проекта предпринял американский композитор, трубач и педагог Элиас Таненбаум (Elias Tanenbaum;

1924–2008). Его одноактное музыкально-театральное произведение «Последние письма из Сталинграда» (*Last Letters from Stalingrad*, 1981) для баритона, гитариста (также играющего на фортепиано и ударных), альтиста (также играющего на ударных), перкуссиониста было поставлено в марте 1983 года на Фестивале современной музыки CAL.ARTS Калифорнийским институтом искусств в городе Валенсии, штат Калифорния.

Либретто композиции основано на упоминавшихся ранее 12 письмах штурмующих Сталинград немецких солдат. Письма были напечатаны на английском языке в американской газете *Hudson Review* в 1961 году<sup>23</sup>. Адресованные родным, они полны сознания неизбежного конца, отчаяния, печали: «Вокруг меня всё рушится, гибнет целая армия, день и ночь в огне <...> Это самая тяжёлая борьба в безнадёжной ситуации. Страдания, голод, холод, отречение, сомнения, отчаяние и ужасная смерть. Я не могу отрицать свою долю личной вины во всём этом. Я говорю себе, что, отдав свою жизнь, я заплатил свой долг. <...> Наступает время, когда каждый здравомыслящий немец будет проклипать безумие этой войны».

Как уже говорилось, вокруг озвученных в Десятой симфонии француза Обера Лемелана (с тем же названием, что и в опусе Таненбаума) писем всё же мерцает просветлённая атмосфера. Однако Таненбаум, работающий не только в академической традиции, но и в областях джаза, электронной и компьютерной музыки,

<sup>22</sup> Безусловно, Г. Риттер ежедневно слышал исполнение написанного А. Александровым гимна, который был официально введён 1 января 1944 года.

<sup>23</sup> *Last Letters from Stalingrad*. Trans. by Franz Schneider and Charles Gullans // *Hudson Review*. 1961. Vol. XIV, No. 3 Autumn, pp. 335–367.

решил это своё произведение в насыщенных экспрессионистских тонах. Его партитура наполнена диссонансами, атональными блужданиями, глissандированиями альты, тревожной барабанной дробью (открывающей «Письма» и лейтмотивно его пронизывающей), криками солиста и всех исполнителей одновременно, «говорком» *Sprechstimme*. Трагическим «кармическим» знаком над всем опусом висит грегорианский хорал *Libera me* (пример № 2), который поётся на заупокойных службах — песнопение появляется в I части, затем, как ещё один лейтмотив, в конце IV и VIII частей произведения.

Сильное впечатление оставляет завершение опуса. Чтение последнего письма совмещается с неожиданным катарси-

ческим выплеском: под аккомпанемент гитары альтист тихо и робко интонирует вальсообразный напев незамысловатой немецкой народной песни «Прекрасна юность — пора веселья, / Ей повториться не суждено...» (*Schön ist die Jugend bei frohen Zeiten*) (пример № 3). Эта песня,

Пример № 3

Немецкая народная песня  
«Прекрасна юность – пора веселья»  
German folk song  
*Youth is Beautiful – it's Time for Fun*

Example No. 3

Пример № 2

Example No. 2

Э. Таненбаум. «Последние письма из Сталинграда»

Elias Tanenbaum. *Last Letters from Stalingrad*

и сейчас известная в немецком народе, вписывалась в свадебный обряд — под неё невеста снимала фату. Неприхотливая, простосердечная, она о прощении с прошлым. В опусе же Таненбаума песня несёт бóльшую семантическую нагрузку: горечь утраты былого счастья, прощение с жизнью, вера в вечность бытия.

Более явно выражен театральный компонент у датского композитора и пианиста **Кима Хельвега** (Kim Helweg; род. 1956). Композитор соприкоснулся с военной темой дважды. Сначала появились его «Сталинградские симфонии» (*Stalingrad Symphonies*, 2000–2001) для меццо-сопрано, тенора и оркестра (литавры, ударные, фортепиано, орган, струнные) ор. 40. Вторично Хельвег обратился к той же теме в опере «Сталинград» («Зависть не испытывающего боли») (*Stalingrad [The Envy of the Painless]*, 2002) для голосов, актёра, двух фортепиано, электрооргана (фисгармонии) и струнных на либретто англичанина Ховарда Баркера. Здесь свободно — не хронологически-векторно, а спонтанно, как это присуще памяти человека, — сменяют друг друга фрагменты воспоминаний воювавшего под Сталинградом пожилого Альберта Рагузы: детские впечатления, эпизоды военного времени, свидания с возлюбленной. Всплывающие из прошлого картинки охарактеризованы мозаикой музыкальных жанров и стилей, находящихся в арсенале ресурсов Хельвега: академическая манера соседствует с поп-музыкой, стилем фьюжн, шумами.

Разумеется, невозможно не заметить двукратное погружение композитора в сталинградскую тему. Скорее всего, оно не случайно. На всём его творчестве лежит печать двойности, которая, очевидно, осознаётся и культивируется музыкантом. Симптоматичен его двукратный

интерес к русской литературной классике: в антимюзикле «Крейцера соната» (*The Kreutzer Sonata*, 1986) на либретто композитора по повести Л. Толстого и сонате Л. ван Бетховена, концерте «Двойник» (*Dvojník*, 1995) для двух фортепиано с оркестром ор. 17 по повести Ф. Достоевского. Примечательна и повесть «Двойник» как творческий импульс, который реализован и во взаимодействии двух музыкальных пластов, и в двух версиях концерта.

Двоичность усматривается и в исполнительских составах (два фортепиано предусмотрены в концерте «Двойник» и опере «Сталинград», один из концертов предназначен для двух перкуссионистов и оркестра), и в апелляции к соответствующим исполнительским ресурсам — фортепианным дуэтам *Thorson & Thurber* (представившему публике «Крейцерову сонату», концерт «Двойник», Вариации на тему Чика Кория *La Fiesta*, Танго), *Safri Duo* (исполнившему «Американскую фантазию», концерт *Barroco Brasileiro*), *LP-duo* (записавшему сонаты *Spiri*, *The Tunnel*, *Blue Edge*, цикл *Rituals*). Та же закономерность просматривается и в опере «Сталинград»: даны два изображения одного персонажа, участвуют две оркестровые группы, два фортепиано. Добавим также, что опера поставлена дважды в Голландском доме (*Holland House*) Королевского театра Копенгагена — в 2002 и 2004 годах.

Уже названные опусы зарубежных мастеров позволяют заключить: сражение под Сталинградом удостоено отражения в крупных, серьёзных жанрах. Силясь охватить большое историческое пространство и его знаковый этап, композиторы используют такие возможности, как симфоническая музыка (симфония, поэма), кантатно-ораториальные и сценические

жанры. Благодаря им тема раскрывается в эпической, драматической и лирической плоскостях. В решении военной темы очевидны солидарность, сочувствие советскому народу — они не только провозглашаются в словесных посвящениях, но и укореняются в музыке.

Яркие зарисовки разных сторон жизни, «портреты» действующих лиц (обычно обобщённые), противостояния складываются в типизированное развёртывание процесса. С теми или иными нюансами музыка реконструирует фазы хода истории по канве: *наступление врага — ожесточённая схватка с ним — оплакивание погибших — торжество выстоявших и победивших*. Конкретизация происходящего в произведении нередко обеспечивается программностью сюжетного характера (в оркестровой музыке) и участием литературного слова (в сочетании с инструментами) и даже сценическим воплощением.

### Заключение

Таким образом, при изучении опусов наших соотечественников и западных мастеров выяснилось: историческое значение Сталинградской битвы как грандиозного апогея Второй мировой войны было ясно современникам — именно этой военной странице истории нашей родины музыканты уделили особое внимание. Тема Сталинградской битвы решается идеологически однозначно: и отечественные, и зарубежные авторы противостоят фашизму. Однако если для отечественных композиторов такая позиция естественна (импульсивно-искренняя она или же конъюнктурно стимулированная — другой вопрос, который здесь не обсуждается), то для зарубежных она примечательна и обусловлена определённой мотивацией, связанной как с поддержанием коммунистических идей, так и с по-

требностью в публицистически остром обозначении ценностей (ответ на запрос властей, собственная общественная деятельность авторов, работа Союзов композиторов социалистических стран и СССР и др.), осознанием соприкосновения личной судьбы с Историей.

В решении сталинградской темы заметны также разные смысловые акценты. Зарубежные композиторы, как правило, дистанцированные от места ведения военных действий территориально и хронологически, в музыкальной росписке более декларативны, плакатны. Они оперируют музыкально воплощёнными категориями Зло — Добро и в большой степени склонны к экспрессионистским заострениям негативных эмоций.

Отечественные музыканты, пережившие войну и даже участвовавшие в военных действиях, глубоко прочувствовавшие разные грани происходящего в те годы, более глубоко передают многообразные чувства советских людей. Их отличает позитивно-созидательный «взгляд в будущее» — строительство нового мира и крупный исторический масштаб, в котором рассматривается конкретное историческое событие (опасения о хрупкости равновесия энергий, необходимость в отстаивании мира). Знаменательно также перерастание военной темы в тему борьбы за мир, утверждение миролюбия как философско-этической концепции бытия (см.: [2]).

Разумеется, представленное в данной публикации не охватывает всего пространства музыки о Сталинградской битве. А оно щедро насыщено художественными высказываниями в жанре песни. За рамками статьи множатся концептуально осознанные и экспериментальные обращения к славной исторической вехе музыкантов рок-культуры. Не затрагивалась также музыка, созданная

для кинофильмов о Сталинградской битве. В закулиссе осталась музыка, озвучивающая радиоспектакли<sup>24</sup>. Это означает, что заявленная в статье тема, вписанная

в мощное русло исследований о крупнейшем историческом событии (таких, например, как [3; 4; 5; 6; 7] и другие)<sup>25</sup>, требует дальнейшей научной разработки.

### СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Казанцева Л. П. «Музыкальная россика» как музыковедческий термин // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 22–34. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.022-034
2. Казанцева Л. П., Луконина О. И. Сталинградская битва в отечественной и зарубежной музыке // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 88–105. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.088-105
3. Артамонова Е. А. Из России в Великобританию и обратно через Ла-Манш. Музыкальные открытия периода Второй мировой войны и «оттепели» (по следам архивных находок и зарубежных публикаций) // Художественное образование и наука. 2020. № 1 (22). С. 78–85. DOI: 10.34684/hon.202001010
4. Манаев А. Ю. «Мы возродим тебя, родной Сталинград!»: формирование образа Сталинградской битвы в исторической памяти (1940-е — 1950-е гг.) // Наука. Общество. Оборона. 2020. Т. 8, № 1. С. 8–8. DOI: 10.24411/2311-1763-2020-10230
5. Огарков А. А., Огаркова Е. В., Тюменцев И. О. «Народная история» Сталинградской битвы (по материалам научно-исследовательского проекта «Сталинградцы в Сталинградской битве») // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 4. История. Регионоведение. Международные отношения. 2018. Т. 23, № 1. С. 156–166. DOI: 10.15688/jvolsu4.2018.1.15
6. Шварц И. Сталинградская битва в исторической памяти австрийцев // Запад — Восток. 2020. № 13. С. 11–25. DOI: 10.30914/2227-6874-2020-13-11-25
7. Höhn E., Mešková L. The Memory of the World War II in the Contemporary Art of Austria: The Political Voice of Art // Actual Problems of Theory and History of Art. 2020. No. 10, pp. 618–623. DOI: 10.18688/aa200-4-56

#### *Информация об авторах:*

**Л. П. Казанцева** — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки, заведующая Проблемной научно-исследовательской Лабораторией музыкального содержания.

**О. И. Луконина** — доктор искусствоведения, и. о. ректора, профессор кафедры истории и теории музыки.

---

<sup>24</sup> Назовём, например, музыку немецкого композитора, в прошлом солдата вермахта, побывавшего в американском плену, **Райнера Бредемейера** (Reiner Bredemeyer; 1929–1995) к радиопостановке документальной повести «В окопах Сталинграда» (*In den Schützengräben von Stalingrad*, 1968) писателя-фронтовика Виктора Некрасова в переводе Бернхарда Тиме.

<sup>25</sup> См. также Библиографический список, № 1–10.



## References

1. Kazantseva L. P. “Musical Rossica” as a Musicological Term. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 1, pp. 22–34. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.022-034
2. Kazantseva L. P., Lukonina O. I. The Battle of Stalingrad in Russian and Foreign Music. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 1, pp. 88–105. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.088-105
3. Artamonova E. A. From Russia to the UK and Back Across the English Channel: Musical Discoveries from WWII and the Thaw (Recent Archival Findings and Publications). *Journal for Art, Education and Science*. 2020. No. 1 (22), pp. 78–85. (In Russ.) DOI: 10.34684/hon.202001010
4. Manaev A. Yu. “We Will Revive You, Beloved Stalingrad!”: Forming the Image of Stalingrad Battle in Historical Memory (1940s – 1950s). *Nauka. Obshchestvo. Oborona = Science. Society. Defense*. 2020. Vol. 8, No. 1, pp. 8–8. (In Russ.) DOI: 10.24411/2311-1763-2020-10230
5. Ogarkov A. A., Ogarkova E. V., Tyumentsev I. O. “Folk History” of the Battle of Stalingrad (Based on the Materials of the Research Project “Stalingraders in the Battle of Stalingrad”). *Science Journal of Volgograd State University. Series 4. History. Area Studies. International Relations*. 2018. Vol. 23, No. 1, pp. 156–166. (In Russ.) DOI: 10.15688/jvolsu4.2018.1.15
6. Schwarcz I. The Battle of Stalingrad in the Historical Memory of the Austrians. *West — East*. 2020. No. 13, pp. 11–25. (In Russ.) DOI: 10.30914/2227-6874-2020-13-11-25
7. Höhn E., Mešková L. The Memory of the World War II in the Contemporary Art of Austria: The Political Voice of Art. *Actual Problems of Theory and History of Art*. 2020. No. 10, pp. 618–623. DOI: 10.18688/aa200-4-56

### *Information about the authors:*

**Liudmila P. Kazantseva** — Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department of Theory and History of Music, Head of the Laboratory of Music Content.

**Oksana I. Lukonina** — Dr.Sci. (Arts), Acting Rector, Professor at the Department of History and Theory of Music.

## Библиографический список

1. Зарубежная музыка о России (музыкальная россика): коллективная монография / ред.-сост. Л. П. Казанцева. СПб.: Союз художников, 2023. 324 с.
2. Казанцева Л. П. Русская тема в музыке зарубежных композиторов: справочник: в 2 т. СПб.: Лань: Планета музыки, 2022. Т. 1. 480 с.; Т. 2. 508 с.
3. Луконина О. И. В поисках национальной идентичности: о художественном цикле «Бессмертный полк Сталинграда. Память в лицах» волгоградских художников Новикова Ф. С. и Новиковой Е. П. // Военный Сталинград как мировой социокультурный феномен: монография. Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2017. С. 150–156.
4. Луконина О. И., Назарова О. В. Динамика изучения Сталинградской битвы в XX – начале XXI вв.: региональные особенности и аспекты формирования // Многонациональное братство народов в Великой Победе: материалы форума (апрель–май 2020 года) / отв. ред.: Л. И. Будченко, Ю. Ф. Болдырев. Волгоград: Принт, 2020. С. 221–229.

5. Огаркова Е. В. Сталинградская битва в советской изобразительной пропаганде и военно-фронтowej графике 1942–1945 гг.: дис. ... канд. ист. наук. Волгоград, 2008. 263 с.

6. Огаркова Е. В. Сталинградская битва в советском изобразительном искусстве. 1942–1945: монография. Волгоград: Издатель, 2011. 184 с.

7. Падерин А. А. Сталинградская битва в зеркале западной историографии // Вестник МГИМО-Университета. 2013. № 2 (29). С. 95–106.

DOI: 10.24833/2071-8160-2013-2-29-95-106

8. Попков В. И., Кутиков А. В., Аргасцева С. А. и др. И вот он заговорил — Мамаев курган...: к 50-летию открытия памятника-ансамбля «Героям Сталинградской битвы» // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Педагогические науки. Филологические науки. Исторические науки и археология. 2018. № 1 (124). С. 4–13.

9. Разаков В. Х. Архитектурно-скульптурный памятник-ансамбль «Героям Сталинградской битвы» на Мамаевом кургане // Военный Сталинград как мировой социокультурный феномен: монография. Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2017. С. 156–187.

10. Сталинградская битва. Июль 1942 — февраль 1943: энциклопедия. 8-е изд., доп. / под ред. М. М. Загоруйко. Волгоград: Издатель, 2020. 847 с.

Поступила в редакцию / Received: 22.02.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 09.03.2023

Принята к публикации / Accepted: 28.04.2023