

Ковнацкая

БЕНДЖАМИН
БРИТТЕН



ЗАРУБЕЖНАЯ МУЗЫКА

МАСТЕРА XX ВЕКА



Л. Ковнацкая

БЕНДЖАМИН БРИТТЕН

Всесоюзное издательство
Советский композитор
Москва 1974 г

Введение

О НОВОМ АНГЛИЙСКОМ ВОЗРОЖДЕНИИ

Эволюция музыкальной культуры XIX века в ряде стран Западной Европы проходит через этап, который был назван современниками новым Возрождением. Таковы движения *Risorgimento* в Италии, *Renouveau* во Франции, *Renacimiento* в Испании и *Renaissance* в Англии. Хронологически они протекали почти одновременно (за исключением Италии, где наметились с 30-х годов): это — последняя треть XIX столетия во Франции и два десятилетия на рубеже XX века в Испании и Англии.

Содержание движений было различным, так как различными были причины, обусловившие вступление школ в этот период. Итальянская и французская музыка (вместе с австро-немецкой) составляла основной массив европейской музыкальной культуры: развитие профессиональных композиторских школ носило там непрерывно-поступательный характер, тогда как испанская и английская — старые национальные школы, расширившие своим возрождением горизонт европейской музыки XIX века — вновь выдвинулись после длительного перерыва. Особенности нового Возрождения, его национально своеобразные проявления вызваны были не только спецификой становления и развития композиторских школ и шире — национальной культуры, но в значительной мере определялись социально-политическими предпосылками. Во Франции, Италии и Испании музыкальное возрождение более непосредственно связа-

но с общественной жизнью, бурные взрывы которой и вызвали его. Низвержение Второй империи и Коммуна во Франции, восстание кароонарцев и последующая борьба за объединение Италии, буржуазная революция 1868—1873 годов в Испании — таковы события, предшествовавшие новой волне расцвета национальной музыкальной культуры в этих странах. Но если французское *Renaissance* и испанское *Renacimiento* были собственно музыкальным движением, то музыкальное *Risorgimento* явилось лишь частью общего социально-культурного подъема Италии; если идейным вождем нового испанского Возрождения явился Фелиппе Педрель, в 1891 году выступивший с манифестом «За нашу музыку», то главой и теоретиком итальянского Возрождения XIX века был писатель Алессандро Мандзонни. Если *Risorgimento* знаменовало в сущности итальянский романтизм, то пафос становления национальной профессиональной музыки в Англии и Испании в немалой степени заключался в отрицании романтических традиций, связанных с французскими (в Испании) и немецкими (в Англии) влияниями. Так становится очевидной качественная неоднородность названных движений.

При всем различии аналогичными на первый взгляд представляются судьбы испанской и английской музыкальных культур.

На протяжении XVI—XVII столетий эти страны — великие державы, соперничавшие в могуществе — переживали классическую эпоху Ренессанса. Время это было «золотым веком» их художественной культуры, эпохой Сервантеса, Лопе де Вега и Кальдерона — Шекспира и Бен Джонсона; Веласкеса и Эль Греко — выдающихся мастеров елизаветинской миниатюры; Виктора, Кабесона и Моралеса — Таллиса, Гиббонса и Бёрда... Именно в это время сложились богатые национальные традиции композиторских школ; под знаком которых и протекал период их обновленного формирования на грани XIX—XX веков. Итак — Ренессанс XVI и XVII столетий, двухсотлетний перерыв и новое Возрождение с конца XIX века — таковы главные вехи пути профессиональной музыкальной культуры Испании и Англии. Двухсотлетний перерыв — вот специфическое в их общности

Но, несмотря на внешнее сходство, в основе двухвекового перерыва в музыкальной культуре этих стран лежали разные комплексы причин.

Эпоха безвременья испанской культуры (и профессиональной музыкальной школы) связана с глубоким экономическим и политическим кризисом страны, первыми сигналами бедствия которой были победа Нидерландов в борьбе за независимость в 1581 году и, спустя семь лет, крушение Непобедимой армады — разгром англичанами испанского флота. Постепенное ослабление государственной мощи Испании привело к ее политическому и культурному подчинению крепнувшей абсолютистской Франции.

Великобритания же, напротив, входит в это время в пору расцвета и вскоре достигает небывалого могущества. Англия становится наиболее развитой и процветающей страной, одной из первых в Европе капиталистических стран, сильнейшей морской державой, самой свободной, по словам Энгельса, — то есть наименее несвободной из стран Европы, далеко опередившей в социальном отношении все прочие государства. Судьба английской музыкальной культуры будет выглядеть еще парадоксальней, если вспомнить высказывания Энгельса об универсальности английской нации, соединившей в себе германский и романский элементы¹, если учесть, что духовная жизнь Англии на протяжении веков отличалась устойчивостью, бережным отношением к традициям, ставшим гордостью страны.

Общезвестна новаторская инициатива Англии в области драматического театра, который здесь впервые в Европе стал общенародным; упомяну и вклад страны в классическую материалистическую философию в лице Фрэнсиса Бэкона, родоначальника, по словам Маркса, опытных наук новейшего времени²; Вальтера Скотта Белинский считал создателем жанра исторического романа³; Англия — «отечество карикатуры и пародии», — писал Пушкин⁴. И в музыке: родина полифонии; одна

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 1, М., 1954, с. 600.

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 3, с. 157.

См.: В. Г. Белинский. Собр. соч., т. 2, М., 1948, с. 626.

⁴ А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. 5, М., 1954, с. 81.

из первых европейских полифонических школ — английская; существует предположение, что английский полифонический стиль, воплощенный в работах мастера XV века Уолтера Фрая, воздействовал на композиторов нидерландской школы¹; в музыке Англии наблюдался сравнительно ранний и необычайно плодотворный контакт народной и профессиональной культур.

Примеры можно умножить.

Почему же здесь так внезапно, на кульминации — со смертью Перселла — прервалось, точнее оборвалось развитие профессиональной национальной композиторской школы? Необычность положения музыки в Англии усугубляется еще и тем, что с конца XVII и вплоть до конца XIX века — время непрерывного развития подлинно национального искусства страны во всех остальных сферах духовной жизни: в области литературы и живописи, эстетики и поэзии, философии и театра.

Проблема эта до сих пор не решена, — загадочная и алогичная параболa английской музыки привлекает пристальное внимание всех авторов, пишущих о музыке Англии, и вряд ли может быть разрешена в рамках отдельных исследований, без совместных усилий историков, социологов, искусствоведов, музыковедов.

Хочу обратить внимание на другое: очевидное ослабление интенсивности композиторского творчества отнюдь не означало упадка музыкальной культуры в целом, как это было, например, в Испании. Наоборот, «эпоха молчания» английской музыки, как образно ее называют английские музыковеды, — заключала в себе и накапливала мощные импульсы подъема профессиональной музыкальной культуры, отчетливо обозначившегося ко второй половине XIX века

Новое английское музыкальное Возрождение длится около столетия. После классического Ренессанса английская профессиональная музыка не знала времени столь бурного и плодотворного.

«Одно из интереснейших явлений нашего века —

¹ См.: Silvia W. Kenney Walter Frye and the contenance angloise. London, 1964.

изумляющее возрождение британской музыки, почти насильственно вторгшейся в международную музыкальную жизнь после долгого периода относительной творческой пассивности. Это возрождение свершалось под знаком слияния наиболее непримиримых музыкальных стимулов нашего времени... С самого начала нового этапа своего развития британская музыка заняла место на передовой линии современного музыкального фронта, а иногда даже в ее радикальном крыле, но целью ее был в эстетическом плане — синтез, а не изоляция»¹. Так пишет один из видных теоретиков XX века композитор Рудольф Рети.

Тезисно высказанное наблюдение Рети пронизательно. В нем содержится указание на существенные процессы в развитии английской музыки XX столетия.

Для выяснения особенностей нового английского музыкального Возрождения остановлюсь на некоторых важных его сторонах.

Новое Возрождение возникло на благодатной почве музыкальной культуры Англии. На протяжении веков здесь сохранялся высокий уровень профессиональной концертной жизни. Издавна слабилась она и как страна со слушательской аудиторией, чуткой и восприимчивой. Высокую оценку давали ей приезжавшие сюда континентальные композиторы от Гайдна и Моцарта до Дворжака и Яначка. В течение XIX столетия (и вплоть до нашего времени) столица Англии оставалась одним из крупнейших европейских культурных центров. И еще раньше, приблизительно с 30-х годов XVIII века, сильному воздействию Лондона подвергалась духовная жизнь соседней французской столицы. «Английская философия и литература, правоучительные журналы Аддисона и Стиля, семейный роман Ричардсона, буржуазная трагедия Лилло — все это пользуется необычайным успехом во Франции, вызывает множество подражаний, создает новые литературные и эстетические вкусы. Под влиянием балетов английского хореографа Джона Уивера, этого «отца английского балета», расцвело творчество талантливой французской балерины Мари Салле, которая в 30-х годах подолгу выступает

¹ Р Рети Тональность в современной музыке Л. 1968, с. 89.

в лондонских театрах. Театр английских мимов нередко посещает Гарри и част и представления в Комической опере. Вольтер в знаменитых Философских письмах, или Письмах об англичанах (1733) популяризирует во Франции английский сенсуализм и подготавливает почву для плодотворной и бурной деятельности энциклопедистов и материалистов. Под влиянием буржуазной культуры Англии во Франции формируется новая, определяемая потребностями буржуазии, рациональная мораль, все больше в обиход входит психология сентиментализма...»¹.

Лондон был и музыкальной столицей — в первую очередь благодаря интенсивности концертной жизни, ее организованности. Здесь концертировали крупнейшие континентальные музыканты и композиторы: Лист и Шопен, Мендельсон и Паганини, Берлиоз и Вагнер, Гуно и Мейербер, Верди и Дворжак, Чайковский и Глазунов, Прокофьев и Стравинский.

Когда директор Лондонского оперного театра Иоганн П. Саломон — скрипач, дирижер и выдающийся организатор концертов — убедил Гайдна предпринять оба путешествия в Лондон, композитор получил в первый же приезд звание Доктора музыки — честь, которой не удостоился даже высокочтимый англичанами Гендель. Сам Гайдн говорил, что «только Англия создала мне славу в Германии»².

Тот же импресарио — Саломон — вел переговоры и с Бетховеном, которому еще раньше, в 1818 году, был прислан из Лондона в подарок рояль «Брэдвуд». 10 ноября 1822 года директория Филармонического общества в Лондоне заказала Бетховену симфонию, и композитор с удовольствием принял предложение. Она прозвучала 21 марта 1825 года в концерте Общества; пометка в программе гласила «сочинена специально для нашего Общества». То была Девятая симфония. В последние годы жизни Бетховен всерьез думал переселиться в Ан-

¹ И. С. Ступников Дэвид Гарриш. М., 1969, с. 161.

² См. Рукописный дневник И. Гайдна периода его второго пребывания в Лондоне 1794 и 1795 годов, изданный И. Э. Энгелем (Лейпциг, 1909). Перевод хранится в Иностранном кабинете ДОЛГК с 2

глию: оттуда — через Риса и Мошелеса — шла помощь Вернувшегося из Лондона Мошелеса он подробно расспрашивал о различных бытовых деталях. Лондон ждет его, Филармоническое общество шлет деньги; «...он знает, что там, далеко, по ту сторону Ламанша, есть страна, где его любят и почитают. Он получил приглашение от Лондонского филармонического общества: его ожидают концерты и деньги. Отчаявшийся, он призывает на помощь в надежде, что его крик услышат за морем, но его рука уже не в силах держать перо»¹.

Известно, что Берлиоз при жизни был безоговорочно признан лишь в Праге, Лондоне и в России. Гонимый во Франции, он получил предложение «быть дирижером оркестра английской Большой оперы в Лондоне», то есть в Друри-Лейн, которое он принял и проработал в театре с 5 ноября 1847 по 12 июля 1848 года. Еще трижды ездил Берлиоз в Лондон и всякий раз получал там «доказательства симпатии...»².

Неоднократно получал приглашение посетить Англию Брамс. Однако его, равнодушного к почестям и материальному благу, удерживало незнание языка. В 1876 году Кембриджский университет хотел присвоить ему почетное звание Доктора музыки — но Брамс не решился пересечь Ламанш и остался, по словам профессора Джорджа Макфаррена, писавшего ему, доктором «*in posse*» (в перспективе), а не «*in esse*» (в действительности). В том же году фирма «Novello» заказала ему ораторию, подобно тому как полстолетия назад Веберу была заказана опера «Оберон». «По части уважения к Вам,— пишет композитору певец Хеншель,— Лондон не уступает ни одному другому городу мира». Кризандер подтверждает это мнение и рассказывает Брамсу, что в Лондоне «сразу же дважды прослушали Ваш новый скрипичный концерт, в то время как brave гамбургцы.. не знали, как им при этом следовало себя вести»³.

В 1902 году в английский театр «Когент-Гарден» художественным руководителем приглашен замечательный французский музыкант Андре Мессаже, к которому

¹ С. Цвейг Собр. соч. в 7 т. т. 7. М. 1933, с. 344.

² Г. Берлиоз Мемуары. М. 1961, с. 688-722.

³ См.: К. Гейрингер Иоганнес Брамс М. 1965, с. 142.

едет туда его друг Клод Дебюсси. Лишь позднее, семь лет спустя (в 1909 году), Дебюсси предпринимает концертные поездки в Лондон, но уже в 1903 году в своих письмах он одобрительно отзывался об оркестре «Ковент-Гардена» и замечал: «Английская публика слушает со вниманием, можно сказать, неистовым...»¹.

Общезвестно, что музыка Дворжака — как раньше, в 1829 году Мендельсона и позже, в 1926 году, Яначека — получила признание сначала в Англии, затем в Европе. Девять раз ездил сюда Дворжак, и гастролы его проходили с триумфальным успехом.

«...Как ярмарка оркестрового и виртуозного исполнительства Лондон не теряет своего всемирного значения. Это, действительно, такая музыкальная ярмарка, которую вы не найдете нигде. Ежедневно, во всевозможных Halls: и в огромных залах, и в залах средней руки, и в зданиях выставок, вплоть до классического Хрустального дворца, — даются концерты, и симфонические, и вокальные, и разными виртуозами... Это входит в обязательную программу британских удовольствий... Классические немецкие вкусы и в последнее время вагнеризм едва ли не больше распространены в Англии, чем даже во Франции... И образованные англичане считают долгом своим относиться к музыке чрезвычайно серьезно...»². Речь идет о Лондоне 1860—1880-х годов.

Дворжак, Чайковский и Григ — крупнейшие представители трех «молодых» европейских национальных школ — в Англии в знак признания были избраны Докторами музыки Кембриджского университета. Такой же чести был удостоен Сен-Санс...

Это — наудачу выбранные факты. Но и они дают представление об одной из важных тенденций музыкальной жизни Англии. Такое последовательное стремление знать и впитывать достижения современной европейской музыкальной культуры способствовало — даже в то время, когда английская профессиональная композиторская школа проходила через кризисную полосу и не создавала своих ценностей в этой области художе-

¹ К. Дебюсси. Статьи, рецензии, беседы. М., 1964, с. 147

² П. Д. Боборыкин. Воспоминания, т. 2. М., 1965, с. 245

ственного творчества, — сохранению и упрочению высокого уровня музыкальной жизни.

Питательной средой этого было широко распространенное и развитое по всей стране бытовое музицирование — столь велика была инерция интенсивной музыкальной жизни, и придворной и городской, елизаветинской эпохи. Вспомним свидетельства Гайдна, Дневник Пеписа¹ и другие документы елизаветинской и тюдоровской эпох, в которых говорится о многоголосном пении, ставшем обязательным во всех слоях городского общества — при приемах гостей, обедах, дружеских собраниях. Раньше других европейских стран здесь возникли публичные концертные организации: в 1672 году впервые в Европе Джон Банистер организует в Лондоне публичные концерты; в 1878 году создано Народное концертное общество, дающее концерты для жителей бедных кварталов Лондона — практика, дотоле неизвестная ни в одной из европейских стран. А между этими двумя датами — открытия многочисленных музыкальных обществ, среди которых основное место бесспорно принадлежит обществам хоровым, профессиональным и любительским.

Англия — страна богатейших традиций хоровой любительской культуры. Это — огромный низовой пласт, корнями уходящий в народное крестьянское многоголосное пение, проходящий сквозь городскую песенную культуру Средневековья и Ренессанса, тесно соприкасающийся с творчеством Перселла и Генделя. В XVIII и XIX веках расцвет хоровых любительских обществ и клубов свидетельствует о продолжающейся активной жизни этой традиции. С 1715 года в городах страны проводятся хоровые празднества, в дни которых любительские хоры объединяются с профессиональными для исполнения ораторий Генделя. На всем протяжении XVIII века музыкальная жизнь в Англии проявлялась главным образом в организации хоровых фестивалей. Своего зенита достигло это движение в XIX веке. Устроенный в 1857 году в Хрустальном дворце Лондона

¹ Сэмюэл Пепис (1632—1703) — выдающийся государственный деятель, автор Дневника, одного из основных памятников английской мемуарной литературы

праздник генделевской музыки располагал хором в три тысячи человек. Французский дирижер Паделу, приехавший в конце века в Лондон, был поражен тем, что мог ежевечерне слушать в Лондоне (точнее — в его разных частях) концерты хоровой музыки. В заметке, помещенной в «Revue musicale» 1 марта 1914 года, Дебюсси, со свойственной его стилю иронией, пишет: «Путешественники рассказывали о больших фестивалях в Англии, где 300 голосов почтительно и убежденно воспевают славу Генделя, Мендельсона и сэра Эльгара»¹. Напомню, что именно богатые хоровые традиции английской музыкальной культуры вызвали к жизни две оратории Гайдна — обе на английские темы («Сотворение мира» по поэме Джона Мильтона, «Времена года» по поэме Джеймса Томсона), оратории Генделя, библейские оратории Мендельсона.

Развитию хорового любительского движения способствовала также система упрощенного нотного письма — «*сол-фа* нотация» (*tonic sol-fa notation*), которую к концу XIX века ввели во всех общеобразовательных школах². Ею пользовались и студенческие, и рабочие хоровые коллективы, которыми славятся английские города и провинции, университеты и колледжи. В репертуаре обществ — произведения Баха, Перселла, мастеров елизаветинской эпохи. Английские певцы даже внешне восприняли практику певцов-елизаветинцев — сидеть во время исполнения вокруг стола. Особое место принадлежит обработкам народных песен и баллад. Невозможно представить себе жизнь английского города, деревни, морского селения без песенных клубов и хоровых обществ. Столь же широким потоком приходит хоровое любительское пение и к XX веку. На этой основе

¹ К Дебюсси Статьи рецензии, беседы М.—П., 1964 с. 237

² Цель этой системы — обучить пению с листа немусыкантов. Методы системы заимствованы у Гвидо Аретинского, который раньше на семь веков задает той же целью. В Англии систему ввели Джон Курбен (1816—1880) и Джон Хулла (1812—1884). Первый из них был профессиональным музыкантом: в 1841 году священнику Курбену — Министру конгрегации — конференция воскресных школ предложила теоретически изучить эту систему. Практическое выражение ей дал Хулла — органист и композитор, после чего система получила официальное признание. Аналогичные движения были и на континенте.

родилась в 1936 году Лондонская рабочая музыкальная ассоциация, бессменным президентом которой с 1941 года является Алан Буш.

Конец XIX века принес с собой и новое открытие народного творчества. Фольклорное движение стало важным фактором дальнейшего музыкального развития страны. Можно даже сказать, что оно играло значительную роль в музыкальном прогрессе Англии, особенно на первом этапе нового Возрождения. Внедрение народного песнетворчества в широкие слои населения усилило интерес к собиранию и записи песен, живших до того в устной традиции. Так с самого начала фольклорное движение получало практическое назначение, которое несомненно способствовало общемузыкальному подъему страны. В 1898 году в Англии образовалось Общество народной песни, существующее и поныне под названием Общества народного танца и песни. В течение первого десятилетия XX века аналогичные Общества были открыты в Ирландии (1904), Шотландии (1906) и Уэльсе (1909).

Наиболее важный этап движения — становление английской фольклорной науки, связан с именем Сесила Джеймса Шарпа — ученого, энтузиаста, изжившего тот дух миссионерства, который царил в Обществе. Комитет фольклорного Общества к моменту появления в нем Шарпа возглавляли крупные музыканты, двое из которых — Хуберт Пэрри и Чарльз Стэнфорд — были выдающимися деятелями нового Возрождения. Будучи композиторами, они стремились в первую очередь осмыслить и воплотить в творчестве идею формирования национальной композиторской школы на основе народной песни. Сесил Шарп же, ставший крупнейшим современным фольклористом, когда в 1904 году был избран в Комитет Общества, повел борьбу за целенаправленную работу в обнаружении подлинных фольклорных образцов, открытии ранее неисследованных слоев народной песенности. Он решительно восставал против хаотичности, желая четко скоординировать усилия распыленных по стране отдельных групп собирателей. Именно Шарпу обязано английское музыковедение возникновением, развитием и расцветом отечественной фольклорной науки. Исследования Шарпа охватили 27 графств

Англии и около 30 городов и поселков Южных Аппалачей (США), его наследие огромно (50 томов), коллекция уникальна (около 5000 напевов). После четырех лет собирательской работы Шарп опубликовал книгу «Английская народная песня. Некоторые выводы», которая до самого недавнего времени являлась «библией» фольклористов Англии. Ученики и сподвижники Шарпа, среди которых были Джордж Баттеруорт, Мод Каплес, Ральф Воан Уильямс и другие, в течение последующих лет проделали огромную работу: 35 томов выпустило Общество до 1931 года и столько же в период с 1932 по 1966 годы; стали появляться специальные труды, посвященные истории и теории отдельных жанров английского фольклора. Однако эта волна фольклорного движения, связанная с именем Шарпа, была устремлена к созданию профессиональной композиторской школы, инспирирована идеалами национального профессионального музыкального искусства.

Фольклорное движение в начале века носило пропагандистский характер. Очагами и проводниками идей движения становились хоровые общества и клубы. Особенно интересной и специфичной была работа по внедрению народной песни в школу (в этой области интенсивной была деятельность Воана Уильямса и Грейнджера), а тем самым исподволь — в сознание людей. Стремление вновь влить народную песню в широкие любительские массы — как это было в елизаветинскую эпоху — отличает работу собирателей. Процесс этот примечателен не только необычайной интенсивностью, но и эффективностью. Вспомним введение упрощенной системы нотации, значительно расширившее репертуар хоров. Появляются многочисленные песенные сборники, содержащие обработки народных мелодий, переложения их для домашнего музицирования и аранжировки для школ, клубов и хоровых обществ. Репертуар быстро был освоен, и вскоре «певцы стали наследниками собирателей народной песни»¹. — Так слились эти два потока, любительское движение и фольклорное, определив своеобразие музыкальной жизни Англии начала XX века.

¹ Р. Воан Уильямс. — См. кн. S. Pakenham. Ralph Vaughan Williams. London, 1957, p. 7.

К тому же, здесь находится и точка пересечения их с композиторским творчеством

Интерес к фольклору разбужен активной работой собирателей, и композиторы обращаются к народной песне. Появляются сюиты, рапсодии на народные темы, характерные для становления любой национальной инструментальной школы (вспомним роль «Камаринской» Глинки и Увертюры на три русские темы Балакирева в формировании русского симфонизма). Танцевальная рапсодия и Английская рапсодия «Ярмарка в Бригге» Диллуса, обе написанные в 1910 году, Норфолкская сюита (1904) и Сюита на английские народные темы Воана Уильямса — лучшие из сочинений такого рода. Шотландские народные мелодии использует Александр Макензи в трех шотландских рапсодиях для оркестра (1880, 1881, 1911), ирландские напевы обрабатывает Чарльз Стэнфорд в пяти Ирландских рапсодиях (1901—1914), в Ирландских фантазиях для скрипки и фортепиано, Ирландской симфонии (1887).

Названные выше потоки соединились в области профессиональной музыки уже на начальных этапах формирования новой национальной композиторской школы. Пэрри и Стэнфорд — первые вице-президенты Английского фольклорного общества были одновременно руководителями крупных хоровых любительских обществ. Глубокого единства достигли эти тенденции музыкального развития страны в творческой жизни Ральфа Воана Уильямса — ученика Пэрри и Стэнфорда.

Композиторская школа Англии после двухвекового зстоя и упадка за полвека прошла значительные этапы своего обновленного формирования. Английская музыка словно наверстывала упущенное: она стремилась восстановить свой творческий авторитет в разных направлениях. Но перед ней — как и перед другими национальными школами, пережившими, однако, процесс становления в более ранние исторические периоды — встали две задачи, казалось бы взаимоисключающие и тем не менее взаимосвязанные. Первая рождена естественным желанием композиторской школы, долгие годы находившейся под воздействием почти исключительно инонациональных традиций — ощутить ~~свое~~ ~~свою~~ почву под ногами, уберечь и оградить ~~свое национальное достоя-~~

ние. Вторая тенденция вызвана необходимостью усвоить современный опыт передовых европейских школ, в первую очередь в сфере выразительных средств. Это — обычная закономерность становления молодых национальных школ. Специфичность же положения английской заключалась в том, что вопросы эти решались ею на рубеже XIX—XX веков — в то время, когда эволюция европейского музыкального искусства приобрела дотоле необычный, сложный характер. Отсюда становится понятной интенсивность и противоречивость в устремлении английской композиторской школы нашего столетия к своей кульминации — к творчеству Бриттена, в котором оказался осуществленным синтез этих двух тенденций. Однако на первых порах они существовали раздельно, как полярные.

Первый путь, который английскими музыковедами определяется как «националистический», исповедовали Пэрри, его приверженцы и последователи (с центром в Королевском колледже музыки). В противоположность им Элгар, чье имя в 1930-е годы на континенте звучало синонимом музыки Англии, приветствовал «любое иностранное влияние, которое может быть с пользой ассимилировано»¹.

Творчество Ральфа Воана Уильямса, Густава Холста и их младших современников — Фрэнка Бриджа, Джона Айрленда, Артура Блисса, Арнольда Бакса, Артура Бенджамина и других — можно назвать фундаментом новой национальной школы, актив которой составили композиторы более молодого поколения — Уильям Уолтон, Констант Лэмберт, Эдмунд Раббра, Алан Роусторн, Леннокс Бёркли, Майкл Типпет. Они пытались вывести английскую музыку на мировую арену, но в целом их достижения не переросли внутринациональных рамок. Причина этого крылась не в недостаточной силе таланта, а в противоречивости самого музыкального Возрождения Англии XX века: оно отличалось эзотеричностью поисков, ведущих к узко-местной, региональной ограниченности. Такая подчеркнуто-искусственная замкнутость интересов объясняется также активным стремлением

¹ B. Britten England and the Folk-Art Problem. «Modern Music», 1941, Vol. XVIII, N 2, p. 71.

вырвать национальное музыкальное искусство из тисков устойчиво проявляющихся в нем немецких влияний.

Уже на рубеже веков английские композиторы делали настойчивые попытки выйти из-под влияния немецких классико-романтических традиций, пустивших на английской почве глубокие корни. Пэрри объявил войну мендельсоновской оратории и возглавил борьбу за национальную философскую ораторию. Крупным достижением здесь стала трилогия малых кантат Элгара, созданная в 1917 году и названная «Дух Англии». Но особенно устойчиво отмечены влияниями Вагнера и Рихарда Штрауса ранние композиции Воана Уильямса, музыка Элгара и произведения Диллуса. Еще более плодотворной была вагнеровская традиция в опере Англии: английскими «Мейстерзингерами» названа одна из опер Стэнфорда «Кентерберийский пилигрим» (1884), написанная на английский сюжет, из Чосера; немецкими по духу оказались и четыре из шести оперных сочинений Этель Смит (две из них написаны даже на немецкий текст), поставленные и имевшие большой успех в городах Германии; вагнеровской тетралогией инспирирована трилогия Джозефа Холбрука «Сноб», созданная на поэтической основе кельтской мифологии (1911—1929); Рутленд Боутон в 1914 году создает в Глэстон-бери специальный театр — «английский Байрейт» — для постановки своих вагнерианских опер, сюжеты которых основаны на легендах и балладах романтизированного «Артурова» цикла...

В надежде обновить свой музыкальный язык английские композиторы обращаются, в основном, к современной французской музыке. Воздействие импрессионизма, однако, было здесь хотя и долгим, но внешним. Сочинения Диллуса представляют английский импрессионизм с его тяготением к спокойной индлической звукописи и фундаментальной основательностью формы. В музыке Сирила Скотта импрессионистическая красочность воссоединяется с романтическим ориентализмом. Заметно и воздействие русской музыки: в произведениях Густава Холста слышно увлечение музыкой Римского-Корсакова и Скрябина. Показательна в этом плане эволюция творчества Арнольда Бакса: в его работах ощутимо воздействие позднего немецкого романтизма (Вагнера, Штрау-

са, Малера), затем — после посещения в 1910 году России — музыки Римского-Корсакова, позднее — в камерных сочинениях — он осваивает красочную палитру французского импрессионизма (Дебюсси).

Несколько позже намечается третий путь, своего рода равнодействующая между полярными тенденциями, и связан он с именем Р. Воана Уильямса.

Крупнейший ученый-фольклорист, постоянный член Комитета фольклорного Общества, устроитель деревенских музыкальных празднеств и народных фестивалей — вот далеко не полный перечень того, что составляло сферу его творческой деятельности. К тому же большинство его сочинений написано для любительских коллективов, адресовано исполнителям-непрофессионалам: студенческим театрам (опера «Влюбленный сэр Джон», музыка к комедии Аристофана «Осы», балет «Старый король Коул»), деревенским фестивалям («Пять мистических песен», Фантазия на рождественские гимны и другие), народным танцевальным и хоровым кружкам. Тесная связь музыки Уильямса с английской бытовой культурой и явилась высшим выражением целей фольклорного движения.

Но с именем Воана Уильямса связан и другой важный аспект в становлении национальной школы. «Кто не способен помнить прошлое, тот осужден его повторять», — как сказал философ Сантаяна. И Ральф Воан Уильямс расширяет «национальный плацдарм»: ему принадлежит открытие музыки эпохи Тюдоров и традиций старо-английской школы, одной из ведущих школ XVI—XVII столетий. Он первым из английских композиторов XX века последовательно обращался к славному музыкальному прошлому Англии, к богатейшей сокровищнице английской профессиональной музыки XVI—XVII веков, к творчеству Томаса Таллиса (которым позже увлекся Стравинский), Орlando Гиббонса, Генри Лоуэса и других. Открытие не было случайным: сама народная песня указывала на эту эпоху как на время, когда связь профессионального и народного искусства была глубокой и органичной. Теперь же, в XX веке, вместе с музыкой старых мастеров новая национальная школа входит в мир «золотого века» английской культуры, и его искусство становится мощным стимулом для творческой

фантазии современных композиторов. В творчестве Уильямса это сказалось на создании таких произведений, как балеты, связанные не с традиционной классической хореографией, а с английскими бытовыми танцами, с традициями «масок» XVII века («Иов» и «Свадебный день»); как Фантазия на тему Томаса Таллиса, воскрешающая стиль лирического мадригала; как хоральная сюита «Пять тюдоровских портретов», партитура которой, несмотря на то, что в ней нет подлинных народных или гимновых мелодий, проникнута духом английской музыки далекой исторической эпохи. Традиции верджинельной и перселловской инструментальной музыки ощутимы в Партите, Фортепианном концерте, Концерто grosso. Так в установлении преемственных связей с отечественными профессиональными традициями прокладывается дальнейший путь национальной композиторской школы.

Вообще же личность Воана Уильямса, эволюция его композиторского стиля показательны для нового английского Возрождения. За долгий путь он прошел те этапы, которые проходила английская музыка в целом. Знакомство с народной песней вызывает крутой перелом в его творчестве: он отвергает все ранее созданное как подражательное, написанное в духе немецкой музыкальной культуры, и перестраивает основы своего стиля, в течение длительного времени работая непосредственно с фольклорным материалом и как композитор, и как собиратель. Наконец, он добивается того, что его собственный мелодический стиль словно вырастает из глубин фольклора — народная песня становится органичной, необходимой частью его музыкального языка. Цитирование народной песни является и этапом его эволюции и затем принципом творческого метода. «В том случае, когда я не могу подобрать подходящую народную мелодию, я пишу что-нибудь свое», — говорит он¹.

Чтобы окончательно вырваться из уз немецкого воспитания, чтобы раскрепостить гармонический язык и оркестровый стиль, Воан Уильямс едет учиться к Равелю. И все же в целом Воан Уильямс не поднимается

¹ Эти слова написаны им на партитуре оперы «Влюбленный сэр Джон»

над решением задач узко-понимаемого национального идеала (в сущности — национального стиля), связанного с обновлением английской композиторской школой своего языка, с усвоением на английской почве достижений европейских музыкальных культур, с поглощением современных элементов композиторской техники национальным словарем и национальной интонацией. Здесь, в основной творческой позиции Воан Уильямс остается непосредственным восприимчивым и принципиальным сторонником Пэрри. Недаром ему принадлежат слова, которые противостоят позиции Элгара: «Интернациональный стиль в музыке мертв и бесцветен, как эсперанто»¹.

Таким образом, дилемма — «национализм» или «интернациональный эклектизм» по-прежнему вставала перед английскими композиторами, ибо проблема синтеза оказалась не до конца решенной к тому времени, когда в преддверии 40-х годов формируется творческая личность Бриттена.

Решение стиливых проблем проходит ряд этапов, которые характеризуются своеобразным отторжением, взаимным исключением и одновременно притяжением и синтетическим взаимопроникновением этих поначалу крайне противопоставленных творческих позиций. Такая борьба призвана отделить случайное, отшелушить наносное, — в ее результате остается лишь сущностное. Начальным этапам этого сложного процесса свойственна ощутимая разница между произведениями высокого профессионального мастерства, но космополитическими по своей сущности (в выборе темы, ее музыкальном воплощении) и наивно претворенной национальной тематикой или в несколько дилетантской манере использованным народнопесенным материалом. Пройдя стадии интенсивных поисков в области выразительных средств, национальная школа постепенно переносит акцент с проблем «национальное — интернациональное» на соотношение таких категорий, как «национальное — современное». Высшие достижения композиторской школы, время ее расцвета определяется органическим единством двух обновленных категорий художественного творче-

¹ См.: S P a k e n h a m Ralph Vaughan Williams. p 26

ства современного и национального, комплексы проблем которых решены последовательно на двух уровнях — стилистическом («национальное — интернациональное») и духовном («национальное — современное»).

В развитии английской музыки XX века возникло своеобразное противоречие, связанное с относительно поздним «открытием второго фронта» — английская музыка нуждалась в решительном, полном и подлинном обновлении, которое охватило бы не только музыкальный язык и образный строй, но и строй мышления, которое свидетельствовало бы об идейной, духовной современности национальной школы. Но в начале века, в то время, как европейская музыка бурно развивалась, когда творчество крупнейших композиторов дышало ощущением грядущих катастроф, когда бил новый пульс, входила в музыкальное искусство новая современная тематика, английская школа была поглощена решением внутринациональных задач. Словно сама викторианская Англия — с ее респектабельной устойчивостью быта, неколебимостью традиций, ставших гордостью страны — как скала стояла на пути английской музыки, заслоня горизонт, сковывая энергию, крепко держа в тисках традиций.

Первая мировая война потрясла Европу. Чудовищные разрушения, огромные и бессмысленные человеческие жертвы. Поколение молодых людей, физически и духовно искалеченных — «потерянное поколение». Ужас сменяется растерянностью и скорбным раздумьем о судьбах людей, о судьбах человечества и человека в современном мире. Вслед за войной — Великая Октябрьская социалистическая революция, знаменовавшая новый этап мировой истории. А затем — тяжкие годы экономического кризиса (1919—1921). Устои британской империи, до того представлявшиеся незыблемыми, были расшатаны. События эти разрушили иллюзии о несокрушимости Великобритании. Изменилась не только сама жизнь, но и представления о ней. В сферу духовной жизни вовлечен новый круг идей, проблем, которые было необходимо осознать. Пересмотреть картину мира, взглянуть на мир по-новому, ощутить связанность людей разных стран — стремления эти характерны для духовной жизни европейских народов.

В английской же музыке послевоенного периода проявляется особенно активное желание выйти из эзотерического круга решения национальных проблем. Английским композиторам свойственно стремление расширить художественный горизонт, соприкоснуться с современным европейским искусством, с его новейшими достижениями. В творчестве Джона Айрленда наряду с влиянием Дебюсси слышна увлеченность музыкой Стравинского; в первых сочинениях Алана Буша несомненно воздействие ранних опусов Бартока, Хиндемита, Стравинского, его же деятельность в Ассоциации рабочей песни устанавливает связи с творческой деятельностью Ганса Эйслера и французскими композиторами — участниками Народной музыкальной федерации (поворотным был 1931 год, когда Буш знакомится с произведением Эйслера «Высшая мера» и ставит его в Англии); более молодых Питера Фрикера, Элизабет Лутьенс, Хамфри Сирла влечет техника додекафонии, и Сирл становится учеником Веберна. Картина пестрая — английская музыка сейчас богата различными творческими индивидуальностями, но поиски вновь замыкаются в стилиевой сфере, а дух времени воссоздается ими косвенно, через воздействие художественного опыта Стравинского, Хиндемита, Бартока, Берга, Шёнберга, ибо конфликтность эпохи на континенте ощущалась явственней и в искусстве континентальных стран выразилась острее.

Появление личности Бриттена в это время закономерно: полувековое развитие английской музыки ведет к этой высшей точке. Бриттен — художник нового, военного времени. И показательно, что именно в остро-кризисные, военные 40-е годы он пытается осознать свою миссию национального художника, осмыслить свое назначение. Он погружается в решение теоретических задач, стоящих перед национальной композиторской школой, с тем, чтобы выработать свои взгляды. Для него центральной становится проблема сочетания в музыке национально самобытного и современного. Бриттен не отвергает и не обвиняет континентальные культуры в пагубном, поглощающем воздействии. Он точно замечает, что этот этап уже пройден английской музыкой. В 1941 году он пишет: «Ошибка — не во влиянии... Национальный характер композитора проявится в его

музыке, какую бы технику он ни выбрал и где бы ни находилось то, что воздействует на него — совершенно так же, как не может быть скрыта его гениальность. Сегодня английские композиторы сознательно или неосознанно ощущают сигналы опасности. Они избегают ловушек, расставленных некоторыми из наших музыкальных отцов...»¹.

Что же это за ловушки? В понимании Бриттена таковыми являются ограниченный национализм и поверхностное усвоение новейших достижений современной композиторской техники. Ему важнее проникновение в суть национального и постижение особенностей современного склада мышления. Национальное сквозь призму современного восприятия и современное в национальном преломлении — такова диалектическая основа высокого синтеза, которым пронизано его творчество, проявления его деятельности. В искусстве Бриттена совершается качественный скачок: как в фокусе, в его музыке собрались и синтезировались те поиски и устремления, которые в отдельности и разными сторонами находили отражение у его предшественников на протяжении полувека.

Все проявления творческой жизни композитора неразрывно связаны с сегодняшним днем. Но так же как с современностью, столь же интенсивно живет в его искусстве тесная связь с английской культурой. Ни в одном своем произведении этот современный композитор не утрачивает черт национальной самобытности. В таком синтезе, в таком органическом единстве и заключено высшее достижение английской школы XX века: с музыкой Бриттена, ставшей эпицентром эпохи нового музыкального Возрождения страны, она вновь получила мировое признание.

¹ B. Britten. England and the Folk-Art Problem «Modern Music», 1941, Vol. XVIII, N. 2, pp. 74—75.

Глава I

ФОРМИРОВАНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ

Бриттен родился в 1913 году на Восточном побережье Англии, в небольшом городке Лоустофте графства Саффолк. Этот живописный край стал не только фактической, но творческой и духовной родиной Бриттена. Здесь в Ипсвиче, главном городе графства, находилась мастерская Томаса Гейнсборо, родившегося неподалеку в Садбери — городке, стоящем на реке Стур, которая так часто «протекает» в его и Констебля пейзажах. В деревне Ист-Бергхолг родился Джон Констебль, чьи Дедхемские пейзажи воспевают этот край. В деревушке Нэйленд им был расписан алтарь. Восточный Саффолк, — по свидетельству знатока английской живописи А. Д. Чегодаева, — одно из тех редких мест, «где вся разлитая в английской природе поэтическая прелесть словно конденсируется в особенно насыщенный, терпкий настой»¹. Именно здесь, созерцая природу Саффолка, вживаясь в нее, постигая ее своеобразие, Констебль открыл принципы пленерной живописи.

Чуть западнее, в Бёри-Сент-Эдмунс (или — Эдмундс) родился замечательный английский мадригалист Джон Уилби, один из создателей мадригальной английской школы — композитор, чьи произведения украшают все современные собрания английской музыки XVI—XVII веков. Для этого города Бриттен в 1959 году напишет «Фанфару» — пьесу для трех трубачей к празднеству

¹ А. Д. Чегодаев. Джон Констебль М., 1968, с. 30

Великой Хартии Вольностей, подписанной в 1215 году английским королем Иоанном Безземельным в местной церкви

В среднюю школу Бриттен ездил в Холт соседнего графства Норфолк — в те места, где родился и жил последние годы ослепленный славой замечательный музыкант, бывший органистом в Кембридже, историком и теоретиком музыки в Оксфорде, Уильям Кроч; где родился (в Ист-Диреме) писатель и лингвист Джордж Борроу, чья страсть к путешествиям привела его сначала к цыганам, язык, обычаи и нравы которых он изучал, а затем заставила объездить почти все страны Европы, побывать в Африке — Джордж Борроу, после всех жизненных перипетий вернувшийся в родной край, чтобы изучить его, и умерший в Саффолке. В Норфолке Ральф Воан Уильямс записывал народные мелодии, вошедшие в его три оркестровые Норфолкские рапсодии (впоследствии переделанные в одну). «Девять лет назад, — писал Уинстан Оден о той же школе, в которой учился и Бриттен, — на том южном острове, где неистовый Теннисон превратился в дикаря, мы, наполовину еще дети, вели разговоры о книгах...»¹.

Наконец, рядом с Лоустофтом — Олдборо, место, где родился, жил и умер Джордж Крэбб, Олдборо — родина его героев и, в частности, Питера Граймса; в Олдборо сейчас живет и работает Бриттен, устраивает ежегодные музыкальные фестивали.

Бриттен так же неотделим от своего края, как Вальтер Скотт от горной Шотландии, как Роберт Бёрнс от Аллоуэя и его окрестностей — долин и холмов юго-западной Шотландии, как Уильям Вордсворт от Грасмира в Кемберлендском графстве страны озер, Озерного края.

Композиторский талант Бриттена проявился очень рано, его путь к зрелости можно назвать моцартовским. К 14-ти годам он был автором многих произведений: десяти фортепианных сонат, шести струнных квартетов, трех сюит для фортепиано, оратории, двенадцати песен. Музыкальными занятиями поначалу руководила мать — пианистка, певица, секретарь местного хорового обще-

¹ См. Н. Холст Бенджамин Бриттен М., 1968, с. 36

ства. В 1926 году Одри Олстон, педагог, у которой мальчик учится игре на альте, — знакомит молодого музыканта с Фрэнком Бриджем.

Замечательный музыкант, композитор, дирижер, участник — как скрипач — Гримсон-квартета, а затем — как альтист — Иоахим-квартета, большой мастер камерного оркестрового письма, Фрэнк Бридж в течение двух лет занимается с Бриттеном гармонией и полифонией. Трудно, правда, считать общение учителя и ученика «предметным». С именем Бриджа вообще связано первое яркое музыкальное впечатление Бриттена: в 1924 году его, 11-летнего мальчика, повезли на Нориджский фестиваль¹, где он услышал симфоническую сюиту Бриджа «Море». Это было первое исполнение, к тому же под управлением автора. Спустя три года состоялось знакомство. Вот как Бриттен вспоминает о своих занятиях с Бриджем: «...я регулярно ездил к нему в Исборн, а во время каникул — в Лондон. Я очень нуждался именно в такой строгости, с которой он ко мне относился. Он ненавидел небрежность и дилетантское отношение к делу, и это стало для меня примером на всю жизнь... Уроки были чудовищно длинные... Вероятно, я был слишком молод, чтобы запомнить сразу так много, но позже я убедился, что значительная часть урока все-таки крепко застряла в моей голове... Бридж требовал, чтобы написанное на бумаге в точности соответствовало задуманному...»² В те годы, когда особая впечатлительность рождает редкую впитывающую способность, роль учителя является едва ли не определяющей.

Среди своих учителей Бриттен всегда выделяет Бриджа, он был для юноши Учителем с большой буквы. Тесный творческий контакт с такой личностью, каким был Фрэнк Бридж, знакомство, а затем и приобщение к его довольно жестким жизненным принципам, возможность наблюдать труд и быт художника — все это оказывало несомненное воздействие. В доме Брид-

¹ Этот фестиваль, для которого в 1936 году Бриттен напишет вокально-симфонический цикл «Наши отцы охотники», проводится раз в три года. Здесь же следует уточнить: фестиваль называется Нориджским, согласно названию города, в котором он проводится (Norwich пишется Норвич, читается Норидж)

² И. Холст Бенджамин Бриттен, с. 24

жа «говорили только об искусстве: о новых стихах, о новых направлениях в скульптуре и живописи, думали об искусстве, жили искусством. Бридж,— вспоминает Бриттен,— ездил со мной по югу Англии; он открыл мне великолепие английской церковной архитектуры... Уже в школе (в Грэшем-скул в Холте, Норфолк, Бриттен учился с 1928 по 1930 год.— Л. К.) я был пацифистом и мое отношение к первой мировой войне сложилось под сильным влиянием Бриджа... Во всем, что он для меня делал, главными были два принципа: первый — всегда стараться найти себя и быть верным себе; второй принцип, неразрывно связанный с первым,— это скрупулезное внимание к хорошей технике, которая позволяет ясно выражать свои мысли. Он привил мне стремление к техническому совершенству»¹.

Встречи с Бриджем продолжались и в те годы, когда Бриттен учился в Королевском колледже музыки (1930—1933). Бридж покровительствовал ученику, пытался добиться исполнения в студенческих концертах его сочинений, благодаря ему прозвучал ор. 1 — Симфония; они вместе посещали концерты современной музыки в Куинс-холле. Бридж стал для Бриттена духовным наставником.

В Королевском колледже музыки учителями Бриттена были Артур Бенджамин и Джон Айрленд. Хотя первый преподавал фортепиано, второй — композицию, композиторами они были оба, а Джон Айрленд на рубеже 20-х и 30-х годов казался даже лидером новой английской школы — столь широкий резонанс имели его произведения, Айрленд к тому же имел авторитет среди композиторской молодежи, среди его учеников были Буш и Моерен, Арнелл и Сирл.

Учителя Бриттена, все трое — Фрэнк Бридж, Артур Бенджамин и Джон Айрленд — ученики Чарльза Стэнфорда. Так Бриттен стал творческим внуком основоположника современной английской композиторской школы, одного из организаторов и идеологов музыкального Возрождения Англии; так осуществилась живая связь между первым поколением новой эпохи и композитором,

чие творчество спустя полвека стало выражением их идеалов.

Первые шаги Бриттена в музыке обнаруживают его основные качества: импульсивность, отзывчивость натуры и творческую активность, быстроту работы и плодовитость, создающие впечатление необычайной легкости процесса сочинения, тщательность выполнения работы, постоянное стремление к техническому совершенству. Его отличает также настойчивая пытливость: изучение партитур Моцарта и Брамса, произведений старых мастеров, английских композиторов прошлого столетия и живой интерес к новому, современному искусству — к поэзии Джойса, Одена, музыке Стравинского, Шёнберга. О неутолимой потребности в знаниях, в общении с музыкой и музыкантами, в расширении своего художественного кругозора говорит также желание 20-летнего композитора ехать в Вену, к Альбану Бергу. «Начальство колледжа почему-то возражало против Вены», — свидетельствует биограф Бриттена Имоджин Холст. Но Бриттен нам поясняет: «Я не помню, как много музыки Берга я в действительности знал в то время, — вероятно, не много. Я слышал в 1936 году в Барселоне первое исполнение его Скрипичного концерта и еще раньше слышал Лирическую сюиту. Я думаю, это было предложение Фрэнка Бриджа оставить Англию, чтобы испытать различные музыкальные климаты. И действительно, в конце концов я получил стипендию и поехал в Вену, но к Бергу не попал. Я предупредил руководство Королевского колледжа музыки о своем желании учиться у Берга, но позднее сам от него отказался, ибо мои родители считали, что учение у него может мне повредить»¹. Как бы то ни было, встреча с австрийской музыкальной культурой состоялась.

Несмотря на настойчивость, с которой Бриттен стремился в Вену, к Бергу, его интересы, однако, не сосредоточены в области современной музыки: к 16 годам, пишет Холст², он знал наизусть почти все произведения Бетховена и Брамса; открытая в то же время музыка

¹ M. Schaffer British Composers in Interview by Murray Schaffer London, 1963, p. 115

² И Холст Бенджамин Бриттен, с 33

Перселла стала для Бриттена творческим источником, к которому он постоянно обращался на протяжении своего пути.

Для произведений 30-х годов характерны поиски собственной манеры выражения поначалу в пределах относительно малых форм, но в разных жанрах и с различными исполнительскими составами. Такова Фантазия ор. 2 для необычного смешанного струнно-духового квартета (скрипка, гобой, альт и виолончель), написанная в 1932 году, исполненная в 1934 году на фестивале во Флоренции и принесшая известность автору. Появляются два камерных варианта симфонии: Симфонietta ор. 1 для камерного оркестра (1931) и Простая симфония ор. 4 (1933—1934) для струнного оркестра. В этих опусах, несмотря на несамостоятельность языка, есть черты, которые станут элементами индивидуального стиля Бриттена: жанровая определенность частей, приближающая цикл к сюитному (Простая симфония), использование формы вариаций (вторая часть Симфонietты), композиционная стройность сочинения в целом и структурная ясность частей в отдельности, легкость камерного колорита и прозрачность оркестрового письма. Первые произведения знаменательны для Бриттена, впоследствии мастера оркестрового камерного письма. Одновременно они находятся также в русле одной из ведущих тенденций современной музыки, связанной с интересом к различным камерно-инструментальным составам, их возможностям, ярче всего выраженной Шёнбергом в «Лунном Пьерро», а вслед за ним Стравинским в «Истории солдата», Октете и Симфониях духовых памяти Дебюсси, Хиндемитом в «Камерных музыках». Здесь — в Простой симфонии — в струнном оркестре Бриттена нет той экспрессии, которая появится в ор. 10, Вариациях на тему Бриджа или в ор. 29, Прелюдии и фуге, и будет вызывать ассоциации со стилем Шостаковича, Онеггера и Бартока; светлый, гармоничный образный мир роднит ее с Классической Прокофьева, ансамблями Равеля и Мартину.

Интенсивно формируется бриттеновский стиль в вокальной музыке этого периода, который можно назвать предоперным. Ор. 3 — хоровые вариации а cappella «Родился мальчик» (1933) — уже примечателен.

Жанр произведения восходит к манере средневекового рождественского пения. Поэтической основой сочинения послужили тексты, в основном — анонимные XV—XVI веков, взятые из двух старых популярных в Англии сборников рождественских песен — кэрол: Оксфордской книги кэрол и Собрания древних английских христианских кэрол. Оригинальна форма, объединяющая в цикл семь песен, — тема и шесть вариаций.

Темой является песня. Ее интонационно-мелодическое зерно заключается в широко распетой трихордовой попевке. Тема трехчастна, каждая часть — строфа, завершающаяся каденционными возгласами «Аллилуйя». В средней строфе появляются новые обороты: поступенное нисходящее движение, ходы на чистую квинту, сексту, октавный скачок — все они получают развитие в вариациях:

1 Lento *pp sostenuto*

Sopranos

A boy was born in Beth - le -

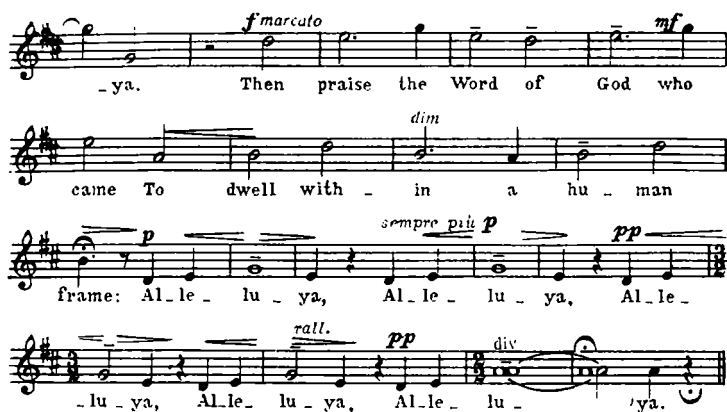
- hem; Re - joice for that, Je - ru - sa - lem! Al - le -

- lu - ya, Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya.

He let him - self a ser - vant be, That

all man - kind He might set free: Al - le - lu -

- ya, Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya, Al - le - lu -



Основная тональность песни — D-dur, но остановки фраз на различных ступенях пентатонического звукоряда и нейтральная в тональном отношении гармонизация (септаккордами, аккордами, составленными из «пустых» квинт, из наложения чистых кварт и квинт) создают возможность для ладовой многозначности, свойственной народным напевам, а также музыке мадригаллистов и верджинелистов. В ладовом складе песни-темы есть разноречие: ее арханческой монодической мелодии несколько противоречит тонально-аккордовый комплекс. несмотря на то, что звукоряд аккордики строго пентатоничен.

Вариации разножанровы и разномасштабны: I, II и IV можно назвать песнями; III, V и VI выходят за пределы жанра песни.

I вариация — колыбельная. Хоровая масса здесь расслаивается (участвует полный смешанный хор и хор мальчиков). Песня звучит в одноименном миноре. Каждая мелодическая линия выдержана в своем, но колыбельном ритме и, в результате, создается характерное покачивание. Ритмически мерное разворачивание песни, несмотря на динамическое, фактурное *crescendo*, тональные смены, — рождает эффект статичности.

Звук *a*, являющийся доминантой и темы, и I вариации, служит нитью, связующей I вариацию со II — «Ирод».

Эта рождественская песня скерцозна: переменный размер ($\frac{3}{4}$ — $\frac{6}{8}$) и активно движущаяся мелодия, прерываемая синкопированными возгласами «Noel», яркие динамические контрасты (если песня звучит *piano*, то праздничные крики «Noel» вторгаются *fortissimo*). Трихордовое тематическое зерно мелодии спрятано в более широких интервальных ходах. Возгласы, то доносясь издали, то врываясь резкими криками, создают эффект эхо, характерный для обрядовых песен (веснянок, колядок) и для образцов старинной хоровой полифонической песни (назову «Эхо» Орlando Лассо).

Следующую, III вариацию уже нельзя назвать песней. Величественное звучание неторопливо сменяющих друг друга аккордов (*Lento*) вводит в круг образов, близких более крупным жанрам (подобные комплексы Бриттен затем использует в качестве вступительных аккордов «Поругания Лукреции», передающих напряженно-драматическую атмосферу оперы). Напряжение же здесь, в песне, создано выдержанным у сопрано тоном *h*, который словно тормозит движение голосов, в него упирающихся. Интерлюдией между каждой аккордовой фразой взмывает ввысь возглас детских голосов «Jesu». Основанный на минорном пентакорде, он внезапно возникает из длинной ноты, застывает на своем вершинном звуке и останавливается долгим звуком:

2 *Lento ma non troppo*

Boy solo

Sopranos *pp*
Je - su, Je - su, Je - su, Je - su, Save us all -

Altos *pp*
Je - su, Je - su, Je - su, Je - su, Save us all -

Tenors *pp*
Je su, Je - su, Je su, Je - su, Save us all -

Basses *pp*
Je - su, Je - su, Je - su, Je - su, Save us all -

semi - chorus



Прозрачной чистотой и светом этот одnogолосный напев контрастирует массивной густоте хорового звучания, снимая при этом аккордовое напряжение. Эта вариация — драматический центр цикла.

IV вариация имеет характер танца-шествия: вначале она — точнее, только ее зачин (ямбический мотив) — доносится издали. Динамический план воспроизводит появление и удаление праздничной толпы, торжественно шествующей в праздник рождества. Позднее, спустя десятилетие, такой же прием Бриттен применит в построении всего цикла рождественских песен — в «Обряде кэрол», а также в хоре толпы из II акта оперы «Питер Граймс». Последний раздел песни — затухающая кода, интонационно выдержанная на чистой квинте (*es — b*), верхний звук которой замирает в тишине.

Вариация V — «В холоде зимы» — написана на стихи Кристины Россетти (поэтессы, которая была сестрой поэта и художника Данте Габриэля Россетти — вождя «прерафаэлитского братства» и входила в это братство) и анонимный текст XV века. Эти два разделенных четырьмя веками поэтических образца созвучны благодаря тому, что тону Кристины Россетти, писавшей пре-

имущественно религиозные гимны, песнопения, свойственна некоторая инфантильность, а настроению — созерцательность. В песне Бриттена два стихотворения образуют контрапункт: в первом — мрачный зимний пейзаж с «морозным ветром, как стон», «тяжелой землей, как железо», «водой, как камень»; во втором, анонимном тексте — в форме и тоне детски наивной песенки-считалки говорится:

Он был обнажен сверху и снизу
и положен в землю сада,
В земле сада был зал,
обвешенный пурпуром и мантией.
В зале была кровать,
увешанная золотом таким красным,
В кровати лежал рыцарь.
Его раны кровоточили, день и ночь,
У ложа преклонила колени дева,
и она плакала и день, и ночь.
И у той постели стоял камень,
«Тело Господне» — написано на нем

Женский хор поет о мраке зимы — «снег падал, снег на снег, снег на снег». Фразы с широкими интервальными ходами (в объеме сексты через октаву) лишены экспрессии, они передают оцепенение; «эхо» широко расположенных голосов, подхватывающих последние слова, усиливает впечатление скованности; все фразы, мотивы застывают на последнем звуке. На этом фоне голоса мальчиков будто издалека приносят песню. Ее незатейливый напев, куплетное строение, трихордовые обороты, октавные затакты, ладовость с характерной переменной опор — сдвигом на секунду вниз, близки старым английским народным песням. Детская мелодия исчезает и в заключении робкие интонационные ходы, мотивы, повторяющие слова «холод», «зима», «снег», «на снег», как последние штрихи завершают пейзаж.

Последняя, VI вариация — финал цикла, «Рождество!». В ней восстанавливается праздничная атмосфера рождественского обряда: возвращается диезная тональная сфера, кличи «Noel» и «Wassail», которые, подобно краткому припеву, вторгаются в песенное развитие. Как финальная вариация любого вариационного цикла, эта часть наиболее развернутая. Ее форма — рондо с кодой. Рефрен, который можно назвать вариантом I вариации,

восстанавливает ладовую переменность темы цикла¹; первый эпизод — в духе народной песни, контрапунктически соединяющейся со своим вариантом в увеличении, — напоминает песенные вариации цикла. Интересен второй эпизод — «Hosanna». На фоне скороговорки, фраз *secco*, *pianissimo*, поднимающихся из глубин низких регистров смешанного хора к высоким, звучит квинтовый клич, ритмизованный заливочными на несколько тактов нотами. В огромном нарастании рефрена — хоровая партитура становится девятиголосной — приветственные крики «Noel» достигают апогея (предыкт к последней фазе). Кода — «Glory» — вбирает в себя весь интонационный материал цикла. Основной хоровой массив поет тему в ее подлинном, первоначальном звучании; вокруг этой сердцевины мелькают ритмы, мотивы, интонационные обороты предшествующих частей; здесь также слышны все кличи, встречавшиеся в цикле. Несколько динамических волн подводят к мощной финальной кульминации, которой завершается картина народного ликования.

Вариационный цикл «Родился мальчик», помеченный опусом 3, удивляет мастерством, с которым молодой композитор владеет хоровой массой (органное, *ad libitum*, сопровождение было написано позднее, в 1958 году), изобретательностью контрапунктического письма и колористическими находками, безупречным чувством формы, оригинальностью замысла — хоровой вариационно-характеристической сюиты, то есть теми чертами, которые свойственны зрелым сочинениям Бриттена. Произведение подтверждает сказанное выше: в вокальной музыке стиль Бриттена сложился раньше, нежели в музыке инструментальной, и талант его здесь, в условиях текстовой музыки, раскрылся полнее.

Каталог произведений Бриттена говорит о том, что его первые вокальные работы были хоровыми. Это — разрозненные детские песни, цикл из трех двухголосных

¹ Осью является квинта *a—e*, однако акцентирование других звуков пентахорда, ходы по трезвучиям дают иные слуховые впечатления: *G-dur*, *e-moll*, *D-dur*.

песен на стихи Уолтера де ла Мэра (1932), цикл из двух тетрадей по шести песен «После полудня в пятницу» (ор. 7, 1934), антем «Гимн Деве» на анонимный текст XIV века (1930), написанный в песенной, куплетно-вариационной форме, выше рассмотренные хоровые вариации, две песни для смешанного хора (1933) и, наконец, «Te Deum» C-dur для смешанного хора, органа и детского голоса соло (1935). «Te Deum» как крупная хоровая композиция, в которой молодой композитор стремится овладеть монументальной манерой письма, имел для Бриттена важное значение.

Обращают на себя внимание четкий рельеф трехчастной формы кантаты где средняя часть — соло; простой лапидарный тематизм крайних хоровых разделов, основанный только на звуках тонического трезвучия; песенная выразительность мелодии дисканта, близкой народной английской песенности:



«Te Deum» показателен отношением к тематизму (и этим он близок хоровым вариациям ор. 3): композитор дорожит каждым мотивным образованием, готовым в дальнейшем прорасти; новая тема, явившаяся в середине формы, генетически связана с первой, к тому же она не исчезает, а соединяется с ней в репризе. Таким образом, первая тема становится исходной. Это свойство музыкального мышления Бриттена сохраняется и в дальнейшем.

В вокальной музыке Бриттен быстрее осознал, нашел себя. Сложнее обстояло дело с инструментальной музыкой, хотя количественно она преобладает в этом периоде: поиски шли интенсивные, с характерной для Бриттена целеустремленностью.

Творчество 30-х годов обнаруживает следующий метод работы композитора: интерес к тому или иному инструменту вызывает к жизни цикл произведений для него, образующих самостоятельную группу. Так родились

две параллельно идущие группы сочинений для фортепиано и скрипки. От фортепианной сюиты «Воскресный дневник» (ор. 5, 1934) через Фортепианный концерт (ор. 13, 1938), пьесы для двух фортепиано (ор. 23 № 1 и № 2, 1940, 1941) к Шотландской балладе для двух фортепиано с оркестром (ор. 26, 1941); от Сюиты для скрипки с фортепиано (ор. 6, 1935) к Скрипичному концерту (ор. 15, 1939). Здесь, в последовательном освоении возможностей инструмента — как самого, так и в сочетаниях с другими — отчетливо видно движение от малых форм и составов к большим. Внутри таких творческих циклов также постепенно определяется круг тем, проступает характерность образов, специфичность отдельных приемов, очерчивается жанровый диапазон, ощутимо влечение к формам, которые станут излюбленными, — одним словом, вызревает стиль.

Интересна также картина бриттеновского творчества, рассматриваемая в другом ракурсе: разные решения одного и того же жанра (сюиты или концерта). Так, можно сравнить скрипичную и фортепианную сюиты, Фортепианный и Скрипичный концерты.

Фортепианный концерт композитор назвал бравурным», указывая на «разработку в нем многообразных характерных особенностей фортепиано», подчеркивая экспериментальное значение этого опуса. Концерт посвящен Ленноксу Бёркли, с которым Бриттена связывают долгие годы дружбы: в 1937 году ими вместе была написана оркестровая сюита из четырех каталонских танцев, ор. 12, — произведение, непосредственно предшествовавшее Концерту; позднее, в 1953 году, Бёркли и Бриттен в числе шести композиторов Англии разных поколений, — среди которых были Уильям Уолтон, Артур Олдхэм, Майкл Типпет и Хамфри Сирл, — согласно традициям композиторской практики старых мастеров, участвовали в создании Шести вариаций на тему Уильяма Бёрда «Селлинджерский хоровод» («Selenger's Round») — хорошо известную мелодию елизаветинской эпохи.

Думается, личность Бёркли во многом согласуется со стилем музыки, ему посвященной. Бёркли изучал композицию в Париже, он — ученик Нади Буланже, и французская музыкальная культура решающе повлияла на

формирование его стиля. Воздействие французской музыки слышно и в Концерте Бриттена, особенно в двух средних частях. Французский колорит сочинения Бриттена связан, естественно, не только со стилем Бёркли. Это были частные проявления более общей тенденции английской музыки, обратившейся к музыкальному искусству Франции в надежде обновления (напомню о произведениях Диллуса, Холста, Бакса). В этом потоке и Фортепианный концерт Бриттена, хотя сказанное, повторяю, относится только к средним частям его. Крайние части выпадают из этого русла — безудержной энергией, юношеским задором, образной ясностью они близки стилю прокофьевских концертов. (Есть в них и нечто общее с распространенными у нас так называемыми молодежными концертами — к примеру, Кабалевского.)

Музыка концерта в целом разностильна. В ней слышны отзвуки Равеля (в третьей части); каскад пассажей главной партии первой части, подхлестываемый аккордами оркестра, напоминает джазовую манеру, манеру Гершвина.

Но есть в Концерте отдельные черты, которые станут типичными для бриттеновского склада мышления. Это прежде всего склонность к жанровой определенности, которая отражается как в музыкальных образах, так и в характере частей. В Фортепианном концерте чередуются Токката, Вальс, Экспромт и Марш, составляя цикл.

Вкус к камерному письму сказывается особенно в изысканно-изящной оркестровке второй части. Медленная, третья часть (Экспромт), — как это нередко будет в бриттеновских циклических или крупно-масштабных произведениях, — вариации на остинатную мелодию (форма, соответствующая нашим так называемым глинкайским вариациям). Своеобразие его темы заключается в том, что лад воспринимается поначалу как искусственный, так как нисходящее движение темы основано на равномерном чередовании полутора и полутонов. Однако именно на таком фоне обычные ходы по звукам мажорных трезвучий, которые появляются при восхождении мелодии, звучат по-григговски свежо и непосредственно:

Andante lento

cantabile



Хотя тему Экспромта вряд ли можно считать удачной, в ней есть свойственное Бриттену стремление к изобретению.

В противоположность Фортепианному, написанный в следующем, 1939 году Скрипичный концерт — произведение цельное. Не калейдоскопическая смена тем, а приближение к монотематическому принципу, не сюитное чередование частей, а сквозной симфонический принцип; не живописная яркость образов, а постепенное сгущение или просветление единого колорита. В Скрипичном концерте все подчинено цельности: непрерывное следование всех трех частей (вторая вступает аттасса, скрипичная сольная каденция связывает ее с финалом); трехчастная композиция первой части цикла, в которой отсутствует традиционный контраст или конфликт двух тем, а средняя часть и реприза — суть следующие ступени, ведущие к достижению эмоционального равновесия и покоя; родство тем пассакалии (финал) и первой части (они соотносятся как прямое проведение и обращенный вариант); подготовка скерцо внутри первой части (скерцозным оттенком второй темы экспозиции) и т. п.

Если Фортепианный концерт выступает известным итогом юношеских оркестровых опусов, то концерт Скрипичный является ступенью на пути к освоению крупных жанров, на пути к симфонии. Многие в концерте напоминают симфонизм Шостаковича: гибкая логика развития, ее процессуальность, смена драматических страниц эпизодами с лирической, доверительной, душевно открытой интонацией — будто словом «от автора», использование жанра пассакалии, просветленность коды финала; и более частные моменты — малосекундовый мотив и его ладовое «переосвещение», гамма Римского-

Корсакова, которая здесь лежит в основе темы пассакалли и скрыта в ладовых опорах темы главной партии первой части, близкая александрийскому, по терминологии А. Н. Должанского, ладу Шостаковича.

30-е годы показательны в отношении формирования музыкального стиля и интересны как время духовного созревания.

В 30-е годы устанавливаются контакты, позволяющие определить круг художественных интересов Бриттена. Возникают дружеские и творческие связи, которые станут прочными, многолетними: с Уистаном Оденем, талантливым представителем «оксфордской» школы — нового течения в современной поэзии, с Ленноксом Бёркли и Майклом Типпетом — английскими композиторами, чьи творческие индивидуальности так несхожи с бриттеновской, с Эрвином Стайном (Штейном) — близким учеником Арнольда Шёнберга, первым в 1924 году предавшим гласности основы техники додекафонии, с Имоджин Холст — замечательным музыкантом, дочерью Густава Холста, крупнейшего английского композитора конца XIX и начала XX века...

В жизни Бриттена, в формировании его мировоззрения Одену суждено было сыграть значительную роль. И потому — несколько слов о нем.

Рубеж XIX и XX столетий, а также 10-е годы XX века были эпохой, когда англоязычная поэзия, поэзия Англии и США, пришла к тупику. Остро ощущалась необходимость пересворота, который принес бы английской поэзии новое дыхание. И вот в 30-е годы почва всколыхнулась, и на поэтическую арену вышла группа английских поэтов, выпускников Оксфордского университета — «оксфордцы»: Сесил Дэй Льюис, Уистан Оден, Стивен Спендер. С ними и те, кто не являлся выпускником Оксфорда, но кто также был «левокрылым»: Мак Нис (или — Нейс), Кристофер Ишервуд. Уистан Хью Оден — один из наиболее ярких представителей этого поколения.

«Оксфордцы» выступили в полемике с Томасом Стернсом Элиотом, в полемике идейной, принципиальной (ибо в области техники стиха были его непосредст-

венными учениками), противопоставив ему — уже тогда признанному лидеру, мэтру английской поэзии — свою платформу», которую можно сформулировать словами Дэи Льюнса: «Политическая ситуация, пережитая эмоционально, может стать материалом для поэзии». Социальные темы, образы борьбы, дух перемен, стремление осознать и философски осмыслить роль сего дня в истории — все это свидетельствовало о возрождении традиции английского поэтического романтизма. Не случайно Оден издает в 1939 году сборник «Стихи свободы», где среди 150 стихотворений, посвященных политической борьбе английского народа, видное место занимают стихотворения Байрона и Шелли.

«...«Оксфордцы» сумели воплотить в своей поэзии ту напряженность всех душевных сил, которые испытывали люди 30-х годов не только в Англии, но и во всем мире. Их стихи передают нервную возбужденность, готовность к моментальной реакции в противовес расхлябанности и унынию 20-х годов»¹. В предвоенные, 30-е годы они остро ощущают болезни западного мира, его немощь — своими глазами они видели тяжкие последствия экономического кризиса. «Что вы думаете об Англии, нашей родине, где всем живется плохо?» — В словах Одена боль, страдание. «Как мы стали нацией аспирина и бледного чая?» — бичующий, горький сарказм. Соединение этих качеств — сатиричности и гражданственности — характерно для поэзии Одена.

Оден — как и все «оксфордцы» — чутко улавливал пульс времени, прислушивался к биению сердца Истории. В 1933 году он поставил свою «Пляску смерти» — пьесу, где идея умирания капитализма преподнесена в несколько эксцентрической мюзик-холльной манере: социально-политические памфлеты с музыкой и клоунадой. (Эта пьеса была создана под впечатлением «Трехгрошовой оперы» и «Возвышения и падения города Махагони» Брехта, с которыми он познакомился в Германии.) В 1937 году Оден участвует в работе Второго международного антифашистского конгресса писателей в защиту культуры. Он стремится в Испанию; ему отка-

¹ Г. Э. Йонкис. Английская поэзия первой половины XX века. М., 1967, с. 66.

зывают в визе; он нелегально отправляется туда и становится санитаром. В следующем, 1938 году вместе с Ишервудом Оден едет на Дальний Восток и оттуда шлет репортажи о китайско-японской войне. Такова жизнь поэта в 30-е годы¹.

30-е годы — годы расцвета творчества Одена, его поэзия в это время перенасыщена мыслями, идеями века. Актуальность — его девиз. Для него сейчас политические вопросы неразрывны с этическими, с проблемами морали. В этот «огнедышащий» период и сблизается с Оденем Бриттен. Они знакомы были и раньше, так как оба учились в школе Грэшема (Оден раньше, Бриттен позже). Первая же творческая встреча Бриттена и Одена произошла в документальном кинематографе.

«Это была скромная коммерческая компания, — вспоминает Бриттен, — она выпускала документальные фильмы, имея скудные средства. Состав оркестра не превышал шести-семи человек, с помощью которых надо было добиваться эффектов, диктуемых сценарием... Я должен был работать быстро, заставлять себя работать, когда не хотелось, и привыкать к любой обстановке»². Столь жесткие условия, которые предлагает композитору работа в кинематографии, еще больше дисциплинировали творческий процесс, способствовали возникновению особого умения создавать в нескольких тактах ощущение среды, атмосферы, настроения, способствовали отточенному лаконизму письма. (Показательно, что историки английского киноискусства связывают с приходом нескольких композиторов и, в частности, Бриттена новую эру киномузыки — профессиональную.) Бриттена привело в кинокомпанию желание сделать сочинение музы-

¹ В дальнейшем жизненный и творческий путь Одена уводит его от передовой линии литературного фронта. Одену суждено было сыграть также заметную роль в жизни Стравинского (особенно на грани 40-х и 50-х годов). Представленный Стравинскому Олдосом Хаксли, Оден сотрудничал с композитором. Он был автором либретто оперы «Похождения повесы», написанного по серии гравюр Хогарта «Карьера мота»; ему композитор желал поручить переделку текста «Персефоны» по случаю ее возобновления. Стравинский ценил мысли Одена, считался с его суждениями. Именно Оден пробудил интерес Стравинского к молодому поэту из Уэльса Дилану Томасу, с которым композитор мечтал работать.

² См.: П. Холст. Бенджамин Бриттен, с. 35.

ки своей основной и единственной работой. Что же привело туда Одена?

В те 30-е годы Одена не удовлетворял только литературный труд, поэтическое творчество, он хотел писать для сцены и для кино, обращаясь тем самым к огромной аудитории. Бэзил Райт предложил ему, работавшему тогда учителем детской подготовительной школы в Колдуолле, написать сценарии двух документальных фильмов: «Лицо угля» и «Ночная почта». Музыка к фильмам была заказана Бриттену. (Это было в 1936 году; сейчас названные фильмы стали классическими.) Помимо отдельных звуковых эффектов, в первом из фильмов Бриттен создал свое первое сочинение на текст поэмы Одена; второй фильм имел специальную инструментальную партитуру. Следующей их совместной работой был фильм об электрификации Портсмутской железной дороги — «Путь к морю». Бриттен писал музыку для театральных и радио-пьес Одена, а также Льюиса, Мак Ниса, Ишервуда и Рональда Дункана. Сотрудничество же с Оденом с первого момента стало плодотворным и не ограничилось рамками театра или кинематографа. На Нориджском фестивале 1936 года прозвучал вокально-симфонический цикл «Наши отцы охотники». Между ним и следующим вокальным циклом «На этом острове» — музыка к пьесам Одена, «Три песни для кабаре» (вспоминается берлинский *Überbrettel* с его служением варьете), радио-боевик для Би-Би-Си. 1939 год приносит Балладу о героях...

Воздействие Одена сказалось на сочинениях композитора именно в конце 30-х годов, когда давящая тяжесть политической атмосферы рождала грозные предчувствия: возникают образы траурных шествий и жутких скерцо — танцев смерти в Варпациях на тему Бриджа, в Балладе о героях. Поэзия Одена, с ее тревожностью чувств, постоянно вибрирующим ощущением неуверенности, неустойчивости, трагизма существования, с ее явственной жаждой перемен, яркой сатирической струей, поэзия, насыщенная чувством борьбы — между классами, партиями, между жизнью и смертью, — оказалась созвучной молодому композитору. Стихи Одена долгое время царят в вокальных произведениях Бриттена.

Среди друзей молодого Бриттена, оказавших на него существенное влияние, выделяю Эрвина Стайна. Бриттену посчастливилось встретиться с одним из оригинальнейших музыкантов первой половины века. Старше Бриттена на три десятилетия (родился в 1885 году) Эрвин Стайн стал звеном, связующим молодого английско-го композитора с венской музыкальной культурой, с радикальным крылом европейской музыки. Личность Стайна заслуживает пристального внимания.

Эрвин Стайн, с детства живший в интеллектуальной атмосфере, в среде художественной интеллигенции, получил музыковедческое образование в Венском университете (1905—1909). Его школой были концерты Густава Малера, которые он помнил всю жизнь. Почти пять лет, с 1906 по 1910 год, он учился у Шёнберга, примерно в те же годы, что и Альбан Берг, Антон Веберн, Эгон Веллес. Вслед за этим Стайн повторяет первый этап пути Малера, работая репетитором и дирижером оперных театров в Страсбурге, Данциге, Дармштадте и других городах. Встречи с Артуром Никишем, дружба с Эрихом Клайбером. Вернувшись из Дармштадта в Вену, он в течение трех лет (1918—1921) является вместе с Бергом ближайшим помощником Шёнберга в организации «частных концертов новой музыки» («Verein für musikalische Privataufführungen»). В эти же годы Стайн преподает, читает лекции и пишет статьи, пропагандируя музыку своего учителя и его учеников.

Музыкант высокой культуры и огромной эрудиции, Эрвин Стайн долгие годы (1924—1938) был художественным консультантом крупнейшего в Европе издательства, Universal Edition в Вене — таким образом он находился в тесном контакте с большинством современных музыкантов. Тогда-то и определяется роль Стайна как видного деятеля современной европейской музыкальной культуры. Он, кроме того, редактировал журнал «Pult und Taktstock» (1924—1930), был корреспондентом «Christian Science Monitor» в Лондоне; для своего издательства он — дабы чаще звучала современная музыка — сделал много клавиров, среди которых «Песни Гурре» Шёнберга и Вторая симфония Малера.

Одновременно, подобно своим друзьям — ученикам Шёнберга Веберну и Эйслеру, Стайн был хормейстером

венского хора типографских рабочих (1929—1934) и очень дорожил своей работой с хором.

К тому моменту, когда Стайн был вынужден покинуть Вену, 30-летняя дружба связывала его с Шёнбергом и его учениками: скрипачом, руководителем известного струнного квартета Колишем, композитором Яловецом и пианистом Штойерманом, Веберном и наиболее близким Стайну Бергом¹.

Обосновавшись в 1938 году в Лондоне, Стайн продолжает кипучую деятельность: он редактирует журнал «Тетро», пишет статьи, выступает с лекциями, организует концерты камерной музыки, работает — вновь художественным консультантом — в издательстве Boosey and Hawkes.

Музыкант редкого аналитического ума и эрудиции, деятель с незаурядной энергией, опытный дирижер и отличный педагог, Стайн соединял в себе, по свидетельству его друзей, качества профессионала-знатока и энтузиаста-любителя; щедро делится он с друзьями богатейшим музыкальным опытом.

Эрвин Стайн много сделал для пропаганды музыки шёнберговского круга, однако он сочувственно относился также к музыке других школ и направлений.

Среди английских композиторов Стайн сразу же выделяет Бриттена и становится другом 25-летнего композитора, до конца дней своих являясь его советником и помощником. Трудно переоценить значение такой личности в жизни Бриттена.

Вероятно, Стайн и познакомил Бриттена с Ральфом Хоксом, предложившим композитору договор на издание всех его будущих сочинений.

Такова была среда, в которой жил Бриттен. Общение с Оденем, с одной стороны, со Стайном — с другой, ввело его в круг больших идей, мыслей, чувств «оксфордцев», заставило погрузиться в изучение опыта одной из активных композиторских школ — венской. Он жил в атмосфере духовной напряженности.

Столь интенсивной духовной жизни сопутствует и неистощимая творческая энергия.

¹ После смерти А. Берга Стайн по черновым разметкам в четырехстрочном изложении (Particell) восстановил фрагменты партитуры III акта «Лулу», тем самым подготовив оперу к постановке

Г л а в а II

НА ПУТИ К ОПЕРЕ

В первый, предоперный период творчества Бриттена словно льется широким потоком, в русле которого множество произведений, по-разному группирующихся (и в жанровых рамках и по тематике). Такое обилие естественно: в 30-е годы почти в каждом опусе видны ростки интересов композитора, обнаруживаются грани его таланта, но лишь зрелые годы принесут плоды согласованности таланта и интереса. В довольно пестрой картине произведений 30 — начала 40-х годов особо значительны две группы: первая — ее образуют вокальные циклы — непосредственно ведет к опере, вторая, связанная с гражданской темой, с темой войны, достигает апогея в «Военном реквиеме». Этапными работами здесь являются, соответственно, Серенада и Траурная симфония, или, как ее называют, Симфония-реквием (*Sinfonia da Requiem*).

Серенаде, одной из вершин предоперного периода, предшествует несколько вокальных циклов. В них Бриттен искал поэтический источник, созвучный собственному миру, испытывал себя в жанре вокального цикла, который именно в это время осознается как исключительно важный сам по себе и в формировании оперных замыслов, оперного стиля; композитор постигал в них искусство просодии, определял свою камерную манеру.

Цикл «На этом острове» (ор. 11, 1937) составили те стихотворения Одена, в которых пейзаж и психо-

логическое состояние словно прорастают один в другом: то пейзаж отзывается настроением, то настроение осмысливается как пейзаж. В цикле два эмоциональных полюса, данные в первой же его части и продолженные в остальных.

Первую песню — «Хвала прекрасной музыке» — составляют два раздела. Один, в D-dur, где словно флейта и труба поют хвалебную песнь, ослепляет, как полуденный свет солнца, переливами пассажей, яркими мажорными аккордами, поддерживающими праздничную, гимническую мелодию, широко раскинутую интервальными ходами:

3 *Maestoso non troppo presto*

f *ostinato*

Let the flo - rid mu - sic praise

ff marcato

Другой, в g-moll, камерный:

4 *Poco più lento - grazioso e rubato*

O' but the un lov'd have had power,

p sempre marcato



В его мелодике слышна типично романсовая секстность, аккомпанемент создает остинатный танцевальный ритм, грация которого, в духе номера из старинной сюиты, в сочетании с торжественной медлительностью движения ассоциируется с чаконей. Эти два раздела соотносящиеся как свет и мрак, как радость и скорбь, определяют драматургию цикла. Если вторая часть цикла и четвертая («Теперь листья падают быстро» и Ноктюрн) продолжают мрачное его настроение, то третья часть между ними («Мыс в море») воспринимается светлым мажорным пятном. Финал цикла («Так как оно есть, изобилие») переключает его смысл в иное русло: картина, нарисованная поэтом, близка урбанистическим настроениям и тем контрастна предшествующему, да и в музыке, в остром пунктирном ритме слышатся элементы и интонации джазовой стихии, так или иначе проникавшей в предшествующее десятилетие в произведения крупнейших европейских композиторов.

В цикле есть черты, которые будут присущи зрелым вокальным опусам Бриттена. Таково, например, разнообразие формы варьированной строфы или куплета, ладовое своеобразие.

В целом же цикл выдержан в традиции вокальной лирики романтиков. Шуберта здесь напоминают минорные омрачения мажорных мелодий (как, например, в «Мысе в море») или мажорные блики на общем минорном фоне, оттеняющие смысл поэтического текста; форма варьированного куплета или строфы, гибкая в передаче сложного состояния и вместе с тем создающая целостное настроение. Неоднократно Бриттен обра-

нался к Шуберту, стремясь постичь тайну, «постоянно обновляющуюся магию» шубертовской музыки. Бриттен исполняет его камерные произведения, вокальные циклы, особенно тщательно изучает «Зимний путь». И следы такого пристального внимания к лирике Шуберта есть во многих вокальных произведениях Бриттена. К примеру, шубертианскими можно назвать некоторые бриттеновские обработки народных песен, сделанные им в 40-е годы.

Сдержанное аккордовое ритмическое оstinato во второй части цикла, «Теперь листья падают быстро», скупностью гармонического продвижения, скупыми ходами одного из голосов аккорда вызывает в памяти прелюдию a-moll Шопена. В этой песне, подобно тому, как это бывает в романсах Чайковского, на кульминации фактура сопровождения «снимается» и декламационная фраза, в которой сосредоточен смысл, суть романа, звучит на строгом фоне длящегося аккорда (в отличие от Чайковского, кульминация здесь тихая, хотя подход к ней осуществлен динамическим нарастанием). В Ноктюрне характер сопровождения, его соотношение с вокальной партией напоминает и перселловские песни, и парии с оstinatным басом, и некоторые шумановские песни, как, например, «Над Рейна светлым простором», где сдержанный архаизированный аккомпанемент сопровождает мелодию, в которой ощутимы черты народной песни. Так и в Ноктюрне: характерные балладные ритмо-intonационные обороты сочетаются с движением, свойственным старинным танцам, некогда входившим в сюиту. Перселлу, его вокальному стилю близки и юбилейные открывающей цикл песни, и мелодия второй песни цикла, распев которой будто складывается из хоренческих мотивов, и, наконец, характер Ноктюрна.

Таким образом, цикл «На этом острове» словно укалывает некоторые истоки формирования бриттеновской вокальной лирики, постепенно приобретающей самобытные черты.

В этом процессе, ведущем к Серенаде, примечательны два цикла — «Озарения» на стихи Рембо и Семь сонетов Микеланджело. Оба цикла, драматургическое своеобразие которых достигается системой средств и приемов, имеют еще и сверхзадачу, если можно так вы-

разиться: в «Озарениях» становится мастерским бритте-новское колористическое письмо, в Сонетах нащупывается новая вокальная манера. Для «Озарений» экспериментальными условиями был избран струнный оркестр, «опробованный» в Простой симфонии и Вариациях на тему Бриджа, в Сонетах — скромный фортепианный аккомпанемент не отвлекал внимания от пластики вокальной линии; в обоих — высокий голос.

Девять частей образуют «Озарения» (ор. 18, 1939). «У меня, единственного, есть ключ к этому буйному [дикому] празднеству» — эта фраза, составляющая вокальную партию краткой первой части — «Фанфары», — является смысловым ключом цикла. Она же определяет характер драматургического плана, особенность которого заключается в чередовании картин, вызванных буйным поэтическим воображением. Бриттена привлекла, вероятно, не только контрастная красочность настроений цикла, но самобытность просодии «Озарений». В них, состоящих из стихов и поэтической прозы, передана гипнотическая игра звуков, музыкальная инструментовка слова, которую Рембо открыл и провозгласил в известном сонете «Гласные»¹.

Цикл Бриттена «Озарения» отличает лаконизм частей, ясность их структурных очертаний, экономия средств.

Отмечу в «Озарениях» несколько моментов, характерных для зрелого стиля Бриттена.

В «Городах» возникает такое соотношение голоса и аккомпанемента, при котором мотивы, составляющие фразу или предложение, «диктуют» появление и смену тонических аккордов. Иными словами, мотив — ядро новой тональности и потому поддерживается ее тоникой; при этом аккомпанемент чутко реагирует на каждый мотивный ход, отражая его в иной гармонизации:

¹ «Озарения» — не первый опыт композитора с французским текстом. По свидетельству И. Холст, Бриттен любит французскую поэзию. 15-летним он написал 4 песни для сопрано с оркестром на стихи В. Гюго и П. Верлена; позднее он обрабатывает, вновь для голоса с оркестром, 6 французских народных песен, а вторую из шести его тетрадей «Folk Song Arrangements» составят 8 французских песен для голоса с фортепиано.

7 Allegro energico

Voice

Piano red.

f

f *espress.*

Ce sont des

simile

vil

les

pp

Для сравнительного примера назову хор эльфов, открывающий оперу «Сон в летнюю ночь» (см. пример 34а), детский хор «Te decet hymnus» из первой части «Военного реквиема» (см. пример 44). Однако это лишь свойство вертикали, ибо горизонтально мелодическая линия образует свою ладотональную перспективу, которая согласуется с гармоническим сопровождением лишь в структурно-узловых или кульминационных точках.

В изящном скерцо «Античное» взаимоотношение вокальной партии, obbligатного инструмента и оркестрового сопровождения, воскрешающее культуру старинных арий да саро, предвосхищает Гимн из «Серенады» и во-

кальный цикл «Ноктюрн». Вокальная партия «Античного» является примером бриттеновской ариозно-декламационной мелодики непрерывно-развивающейся: каждое следующее предложение, варьируя предшествующее, является также и вариантом первого — метод, который станет основополагающим уже в Сонетах Микеланджело.

Ликирующие звенящие звучания струнных (на чистых квартах и квинтах — «Флот»), мелодия, освобожденная от ритмической регулярности переменным размером и паузами, — предвестник Гимна из «Серенады», интерлюдии «Воскресное утро» из «Питера Граймса» и многих других весенних пейзажных страниц музыки Бриттена. В «Лукреции» и «Повороте винта» — подобно «Флоту» — Бриттен станет включать голос как краску в оркестровый пейзаж.

Следующая работа в жанре вокального цикла, непосредственный предшественник «Серенады», — «Семь сонетов Микеланджело» для тенора и фортепиано (ор. 22, 1940).

Почти все поэтическое наследие Микеланджело составляют сонеты, любовные песни, и почти все они были созданы им на склоне лет. В них «сила любви и способность любви, ставшие блаженством и мукой», переданы с изумляющей страстью. «...Благодаря своей неистовой стихийности эти горестные признания могучего художника потрясают нас с ... чудовищной, почти не укладывающейся в рамки искусства и эстетики человеческой силой», — писал Томас Манн о сонетах Микеланджело¹. Любовная лирика гениального художника эпохи Возрождения вдохновила Бриттена на создание музыкальных сонетов в стиле *bel canto*. В своем отношении к голосу в этом цикле он утверждает себя как «итальянец среди англичан» — по выражению Антуана Голеа².

«Семь сонетов Микеланджело» — это вокальная сюита, обладающая драматургическими признаками единого цикла. Вступлением служит сонет XVI (первый у Бриттена). Его возвышенный строй и торжественный харак-

¹ Т. Манн Эротика Микеланджело Собр. соч., т. 10. М., 1961, с. 458 и 456—457.

² А. Golea Vingt ans de la Musique contemporaine. De Messiaen à Boulez Paris, 1962. p. 97

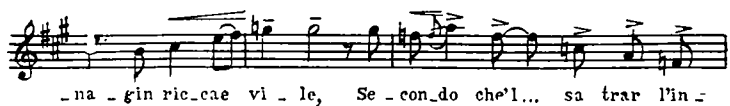
тер является определяющим для всего цикла. Между сонетами XXXI (вторым) и LV (четвертым), страстно-взволнованными, порывистыми, XXX сонет (третий) — средоточие чистоты, света, покоя. Сонет XXXVIII (пятый) привносит жанровый момент: это — изящная в своей легкости и простоте серенада. Шумановским духом («О, если б цветы угадали»), юношеской взволнованностью нежного чувства веет от музыки XXXII (шестого) сонета. Последний, XXIV (седьмой) сонет — эпилог цикла. Своим величественным тоном он словно перекидывает арку к торжественному вступлению и утверждает одический характер обрамления цикла.

В «Сонетах» Бриттен предстает не только как драматург (в этом качестве его таланта можно было убедиться и на примере более ранних циклов), но как музыкант, постигающий европейский опыт вокальной лирики, как исполнитель, владеющий законами ансамблевого музицирования.

В музыке «Сонетов» мастерство, а быть может, — мудрый расчет Бриттена заключается в аскетической простоте использованных средств. В каждом сонете выдержан один тип фактуры, один фактор музыкальной выразительности становится в нем определяющим.

Каждая фраза, каждое предложение имеет интонационно-мелодический стержень, который скрепляет развитие мелодии и, подобно магниту, притягивает к себе интервальные ходы. С этим связан еще один прием, ставший позднее характерным для пластичной мелодики Бриттена. Например, в первых двух предложениях первого сонета стержнем становится чистая квинта f-moll и малая терция над ней:

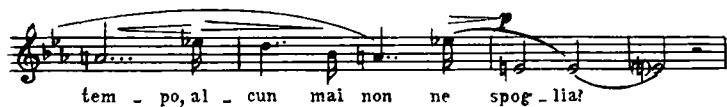




Словно протянутую нить подхватывают звук *e* следующие три фразы, и он из септимы *fis-moll* превращается в сексту, прилегающую к тонической квинте *G-dur*. Аналогичный прием встречаем и во втором сонете: между звуками, завершающими одну мелодическую линию и начинающими другую, есть связь — будто нить протянута, и, в результате, мелодия, лишь замирающая на миг, обретает своеобразную непрерывность:

• 9 Con moto appassionato





В этом цикле можно обнаружить некоторые стилистические истоки. Четвертый сонет — драматическая кульминация цикла — близок романсам Чайковского и эмоциональным строем и сквозной формой, устремленной к эмоциональной вершине в конце, и снятием первоначальной фактуры в момент кульминации, где голос парит, сопровождаемый редкими «сухими» аккордами, и возвращением фактуры в заключении романса. Пятый сонет — серенада — ближе «Прерванной серенаде» Дебюсси, нежели серенадам Шуберта или Чайковского. Испанский колорит этой серенады вообще вызывает ассоциации с испанской музыкой Дебюсси.

В третьем сонете, в его экспозиции, использованы всего две гармонические краски — тоническая G-dur'ная и вводнотоновая Fis-dur'ная, свежесть чередования которых нам известна по музыке Прокофьева.

Показательно, что Бриттен не стремится воспроизвести пламенный неистовый дух сонетов Микеланджело, его тон менее экспрессивен, будто очищен от страстей. Это — индивидуальное, бриттеновское прочтение Микеланджело, обнажающее не столько терзающуюся душу, порывистую и неукротимую страстность его любовных песен, сколько то сияние, на крыльях которого, по словам Томаса Манна, «дух возносится к небесам, от земного к божественному»¹.

И еще одно открытие, связанное с циклом «Семь сонетов Микеланджело». В лице Питера Пирса — музыканта редкой исполнительской культуры, певца, обладающего голосом особого тембра, легкого и насыщенного, с ему одному присущей манерой интонирования, в которой экспрессия соседствует с почти бесплотностью, — Бриттен нашел замечательного интерпретатора своей музыки и постоянного сотрудника в работе.

Разносторонне образованный музыкант, в прошлом пианист, органист, участник хорового общества, Пирс с

¹ Т. Манн. Эротика Микеланджело. Собр. соч., т. 10, с. 460.

1938 года выступает в камерных концертах с Бриттеном. С 1947 года он — в составе Малой оперной труппы «Ковент-Гарден», с которой связана творческая деятельность Бриттена. Пирсу композитор посвятил «Сонеты Микеланджело», Второй кантат и другие произведения; для его голоса написаны вокальные циклы и ведущие сольные партии всех опер и кантат, первым исполнителем которых он является. Литературно одаренный Пирс переводит многие поэтические тексты, которые использует Бриттен в иностранном подлиннике, на английский язык, он трудится и над возрождением песен Перселла, чему посвятил статью в юбилейном перселловском сборнике¹. Другая его статья, о вокальных произведениях Бриттена², демонстрирует незаурядное знание современной оперной и вокальной литературы, точное критическое чутье.

Особого внимания заслуживает последний вокальный цикл предоперной поры — «Серенада» op. 31, 1943. Здесь явно обнаруживается зрелость бриттеновского стиля. В цикле найден гибкий камерный состав — струнные и валторна, стихи английских поэтов подобраны так, что образуют яркую и цельную драматургию. (Спустя 15 лет Бриттен вернется к драматургии такого типа, к подобному, но обогащенному облигатными инструментами составу камерного оркестра, в вокальном цикле «Ноктюрн» op. 60, 1958). В «Серенаде» впервые Бриттен объединяет в цикл стихи разных поэтов, то есть переходит от монографического принципа построения литературной основы к антологическому.

Цикл отличает ясность, стройность формы отдельных частей и архитектоники целого, а также необычность колорита, соответствующего литературной теме — Ночь, ее чары и наваждения. «Тема — Ночь и ее царство: удлиняющиеся тени, отдаленная дымка солнечного заката, причудливые доспехи звездного неба, тяжелые извивы сна;

¹ См. в кн.: I Holsted Henry Purcell. Essays on his music. London, 1959.

² См. в кн.: D Mitchell and Hans Keller Benjamin Britten. A commentary on his works from a group of specialists. London, 1952. pp. 59—73, см. также сб. «Tribute to Benjamin Britten on his Fiftieth Birthday» London, 1963, где Пирс пишет статью о переводе баховских «Страстей».

но также и покров Зла — червь в сердце розы, чувство греха в сердце человека». — Так говорит о «Серенаде» Эдвард Сэквил-Уэст, которому посвящен этот цикл.

В «Серенаде» Бриттен, можно считать, впервые (если не учитывать детские опусы) обращается к классической английской поэзии: Блейк, Коттон, Теннисон, Китс, Бен Джонсон и анонимная Погребальная песнь XV века.

Как известно, Бриттен тяготеет к определенности, подчас жанровой, в любого рода музыке. Здесь же названия ассоциируются не столько с жанром в музыкальном понимании слова, сколько несут в себе лирико-психологическое содержание, выходящее за пределы одного вида искусства.

Оригинален драматургический замысел: постепенное сгущение эмоциональных красок к напряженной и вместе с тем величественной в своем трагизме Погребальной песни сменяется внезапной яркостью, подобно дневному свету, Гимна Диане. От тихой нежности, воздушности Пасторали Коттона протянута нить к Гимну, но между ними — торжественный Ноктюрн Теннисона и скорбно-лирическая Элегия Блейка, характеры которых словно воссоединяются в трагической кульминации цикла, в Погребальной песне. Сонет Китса, следующий за Гимном, возвращает к сумеречной тишине и сдержанному страданию. Эпилог лишь отчасти просветляет колорит. Обрамление цикла валторновой песнью (Пролог и Эпилог) — арка идеальная в своей точной симметрии; в Эпилоге песнь валторны доносится издалека (партия повторяется точно, но за сценой).

Все части цикла выдержаны в гармоническом складе, кроме полифонической Погребальной песни: ее полифоническая форма необычна, так как вариации на *organo-ostinato* образуют фугато. Музыке Пролога (и Эпилога), несомненно, принадлежит решающая роль в создании настроения всего цикла. Тембр валторны ассоциируется с образом природы, с атмосферой пленера. Песнь валторны раскована, разворачивается непринужденно. Широкие интервальные ходы создают ощущение простора, сменяющийся в каждом такте размер, при некотором единообразии ритмического рисунка, напоминает вариантную импровизационность наигрыша. В Прологе сосредоточены все интонационно-ритмические им-

пульсы и наиболее характерные ладовые приметы цикла.



«Серенада» — важная веха на пути Бриттена: здесь нашло воплощение его понимание английской поэзии, его ощущение природы и духа стиха; здесь кристаллизуется его мастерство в воссоздании образности поэм, их тончайшего психологизма. И, наконец, со страниц «Серенады» встает образ Природы — прекрасной и таинственной, величественной и мудрой, одухотворенной игрой красок, переданной в дыхании струнных, их шелесте, в полетных звуках охотничьего рога. Это произведение бескомпромиссно в том отношении, что образы, некогда связанные с поэзией Одена, с особенностью его — Одена — образного видения окружающего мира и потому нередко более близкие урбанистическим, окончательно вытесняются. Бриттен становится одним из тех немногих в XX веке композиторов, чья музыка живет ощущением пленера.

К тому же, в «Серенаде» видна тяга к опере.

Конец 30-х и начало 40-х годов — грань в жизни Бриттена, за которой его судьба могла стать иной.

В 1939 году Бриттен оставляет Англию и отправляется в Америку. Поначалу казалось, что он, как Оден, эмигрировал, уехал туда навсегда. Тяжелая атмосфера предвоенной и военной Европы роковым образом сказывалась на судьбе многих представителей европейской культуры, в корне меняя их жизнь. Испанская война, фашизм в Италии, нацизм в Германии, события во Франции — грозная полоса в жизни европейских народов. У многих представителей английской культуры воз-

никло стремление покинуть Европу, вырваться из этого памертво замыкающегося круга.

В жизни Бриттена в эти годы было много приходящих обстоятельств, укрепивших его в желании уехать. Смерть родителей и продажа дома в Лоустофте, отъезд друзей — и в частности Одена — в США. Кроме того, молодой композитор, известный за рубежом, — славу ему принесли прозвучавшие во Флоренции в 1934 году Фантазия-квартет, в Барселоне в 1936 году Сюита для скрипки с фортепиано и в Зальцбурге в 1937 году Вариации на тему Бриджа, с успехом исполненные вслед за тем в Америке, — был мало известен на родине. Ощущение творческой изоляции, усиленное личным одиночеством, состоянием растерянности, охватившим и его (быть может, Бриттен вспомнил также совет Бриджа испытать себя в различных музыкальных климатах), приводят к тому, что Бриттен покидает Англию.

Весной 1939 года он — в США, побывал и в Канаде. Америка в сознании многих, живущих в Старом Свете, являлась страной прежде всего молодой, и потому ее возможности представлялись огромными. Напомню, что в этом же 1939 году Игорь Стравинский перебрался из Франции в США.

Характерно, что и 57-летнему Стравинскому, за чьей эволюцией следил весь музыкальный мир, и 26-летнему Бриттену, едва лишь заявившему миру о своем существовании, пришлось приспособливаться к особенностям американского музыкального образа жизни. И если в творчестве Стравинского адаптация более заметна, так как вызвала некоторые «потери» (такой уступкой являются обработка американского национального гимна, Концертные танцы, музыка для цирка), то у Бриттена приспособление почти не ощутимо. Лишь по деталям, по отдельным штрихам видны следы его пребывания за океаном: в посвящении «Музыкальных утренников» руководившему тогда американской балетной труппой Линкольну Кирстайну, Первого струнного квартета — известной американской меценатке Элизабет Спрэг Кулдж, некогда заказавшей Стравинскому «Аполлона Мусагета»; в праздничном Канадском карнавале, Скрипичном концерте и Траурной симфонии, написанных для полного оркестра, для которого Бриттен писал редко и

еще реже пишет сейчас, и в этом можно усмотреть влияние американской концертной жизни, особенностью которой становятся прекрасные симфонические коллективы (у Бриттена были творческие встречи с оркестром Нью-Йоркской филармонии).

Среди его американских друзей — Арон Конден, посещавший Бриттена в Англии, Сергей Кусевицкий, поддерживавший молодого композитора и протянувший ему руку дружбы и помощи; продолжается сотрудничество с Оденом («Гимн Св. Цецилии»), начинаются многолетние совместные концертные выступления с Питером Пирсом.

Можно даже сказать, что пребывание в Америке ускорило процесс созревания личности Бриттена. Именно в Америке, на чужбине, чувствуя себя словно вырванным с корнями из родной почвы, подавленным и чужим, приходит он к пониманию важной роли национального фактора в своей творческой судьбе. Бриттен осознает свою миссию национального художника, пытается осмыслить ее теоретически в статье «England and Folk Art Problem» и главное — в творчестве.

Имоджин Холст пишет, что Бриттен в результате перенапряжения душевных сил не мог работать, однако, каталог его сочинений, и в частности — американских, не обнаруживает такого «провала» — столь велика была интенсивность его работы. Один 1940 год принес Траурную симфонию, Фортепианный концерт (для левой руки) с оркестром, «Семь сонетов Микеланджело».

Американские годы важны тем, что в творчестве Бриттена начинает занимать важное место образно-тематическая группа, связанная с кристаллизацией гражданского самосознания композитора. В связи с этим вновь вернемся к 30-м годам.

В музыке Бриттена той поры рождались образы драматические, трагические: они вторгались утонченным психологизмом в безмятежный, живописно-идиллический мир песни «В сонных озерах» на стихи Одена, вокального цикла «На этом острове», звучали в финале Скрипичного концерта, возникали на страницах вокально-симфонического цикла «Наши отцы охотники» (Тапеч смерти и Траурный марш), Варпаций на тему Бриджа (снова Траурный марш). С событиями в Испании, а также, по-видимому, с осознанием своей гражданской пози-

при связано возникновение таких хоров, как «Пацифистский марш», с которым перекликается героическая песня для двойного хора «Вперед, Демократия» на стихи «оксфордца» Рэндола Суинглера, первоначально написанная для документального фильма.

Этот хор а сарре́лла производит яркое впечатление, он решен как плакат — простыми и броскими средствами. Контрапунктически соединенные в первом проведении, две темы составляют мелодическую основу хора:

Ah

11 div. *ppp* *legatissimo*

Sopranos I-II

Contraltos I-II

Tenors I-II

Basses I-II

ppp Ah

div. distinto

pp

A-cross the dark-ened ci - ty The

div. distinto

pp

A-cross the dark-ened ci - ty The

Ah

fros - ty search - lights creep A - lert

fros - ty search - lights creep A - lert

Одна — широкими ходами по устоям, легатной пластикой, тембром женских голосов олицетворяет суровую

лирику. Другая — героический маршевый образ, данный в отрывистых мотивах, звучащих поначалу как аккомпанемент мужского хора женскому. Скупость средств и интонационный отбор хора-песни сочетаются с мастерством приемов развития, напоминая манеру Эйслера.

И, наконец, в 1939 году — подобно тому, как было в первое пятилетие 30-х годов в «Te Deum» — Бриттен создает итоговое сочинение, кантату для солиста, хора и тройного состава оркестра на стихи Одена и Суинглера. «Баллада о героях», посвященная памяти англичан-участников Интернациональной бригады, боровшихся за свободу Испании, была исполнена на фестивале «Музыка — людям», состоявшемся 5 апреля 1939 года в Лондоне.

Эта четырехчастная композиция (Траурный марш, Скерцо — Танец смерти, Речитатив и хорал, Эпilog — Траурный марш) — подобно другим ранним хоровым работам Бриттена — броскостью, лапидарностью тематизма, структурной ясностью, четкостью нескольких скупо отобранных, но последовательно проведенных приемов, производит впечатление, действенность которого усиливает текст, содержащий непосредственные обращения к слушателю. Баллада утверждает приверженность композитора к монотематическому принципу, который дает свободу вариационному развитию и обладает широкими возможностями жанровых переосмыслений. Так, тема Траурного марша является сквозной: она проходит в крайних частях произведения, ей родственна тема Скерцо. Некоторый контраст в интонационном отношении составляет третья часть Баллады, основанная также на фанфарной теме, но иной — условно говоря, не «военно-траурной», открывающей Балладу, а «победной», устремленной ввысь (по звукам широко расположенного мажорного трезвучия), завершающей и одновременно размыкающей первую часть кантаты.

В Балладе впервые Бриттен заботится о пространственных эффектах, о пространственной полифонии, которая в «Военном реквиеме» станет драматургическим фактором: на галерее помещены три трубы и барабан, обрамляющие фанфарами каждую часть.

«Баллада о героях» выводит Бриттена на магистральную дорогу: протест против убийства и насилия — вот

его творческая тема. Здесь она связана с образами войны (с военной полосой в жизни Европы) и воплощена в произведениях, музыка которых проникнута гражданственным пафосом.

Первое же крупное симфоническое сочинение Бриттена стало кульминацией этой образно-тематической линии его творчества. *Sinfonia da Requiem* (op. 20, 1940), посвященная памяти родителей, силой и экспрессией оркестрового выражения близка симфонизму Малера. Такое сходство не случайно: цикл «Наши отцы охотники» также инспирирован малеровским типом вокально-симфонического цикла.

Замысел симфонии Бриттена сходен с Третьей, Литургической Онеггера, созданной пятилетием позднее. Обе они — в трех частях, представляют собой своего рода трехактную драму, как назвал Онеггер свою Литургическую. Каждая часть заимствует название из заупокойной католической мессы — название, которое является символической программой части. Общий же драматургический замысел симфоний различен. Драма Литургической Онеггера развивается от «*Dies irae*», где калейдоскопическое мелькание тем призвано передать ужас, смятение, горе, хаос, через углубленность исповеди «*De profundis clamavi*» к катастрофе и возрождению «*Dona nobis pacem*». В симфонии Бриттена части, расположенные в сравнении с литургией в обратном порядке, воспроизводят движение от плача и траурного шествия «*Lacrymosa*» через пляску смерти «*Dies irae*» к светлой печали и вновь скорби «*Requiem aeternam*». Если три этапа Литургической, обозначенные Онеггером как Горе, Счастье, Человек, приводят к финалу-итогу, то концепция симфонического реквиема Бриттена, сосредоточенная на образах и настроениях скорби, приводит к финалу-эпilogу. Медленная первая часть — что роднит произведение Бриттена с симфонизмом Шостаковича — может быть осмыслена как пролог к драматической сердцевине цикла. Своеобразна форма первой части: сонатная структура стерта единым образным колоритом, взаимодополняющим неконтрастным тематизмом, динамическим планом, ведущим к одной кульминационной вершине. Такое стремление к единому плану дает возможность услышать здесь трехфазность (реприза сокращена — ти-

пичная для Бриттена реприза-кода). Подобный принцип пронизывает и развитие тематизма инфернального скерцо второй части! И лишь краткая последняя часть содержит внутренний контраст, связанный с «омрачением» светлой темы, открывающей ее.

В симфонии Бриттен вновь стремится к монотематизму: темы первой части и финала родственны, ритмические импульсы, движущие музыку второй части также содержатся в первой.

Образная конкретность, тяготение к экспрессивному оркестровому письму, тонкая мотивная работа, монотематический принцип, четкость структурных очертаний — приметы зрелого бриттеновского стиля. Здесь, в первой части *Sinfonia da Requiem* впервые появляется предвестник качественно иного отношения Бриттена к тематизму, которым отмечена будет его Виолончельная симфония: в отличие от широких и рельефных линий — раздробленные и расщепленные уже в экспозиции фразы и мотивы; в основе развития лежат не собственно темы, а их зерна, из которых на протяжении всего цикла прорастают новообразования, и контрастные и родственные.

Так же как Литургическая перскликается с образами «Зовов мира», «Пляски мертвых» или «Жанны д'Арк на костре», так и в *Sinfonia da Requiem* слышны мотивы «Баллады о героях», цикла «Наши отцы охотники», Скрипичного концерта. Симфония Бриттена принадлежит к тем симфоническим летописям начала 40-х годов, которые раскрывают духовную атмосферу времени, и потому она может быть поставлена в один ряд с военными симфониями Шостаковича, Онеггера.

Итак, ко времени создания оперы Бриттен осваивает большинство жанров: от песни — к вокальному циклу и кантате, от инструментальной сюиты — к концерту и симфонии. Работа в области киномузыки и музыки для театра также была полезной, она способствовала координации зрительного момента и слухового впечатления, кристаллизовала соответствие слышимого и зримого.

«Питеру Граймсу» предшествовал и сценический эксперимент: в содружестве с Оденом было написано первое произведение для музыкального театра — «Поль Баньян», нечто среднее между опереттой и комиче-

ской оперой. Создано оно было в Америке, с 1940 по 1942 год, прозвучало единственный раз в Нью-Йорке в Колумбийском университете и никогда более не возобновлялось и не было опубликовано. В этом, ныне забытом сочинении есть характерные для последующих сценических работ Бриттена черты. Соллист, комментирующий действие (Повествователь) — наподобие сольных партий Мужского и Женского хора в «Лукреции», суровый «мужской» колорит (отсутствие женских голосов) встретится в «Билли Бадде». Внешне структура «Поля Баньяна» также напоминает вторую оперу Бриттена «Поругание Лукреции»: каждый из двух актов, составляющих произведение, разделен на две сцены. В музыке «Поля Баньяна» проявился живописно-колористический дар композитора, о чем, в частности, свидетельствуют и названия сцен (название сцен Бриттен введет в «Глорниане» и повторит в «Повороте випта»): Пролог — Ночь, акт I, сцена 1-я — Весеннее утро, сцена 2-я — Лето, акт II, сцена 1-я — Осень, сцена 2-я — Рождество. II, наконец, здесь есть оркестровая интерлюдия — интерлюдии затем будут использованы в построении всех без исключения оперных произведений Бриттена.

Решение вернуться в Англию созрело.

Среди новых произведений, которые Бриттен вез с собой — только что написанные «Обряд кэрл» (сюита хоровых рождественских песен) и «Гимн св. Цецилии», покровительнице музыкантов (своей покровительнице дважды, ибо родился Бриттен в день св. Цецилии — 22 ноября). Но главное — был готов план оперы, оперы на национальный сюжет.

«В 1941 году Питер Пирс и я были в Калифорнии. Мы ждали парохода в Англию. В местной газете нас заинтересовала поэма Крэбба. Затем нам удалось раздобыть у книшника сборник его стихов, которые мы с жадностью «проглотили». Они нас глубоко взволновали. С первых же строк мы почувствовали, что автор задел наши сердца. Быть может, частично причиной этому были тоска по родине, стремление поскорее вернуться домой»¹. Интерес к Крэббу не был столь случайным и вне-

¹ М. Шефер. Композитор рассказывает «Советская музыка», 1963, № 12, с. 120.

запным — Бриттен прочитал статью видного английского писателя Э. М. Форстера о Крэббе, где тот, среди прочего, писал: «Говорить о Крэббе — значит говорить об Англии. Он никогда не покидал наших берегов»...¹ Трудно вообразить что-либо более созвучное Бриттену, его настроению; такие слова были ему необходимы, они становились выражением его собственных стремлений.

Дорога на родину была долгой, но — «Мы приступили к работе, набрасывая одну сцену за другой. Когда, наконец, через год мы добрались до дому, материал был настолько подготовлен, что Монтегю Слейтер смог приступить к написанию либретто, имея четкий и ясный замысел»².

¹ См., И. Х о л с т. Бенджамин Бриттен, с. 42.

² М. Ш е ф е р. Цит. статья, с. 120.

Глава III

„ПИТЕР ГРАЙМС“

Опера Бриттена «Питер Граймс» написана на сюжет Джорджа Крэбба — английского поэта, прозванного «поэтом реальной жизни». Крэбб (1754—1832) первым в английской литературе рисует жизнь деревни, небольшого местечка. Подобно Бриттену, он был уроженцем Восточного побережья, графства Саффолк. Врач, приходской священник, Крэбб писал повести из жизни этого приморского городка. Со страниц его поэм («Приходские списки», «Местечко») встают трагические судьбы простых людей английского захолустья — крестьян, ремесленников, моряков — людей, раздавленных новыми буржуазными порядками. Мрачная картина реальности передана суровым тоном летописца. В поэмах Крэбба за документальностью, внешне беспристрастной фотографичностью скрыт пафос протеста. Этим он предвосхищает романы Диккенса, повести Харди, глубоко почитавших талант Крэбба. «Почтенный Крэбб» был высоко ценен Пушкиным, который назвал его поэмы прекрасными¹.

Самая знаменитая поэма Крэбба «Местечко» (в некоторых переводах «Городок» — «The Borough») создана в 1809 году. Она состоит из 24 новелл-писем, в которых автор воссоздает жизнь Олдборо в конце XVIII — начале XIX века. Одни письма посвящены описанию местности, церкви, школы, таверн, ночлежек;

¹ См.: А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. 5 М., 1954, с. 166

другие — жителям городка: учительнице, викарию, судье и другим; но во всех письмах идет речь о тяжелом труде рыбаков, их убогих жилищ и жалких развлечениях. В повелле ХХII рассказывается о жестоком рыбаче Питере Граймсе, который брал себе подручными мальчиков из работного дома и бесчеловечным обращением приводил их к гибели.

Можно предположить, что поэма Крэбба воспламенила воображение Бриттена прежде всего локальным колоритом. Образ Восточного побережья, дыхание моря, родной пейзаж, сильные и суровые характеры рыбаков воочию представились ему, находящемуся волею обстоятельств вдали от тех мест. Возвращение на родину словно ускорялось чтением Крэбба и работой над сценарным планом оперы.

Изменения, которые претерпел образ Граймса у Бриттена, показательны. В поэме Граймс предстает воплощением зла и порока, дан подчеркнуто однопланово.

Глазами жадными он стал глядеть на всех,
Он совести не знал, законы ставил в смех.
К чуждому вечно он тянулся с душой черной.
Он в море был рыбак, на суше — вор проворный!¹

Бриттен же и его либреттист Монтегю Слейтер создали рассказ о человеке необычном, о личности противоречивой, яркой, наделенной поэтическим воображением и силой характера. Граймс резко выделяется на фоне односельчан: живет одиноко, замкнуто, не так как они, — он им непонятен. Это и становится причиной недоверия, а затем и ненависти к Граймсу. Его травят, преследуют. Ему грозит гибель; и он погибает. «Для меня, — пишет композитор, — главной была мысль об обособленности личности от толпы».

Изменения, внесенные Бриттеном в структуру новеллы Крэбба, сродни тем коррективам, которые привнес Шостакович в оперную переработку сюжета повести Лескова «Леди Макбет Мценского уезда». Противопоставление героев (Граймса, Катерины) окружающей среде, людям, чьими поступками движет злоба, алчность, тупой обычай; обличение косного быта, в ко-

¹ И. В. Гербель. Английские поэты в биографиях и образах. СПб., 1875, с. 191

тором задыхаются герои, обличение социальных условий, уклада жизни, их ожесточившего, того уклада, против которого они восстают и который является причиной их поневоле уродливых форм протеста и трагической гибели.

Однако различен путь героев к трагическому финалу. Катерина у Шостаковича натура страстная, цельная, одержимая своей любовью, — осознанно рушит все преграды, возникающие перед ней. Через прозрение приходит она к трагическому концу Питер — иной характер. Он соткан из противоречий: человек, выделяющийся на общем убогом фоне окружающих его людей, по словам композитора, «идеалист, мучимый сомнениями», он — плоть от плоти той среды, в которой живет и против которой восстает, он — ее порождение. Презирав жителей Бороу за страсть к наживе, он сам одержим стремлением разбогатеть во что бы то ни стало, любыми средствами. Лишь тогда он сможет жениться на любимой женщине и быть счастливым. Кульминация в развитии образа Граймса — безумие, закат сознания, который и ведет его к гибели.

Возникают аналогии с Воццеком из оперы Берга: и там, и здесь человек, постоянно унижаемый насмешками и недоверием, задавлен жизнью, затравлен людьми и потому в безумии гибнет. Но берговский «Воццеке» — драма экспрессионистская, протекающая в неконкретном континууме пространства и времени, окрашенная болезненным восприятием Воццека, «Питер Граймс» же, при очевидном воздействии музыки Берга, — реалистическая драма, разворачивающаяся в конкретных условиях и реальных взаимоотношениях.

Среди действующих лиц оперы Бриттена «Питер Граймс» есть люди, сочувствующие Питеру, но занимающие в разворачивающихся событиях пассивную позицию. Это — учительница Эллен Орфорд, любящая Граймса, скипер Болстроуд, аптекарь Нэд Кин.

Другой лагерь представляют мэр города Бороу судья Своллоу, сектант-фанатик Боб Боулс, содержательница трактира Тетушка, две Племянницы — приманка ее заведения, вдова миссионера миссис Сэдли — местная знать. Они становятся подстрекателями и главарями толпы, травящей Граймса.

Живущий в атмосфере вражды и ненависти, сопротивляясь отчаянно, но тщетно, Питер Граймс в раздражении отбегает от себя и тех людей, кто искренне хочет помочь ему. Он обрекает себя на полное одиночество. В поток преследования Граймса постепенно вовлекаются все жители Бороу, рыбаки...

Пролог. Идет суд над Питером Граймсом, пришедшим на берег с мертвым мальчиком-подрочным. Граймса подозревают в убийстве. Судья вынужден оправдать рыбака, однако издевается над ним, больно ранит его намеками. Все расходятся.

Эллен Орфорд, любящая Граймса, утешает его, старается вывести из состояния отчаяния, пытается помочь ему обрести силу, уверенность, покой.

I н т е р л ю д и я — «Рассвет».

I акт. 1-я картина. Берег Бороу. Набережная и улица. Рыбаки чинят сети, лодки, паруса. Утренними приветствиями обмениваются появляющиеся на улице Тегушка — хозяйка трактира и ее две Племянницы, вдова миссионера миссис Сэдли, пастор Адамс, мэръ городка судья Своллоу, аптекарь Нэд Кин, отставной шкипер Болстроуд.

С берега слышен голос Граймса, он просит помочь ему закрепить трос. Все в нерешительности. Лишь Кин и Болстроуд помогают Граймсу. Кин сообщает, что из приюта для Питера взят новый мальчик, который заменит погибшего подручного. Люди растеряны, возмущены. За Граймса вступается Эллен Орфорд — учительнице удается смягчить гнев односельчан, сгладить неприятное ощущение, вызванное этой новостью. Вместе с посыльным Хобсоном она едет в соседний город за мальчиком.

Слышны раскаты грома, вой ветра — близится буря. Рыбаки спешат убрать сети, паруса, закрепить лодки, они молят, чтобы буря миновала их берег. Лишь Граймс не принимает участия в суматохе. Его не пугает шторм, — в его жизни много горького, жестокого, страшного. Люди озлобили Граймса. Мечта Питера — богатство, собственный дом, будущее вдвоем с Эллен.

II н т е р л ю д и я — «Шторм».

I акт. 2-я картина. Трактир «Кабан». Здесь укрылись от непогоды жители Бороу. За стеной — буря, каждый сюда входящий борется с ураганом. Разговоры, ссоры...

Входит Граймс. Он никого не замечает, его мысли не здесь — звезды, небосвод манят его, там он видит предначертанную судьбу.

Окружающие шепчутся, все более озлобляясь. Боб Боулс хочет вовлечь Граймса в драку. Но Болстроуд, вмешиваясь, предотвращает ее. Чтобы отвлечь внимание от Питера, Нэд Кин затягивает песню, которую подхватывают все присутствующие.

Распахивается дверь — на пороге Эллен с мальчиком Граймсом уводит его.

III н т е р л ю д и я — «Воскресное утро».

II акт. 1-я картина. На улице Эллен ласково разговаривает с мальчиком. Из церкви доносятся звуки органа и молитва прихожан. Внезапно она замечает разорванный воротник и спяк на дет-

ской шее — Эллен в ужасе. Вбегает возбужденный Граймс «Идет косяк! Нельзя зевать!» Эллен молит Граймса дать мальчику отдохнуть хотя бы в воскресный день, она укоряет Питера и снова молит. В ярости Граймс ударяет Эллен и, схватив мальчика, убегает.

Выходящие из церкви люди стали свидетелями грубости Граймса, ненависть к нему разгорается как пламя. Здесь же и подстрекатели — Боулс, миссис Сэдли. Мужчины Бороу, полные решимости, во главе с пастором и судьей, отправляются к мужчине Граймса вершить суд.

Эллен, Тетушка и Племянницы остаются, удрученные и погруженные в горестные раздумья о нелегкой женской доле.

IV интерлюдия — пассакалия

II акт. 2-я картина. Жилище Граймса, сделанное из перевернутого баркаса, висит на скале. Питер, одержимый мечтой о богатстве, торопит плачущего мальчика. Слышатся звуки приближающегося «марша» односельчан. Граймс открывает дверь, ведущую к обрыву и велит мальчику осторожно спускаться, сам следуя за ним. Крик ребенка возвещает его гибель — в тот же миг в пустую хищину входят жители Бороу.

V интерлюдия — «Лунный свет»

III акт. 1-я картина. Вновь набережная и улица в Бороу, несколько дней спустя. Поздний вечер. В здании муниципалитета танцы. Судья Своллоу ухаживает за Племянницами. Пьян пастор Адамс, миссис Сэдли приносит зловещую новость — пропал новый подручный Граймса. В тревоге и искреннем беспокойстве за судьбы мальчика и Граймса Эллен и Болстроуд отправляются на их поиски. В это же время весть о гибели мальчика с молниеносной быстротой распространяется, снова вспыхивает ненависть к Граймсу. «Пора покончить с ним навсегда!» Начинается охота на Граймса.

VI интерлюдия.

III акт. 2-я картина. Ночь. Граймс один. Он затравлен людьми. Мысли его блуждают, рассудок помутился, в болезненном сознании искаженными предстают воспоминания. На всем печать трагического излома, отчаяния и безумия. Появляются Эллен и Болстроуд. Напрасны усилия Эллен — Граймсу не вернуть мужества, силы, уверенности. В тумане рыщут люди, слышны их крики «Питер Граймс! Питер Граймс!» Болстроуд советует Граймсу уйти в море и там затопить лодку. Питер идет к берегу.

Утро. Рассвет. Городок просыпается. Снова, как всегда, рыбаки принимаются за починку лодок, снастей. Вдали видна тонущая лодка — «Одним грешником меньше»...

Драматургию оперы образуют несколько сопряженных линий. Лирико-психологическая линия полностью отражает личную судьбу Граймса: от потрясения и оскорбленного самолюбия (пролог) к «критическому состоянию» ссоры с Эллен (1-я картина II акта) вплоть до помрачения разума (2-я картина III акта). Жанрово-бытовую линию составляют характеристические эпизоды — галерея портретов местной знати, песня рыба-

ков (в I акте), танцы в Мут-Холле (1-я картина III акта), — имеющие либо экспозиционную функцию, либо интермедийную, оттягивая и оттеняя неизбежное наступление трагической развязки. Эти две линии противостоят друг другу как силы действия и противодействия. На их пересечениях возникают сцены и эпизоды ситуационной линии, сюжетно рождающиеся из столкновения Граймса с остальными действующими лицами, из их взаимоотношений. Наконец, существует последнее, наряду с тремя названными, «четвертое измерение» оперы: оркестровые интерлюдии между картинами. Это не только антракты, связующие или дополняющие действие, живописующие то, что не показано на сцене — как, например, в «Кола Брюньоне». Интерлюдии, как в «Катерине Измайловой», симфонизируют партитуру, продолжают, а в значительной мере и образуют, сквозную симфоническую линию развития действия, переводя его в обобщенно-симфонический план. Но, одновременно, они имеют и свою логику, свою внутреннюю драматургию, — неслучайно они живут в концертном обиходе как замкнутый цикл. Четыре (из шести) программные интерлюдии — «Рассвет», «Шторм», «Воскресное утро», «Лунный свет» (перечисляю их в порядке появления в партитуре) — образуют живописный план оперы, создавая ее среду, атмосферу. Это особая линия, надбытовая, в ней и отражаются и растворяются судьбы людей (аналогичный пласт образуют интерлюдии опер Пипкова «Антигона-43», Слонимского «Виринея», в которых симфонический принцип слит с ораториальным). Величественный образ Природы словно поглощает бытовую драму (как в опере Яначка «Приключения Лисички-плутовки»), смыкает ее инюансы, переосмысливает и возвышает, приобщая к извечному.

Первая, психологическая драматургическая линия вбирает в себя сцены Граймса с Эллен и все его монологические сцены — иными словами, полностью совпадает с партией Граймса в целом, и движима развитием его образа, которое проходит через монологические сцены как через основные этапы, создающие в опере «крупный план», последовательно проводимый. Неумолимо наступающее одиночество героя подчеркивается и внешним драматическим приемом: первый развернутый монолог формально является диалогом с Болстроудом (1-я кар-

тина I акта), чьи реплики служат лишь внешним толчком, вызывающим резкую перемену настроения. «катализатором», ускоряющим ту или иную реакцию Граймса; второй монолог (2-я картина II акта) проходит с молчащим действующим лицом, с мальчиком-подручным; третья (2-я картина III акта) — без аккомпанемента.

Партия Граймса, а следовательно, и рассматриваемая драматургическая линия рельефна, в ней можно условно назвать следующие фазы. В прологе лишь намечается сложная характеристика героя: поначалу его реплики (сцена суда) лишены индивидуальной окраски, — ведь цель сцены показать расстановку сил в конфликте; в диалоге и дуэте Питера и Эллен (2-я сцена пролога) ¹ приоткрывается завеса над характером главного героя, складом его психики. Таким образом, пролог играет роль вступления. Финал следующей картины — рассказ Граймса Болстроуду — является экспозицией. Эта сцена состоит из четырех контрастных эпизодов, настроения и чередования которых раскрывает необычный облик человека. Эпизоды структурно завершенные, а единый тематический материал второго и четвертого придают сцене композиционную стройность. В ариозо из 2-й картины I акта и сцене ссоры с Эллен из 1-й картины II акта разрабатываются отдельные грани характера Граймса, крайние, полярные его проявления — сосредоточенности, самоуглубленности и нервной взвинченности, импульсивности, — развивая и осложняя образ в целом. Своеобразие этой разработки состоит в том, что здесь лирико-психологическая линия внезапно возникает внутри ситуационной (монолог) и соприкасается с ней (сцена ссоры с Эллен). Эти два эпизода обнажают две противоборствующие тенденции партии Граймса: стремление к ариозному вокальному стилю и структурной завершенности, даже замкнутости. — с одной стороны, и экспрессивная речитативная манера со свойственной ей разорванностью линий, раздробленным мотивным членением — с другой. Вторая постепенно вытесняет первую, подтачивая ее, взрывая изнутри.

Композитор не делает портретов на сцене, однако такое представление, весьма удобное для анализа, проблемно — так как внутри картины сцены естественно присутствуют

Монолог из 2-й картины II акта, — благодаря варьированному повторению одного из эпизодов первого монолога, — может восприниматься как драматизированная реприза, но в ней выступают и иные структурные закономерности, нежели в рассказе Граймса. Питер торопит плачущего мальчугана — его речитативные реплики, в сущности мотивы-окрики, отмеченные интервальной экспрессией и ритмической остротой, обрамляют небольшое замкнутое ариозо. Питер погружается в мир мечты: колышущийся ноктурновый аккомпанемент, теплая краска *A-dug*, нежные звуки деревянных духовых, тонический органнй пункт, стушевывающий смену гармоний, мерность дыхания в чередовании двухтактовых фраз, пластичность вокальной мелодии, орнаментально варьирующейся, — возникает ощущение такого покоя, такой тишины, словно время остановилось. Этот эпизод является сердцевиной сцены, крайние разделы которой звучат напряженно и из-за речитативного материала, и вследствие структурной разомкнутости. Сцена обрывается вторжением хора (издали, все приближаясь, звучат голоса: «Ну, держись, проклятый Граймс!») — во взаимодействии с монологом вступают закономерности куплетной формы хора; начало сцены также не было первой гранью ее формы: голос певца органично включался в вариации на оstinatный бас, — предшествующая картине пассакалия (IV интерлюдия) стала главным формообразующим фактором начала монолога. Таким образом, крайние речитативные разделы монолога подвижны силами симфонической линии (пассакалия) и ситуационной (хор-марш).

Последняя сцена-монолог Граймса (2-я картина III акта) звучит без оркестрового сопровождения, лишь издали доносятся крики людей, ищущих Питера в тумане. Благодаря этому все внимание устремлено на состояние Граймса и выразительность монолога сосредоточена в оттенках человеческого голоса. Питер один, его рассудок помутился. В этом последнем монологе Граймса завершают свое развитие все музыкальные темы, прямо или косвенно связанные с его образом. Это — кода, причем кода-затухание, ибо все мелодии никнут, гипертрофированные речитативные линии состоят из мотивов, движущихся по полутонам; ходы утратили устремлен-

ность, резкость, стали шаткими, неопределенными, звуки словно не сопряжены. Все темы искажены, они обладают одним общим свойством — в бессилии никнут, сползают, как угасающее сознание.

Чисто жанровых сцен в опере в сущности две, они открывают первые картины крайних актов (1-я и 3-я).

1-я картина I акта: набережную постепенно заполняют жители Бороу; утренние приветствия, обмен любезностями — блестящая жанровая сцена, в которой Бриттен несколькими «мазками» набрасывает портреты действующих лиц, одновременно обрисовывая ситуацию.

Реплики Б о б а Боулса, фанатичного сектанта, резки и напряженны, так как начинаются всякий раз с ритона по отношению к предыдущей тональности и строятся на его опевании, неестественно резком из-за судорожного ритма (шестнадцатые с длительными ритмическими задержаниями последнего звука). Т е т у ш к а как опытная хозяйка трактира с разными людьми по-разному и говорит: широко звучат ее настойчивые приглашения (трезвучие в широком расположении с акцентированными четвертями), снисходительно отвечает она на выкрики озлобленного Боулса (вариант темы Своллоу). Партия отставного шкипера Болстроуда интонационно близка хорovým сценам оперы — песням рыбаков, хору бури и т. д. В его музыкальной речи — как и в массовых сценах рыбаков — преобладают ходы по тонам трезвучий, характерные синкопы. Находкой композитора является групповая характеристика Племянниц. Их характеры не индивидуализированы, они имеют общую окраску: у Племянниц всегда одно и то же настроение, одно состояние. Их партии представляют собой канон, — Племянницы чаще всего механически повторяют друг за другом фразы, пока их болтовню кто-нибудь не прервет. Кокетливые, игривые интонации (первые картины I и III актов) сочетаются в партии с жалобными, что придает их образу оттенок жалкой беспомощности. Еще в Прологе злорадный смысл реплик миссис Сэдли усиливали активные ямбические мотивы. В ее речи ощущается и осторожность, которая оборачивается вкрадчивостью, и одновременно настойчивость. Характеристике миссис Сэдли композитор дополняет в следующих картинах (2-я картина II акта и 1-я картина III акта).

где будто распрямляется и во весь рост встает отвратительная фигура злобной подстрекательницы и ханжи. В партии Пастора Адамса преобладают плавные, закругленные фразы с мягким ритмом, придающие «елейно-благостную» окраску портрету.

Появление все новых людей чередуется со спокойным звучанием песни рыбаков, со звуками интерлюдии «Рассвет». Вся эта сцена, благодаря многоплановости (фон и атмосферу создают хор и симфоническая интерлюдия) и конкретной зримости, яркости портретных характеристик, выглядит как живописная картина, близкая по духу гравюрам Хогарта.

Действие в 1-й картине III акта происходит там же, на улице в Бороу. Ночь. В здании муниципалитета танцы. Доносятся звуки мелодии, бесконечно кружащейся каноном двух кларнетов. Ровность, моторность движения в ритме $\frac{12}{8}$, незавершенность гармонического оборота, в котором доминантсептаккорд к Es разрешается в вводный септаккорд к с, придают танцу оттенок унылой туповатости. Атмосфера правого городка — грубое ухаживание Своллоу, пошлое кокетство Племянниц. Тяжеловесная мелодия в партии судьи создает зримый образ пьяного разгула: широкие скачки на дециму, грузное стаккато с акцентами, «топорная» смена тонико-доминантовых гармоний. Ответ Племянниц звучит в ритме танца лукавой скороговоркой. При всем внешнем различии эти две мелодии имеют много общего. Их сходство — в строении, гармоническом плане, активном характере ямбических мотивов — подчеркивает близость персонажей друг другу («одного поля ягоды»).

Жанровые сцены — в сущности разрозненные эпизоды и объединяются они средствами другой, симфонической линии. В первом случае — музыкой интерлюдии «Рассвет», мерное чередование которой с эпизодами тождественно появлению рефрена в форме рондо. Во втором случае музыкальным развитием, устремленным к кульминационной хоровой сцене, движет сюита танцев, все ускоряющийся темп которых передает пульс действия, обнажает усиливающуюся напряженность драматургического конфликта.

Другие жанровые сцены и эпизоды спаяны с ситуационным пластом музыкально-драматического действия

оперы и могут быть названы жанрово-ситуационными, в отличие от описанных выше жанрово-характеристических.

Цепь таких эпизодов образует первую сцену 2-й картины I акта (в трактире «Кабан»). Их роль здесь двойственна: с одной стороны, в них дополнена конкретными штрихами портретная галерея типов и продолжена обрисовка нравов общества; с другой — жанровые эпизоды подчинены общей линии драматургического развития, ее драматизации. Сцена погружена в грозную атмосферу: она следует непосредственно за интерлюдией «Шторм», темы которой, подобно музыке интерлюдии «Рассвет» в 1-й картине I акта, являются рефреном сцены, а вслед за тем — появление Граймса и ссора как первая открытая акция против него. Разомкнутость эпизодов, обрывающихся всякий раз на кульминации, вторжение тем интерлюдии «Шторм», возвещающее появление все новых людей, вспыхивающие ссоры между ними (Тетушка — Болстроуд, Болстроуд — Боулс) несомненно ведут к главному конфликту: к моменту появления в трактире Граймса напряжение достигает высшей точки (для этой картины), явственно ощущается готовность к открытому столкновению с ним.

Ситуационная музыкально-драматургическая линия — наиболее обширная. Она заполняет собой в той или иной степени все действия оперы, за исключением двух жанровых и трех монологических сцен. Однако и в два последние монолога Граймса она проникает с приближающейся хоровой песней «Ну, держись, проклятый Граймс!» (во 2-й картине II акта) и криками толпы «Питер Граймс!» (в финале оперы). Она — эта линия — то соприкасается с двумя другими (с жанровой, например, в сцене в трактире, во 2-й картине I акта или с лирико-психологической — во вторжениях партии Граймса или Эллен в ансамбли или массовые сцены, как в первых картинах I и II актов), то поглощает их. Ситуационная линия неразрывна с таким качеством оперы, как непрерывность развития ее музыкально-сценического действия. Развертывание внутри этой линии приводит к кульминациям, которые являются одновременно кульминациями картин. Таковы все действенные массовые сцены оперы.

Опера открывается сценой суда — таким образом, первая же сцена является ситуационной. Отношение к Граймсу всех и каждого корректируют следующие сцены ситуационной линии. Показательны изменения в их появлении от акта к акту. Хор бури в 1-й картине I акта, казалось бы, не связан с предшествующей сценой картины: там — появление Граймса, весть о новом подручном и настороженно-враждебная реакция толпы, заступничество Эллен, отчасти снимающее зловещее напряжение; здесь — внезапно резкое переключение — весть о приближении шторма. Однако при несвязанности внешней, событийной стороны действия, логика эмоционального нагнетания движима глубинным смыслом происходящего.

Если хор бури введен переключением и переключением же его сменяет «крупный план» (Питер и Болструд), то ситуационная сцена следующей, 2-й картины I акта, окружена приемом торжества — она начинается внезапно (желая предотвратить драку Боулса с Граймсом и разрядить обстановку, Кин запекает хороводную песню) и внезапно обрывается (на пороге Эллен с новым подручным).

В отличие от вышеназванных две другие ситуационные сцены (в первых картинах II и III актов) непосредственно вытекают из предшествующих им: они связаны и тонально, и тематически, к ним устремлено музыкально-сценическое развитие. Более того: последняя массовая сцена (в 1-й картине III акта) воспринимается как продолжение хоровой сцены (из 1-й картины II акта), благодаря их тематической связи и тому, что обе они являются в сущности сценами преследования Граймса.

Ситуационные сцены сложносоставные: в них сольные, ансамблевые и хоровые отрывки чередуются, переплетаясь и сливаясь, делая сцену живой и динамичной. Как уже говорилось, кульминационными становятся хоровые эпизоды, которые одновременно являются и вершинами развития музыкально-драматического действия в пределах картин. И потому в интонационном отношении они представляют собой итог определенного этапа интонационного (как следствие драматического) конфликта, — итог, который либо знаменуется рождением но-

вой темы¹, либо в нем кристаллизуется одна из лейттем оперы².

Драматургическая функция оркестровых интерлюдий в опере различна: «Лунный свет» — вступление к 1-й картине III акта, «Рассвет» — вступление и часть экспозиции оперы, «Воскресное утро» — прелюдия и сопровождение арии Эллен (1-я картина II акта), «Шторм» — одна из кульминаций I акта и фон всей 2-й картины этого акта, Пассакалия — наиболее глубокая и обобщающая характеристика героя и драмы. Но, несмотря на такую драматургическую полифункциональность, интерлюдии объединены тем, что несут основную задачу, осуществляя непрерывное, сквозное развитие в крупном плане — в соотношении картин и актов. Музыка пяти интерлюдий из шести (кроме «Лунного света») заключает в себе тематизм основных музыкальных образов и характеристик. Всего таких тем пять. Тема «Рассвета» обрамляет оперу, сопровождая 1-ю картину I акта и 2-ю картину III акта; первая тема интерлюдии «Воскресное утро», ей родственная, больше в опере не встречается. Три темы, две из которых звучат в интерлюдии «Шторм», а третья лежит в основе пассакалии — имеют лейтмотивное значение: они проходят сквозь все линии, обозначенные выше, и цементируют музыкальную ткань.

Одну из них назову «темой мечты Граймса».

Тема эта первой появляется в опере. В конце дуэта Питера и Эллен, завершающего пролог, возникает интонация ноны — первый интервал темы, ее зерно, смысл и символ:

Пролог

Più lento e tranquillo

12a

Эллен *pp*

Питер

Му voice out of the

¹ Таковы раунд — хороводная песнь из 2-й картины I акта, маршевая мелодия мужского хора «Ну, держись проклятый Граймс!» из 1-й картины II акта

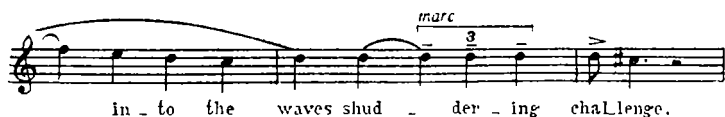
² Хор бури из 1-й картины I акта, хоровая сцена из 1-й картины II акта.



Тема формируется в сцене Питера и Болстроуда (в конце 2-й картины I акта):



Следующий этап рассказа Питера — воспоминания о страшном дне, когда погиб подручный — отмечен появлением темы в минорном облике:



и, наконец, завершает сцену (и картину) открывавшаяся тема:

Там же

12^Г *espress. largamente*

Питер What har bour

a tempo marcato

shel - ters peace, a way from fi - dal waves

espr. largamente

a - way from storm, What har -

a tempo

- bour can em - brace ter - rors and tra - ge - dies?

espress.

With her there'll be no quar - rels,

piu f

With her the mood will stay

Her breast is har - bour

too, Where night is turned to day

В этой картине лейттема, формируясь, является в двух вариантах: основном — мажорном, начинаясь с хода на большую ноту, и в минорном, открываясь ходом на малую ноту. Минорный вариант несет на себе печать сиюминутного, событийного и воспринимается как производный, искаженный вариант, хотя появляется прежде основного. Мажорный вариант темы означает отстранение Питера от окружающего, погружение в мир мечты, словно возвышает над обыденным — не случайно вслед за темой (именно в этом звучании она может быть названа темой мечты) возникает живописно-симфонический план. Так сцена, внутри которой определяется лейттема мечты Граймса, переходит в интерлюдия «Шторм», на гребне кульминационной волны которой вновь звучит эта тема. Она же возвещает приход Граймса в трактир (в следующей, 2-й картине I акта) и его ариозо «В море звездном» — внутренний монолог, усиливающий отчуждение героя от его окружающей среды. Во II акте, где возрастает и расширяется роль ситуационной линии, темы мечты Граймса нет. Она является лишь в финале оперы (во 2-й картине III акта), где становится последней музыкальной фразой Питера, его последним словом: подобно всем темам-реминисценциям в этой сцене, она, точнее — ее последний мотив искажен хроматическим исползнанием, как искажены здесь все темы-воспоминания безумного Граймса (показательно, что вслед за темой звучит интерлюдия «Рассвет»).

Таким образом, тема мечты ограничена партией Граймса и симфонической интерлюдией, — она и ее интонационные элементы действуют лишь в пределах лирико-психологической и симфонической линий музыкально-драматургического развития, минуя ситуационные сцены и возвышаясь над жанровыми.

Следующую лейттему назову «темой преследования Граймса».

Она появляется в партии самого Граймса в сцене ссоры с Эллен (1-я картина II акта). Ударив Эллен, Граймс восклицает: «Бог пускай рассудит нас!» и уводит мальчика с собой. Каждый звук темы акцентирован и ритмически, и гармонически (мажорными трезвучиями):

13a *largamente*

Питер

God have mer - cy upon me!

ff

Trpts.

Hrns *ff*

fff Timp.

8...

Затем в партиях медных инструментов и литавр определяется ритмический контур темы. Так осуществляется переход от лирико-психологической сцены к ситуационной, развитие которой основано на уже сформировавшейся теме. Негодование, ненависть, злоба, ярость людей переданы в этой массовой сцене, настолько разросшейся, что финал картины — квартет женщин — не образует последней, четвертой сцены в картине, а звучит дополнением. Сцена построена в форме рондо, рефрен которой — тема преследования — звучит то как гневное восклицание, то как возглас удивления. Такой характер теме придает ритмический и мелодический рисунок двух фраз, ее составляющих. Первая стремительно спускается от верхней тоникки к нижней, утверждаемой решительным пунктирным ритмом последнего мотива. Вторая фраза, столь же стремительно восходящая, является обращенным вариантом первой. Она приводит к новой, более высокой вершине и потому в следующем


проведении тема звучит напряженной, ярче, как динамическая реприза.



Стремительность развития темы внутри сцены такова, что на вершине каждого этапа рождается либо ее вариант, либо тема, ей близкая.

Эпизоды рондо, небольшие сольные высказывания, служат толчком для более сильной эмоциональной вспышки. Характерно, что эпизоды эти начинаются как сольные, затем превращаются в ансамблевые и перерастают в хоровые — меткий ситуационный прием: ненависть к Граймсу вырвалась наружу, клокочет в сердцах, достаточно одной лишь фразы подстрекателя, как вспыхивает стихийная сокрушительная сила толпы. Динамика развития достигается также путем своеобразного *crescendo* в использовании исполнительского состава. Первый этап — разрастающийся ансамбль, в который постепенно (с ускорением к концу) вовлекается все большее число участников. Второй этап — перерастание ансамблевой сцены в хоровую: попеременное включение разрозненных мужских и женских голосов, затем хоровые партии (из церкви выходят жители Бороу). И в тот момент, когда звучит весь хор (растет возбуждение толпы), когда ожидается кульминация сцены, вторгается сольный эпизод — Боулс обращается к односельчанам, требуя вмешаться в происходящее. Такой прерванный драматический каданс создает эффект оттягивания кульминации и еще сильнее сгущает напряженность атмосферы. Волнообразное развитие сцены устанавливает ритмический пульс, все убыстряющийся, ускоряющий темп действия: первый этап сцены пронизывают бегания

четырех восьмых в размере $\frac{4}{4}$; во втором этапе пульсирует первая фраза темы в ритме $\frac{6}{8}$; в третьем — внутри размера $\frac{4}{4}$ каждую четверть заполняет остиная рит-

мическая фигура  . Апогеем последней, самой

высокой волны развития сцены является новая мелодия — мужчины Бороу решают идти к хижине Граймса: звучит унисонная мелодия «Ну, держись, проклятый Граймс!». В ее подчеркнутом лапидарностью маршевом ритме передана решительность, воинственность толпы.

Массовая сцена из 1-й картины III акта производит огромное впечатление нарастающей силой, — в ней музыкальное развитие почти моментально достигает той точки напряжения, к которой шла волна предыдущей массовой сцены. Миссис Сэдли зовет судью: надо искать труп мальчика, — при имени Граймса ярость мгновенно овладевает толпой: «Пора покончить с ним навсегда!». Сцена вновь построена рондообразно. В ее ансамблевой предхоровой части рефреном становится хроматически ползущая тема ужасов миссис Сэдли. Внутри собственно хорового эпизода властвует лейттема преследования (точнее — ее вариант). Crescendo создается каноническим ее проведением, причем отдел канона сокращается до одного мотива — стреттность и рождает эффект эмоционального взрыва. Пик этой кульминации — в неожиданной возникшей вальсовой мелодии, ритм вальса символизирует разгул стихийной силы, опьянение ею. И вслед за тем — резкие, требовательные, устрашающие крики хора: «Питер Граймс!». Начинается охота за человеком.

Между названными двумя хоровыми сценами тема преследования прошла длительный этап развития: она превратилась в тему остиного баса в пассакалии (IV интерлюдии), развертывание которой захватывает и часть 2-й картины II акта и завершает ее.

IV интерлюдия (пассакалья)





Мотив, взмывающий вверх в выкрике «Питер Граймс!» — элемент третьего лейтмотива, явившегося в этой наивысшей точке напряжения. Назову его «темой шторма».

Подобно двум рассмотренным выше лейттемам, она проходит длительный путь формирования и развития. Но если сферы появления первых ограничены, то «тема шторма» — всепроникающая, ее элементы пронизывают собой все линии, всю ткань оперы.

Характерная особенность развития лейттемы шторма состоит в том, что она, поначалу будто собранная из отдельных элементов, предстает как целиком, так и в своих составных частях. Таков «аккорд шторма» (аккордовое сочетание, состоящее из чистой кварты и тритона)¹:

1-я картина I акта

14^a Allegro molto

Болстроуд

f

Look, the storm come!

pp cresc. molto

Trb *f*

«штормовые пульсации» (синкопированная ритмическая фигура, разрешение уменьшенной терции в приму и ход на сексту вверх):

¹ Этот аккорд впервые появился в начале 1-й картины I акта, когда несколько рыбаков, всматриваясь вдаль, спрашивали друг друга «шторм?», затем этот аккорд звучал у струнных в низком регистре после появления на сцене Граймса и перед диалогом Кина и Хобсона

14^Б Там же

Strings

sf *dim*

«фразы мелодии» у струнных:

14^В Там же

sempre ff *mf* *ff*

Perc.

Контуры темы впервые обозначаются в партии Бол-строуды, предупреждающего о приближении шторма (см. пример 14 а).

Следующая затем массовая сцена — хор бури — в интонационном отношении представляет собой постепенное формирование «темы шторма».

14^Г Там же

Болестроуд

largamente *f*

Now the flood tide and sea-hor-ses

14^Д

Хор и ансамбль

ff *sfa*

o tide that waits for no man spare our coasts!

Интерлюдия «Шторм» — кульминация в становлении «темы шторма», являющейся рефреном и кульминацией в развитии действия, общей для двух последних сцен (хор бури и рассказ Граймса), перенесенной в обобщенно-симфонический план:

II интерлюдия («Шторм»)



Здесь Бриттен впервые использует звучание оркестрового *tutti*. Подобно вихрю врываются темы интерлюдии «Шторм», возвещая приход людей в трактир в следующей за интерлюдией 2-й картине I акта. Штормовые пульсации, пассажи-молнии и «аккорд шторма» — в качестве лейтэлементов, символизирующих бурю, — проникают в разные сцены, внушая тревогу, предчувствие приближающейся катастрофы¹.

На кульминации интерлюдии «Шторм», на гребне ее самой высокой волны появляется тема преследования Граймса, возникает мотив — крики хора «Питер Граймс!», — рожденный из «аккорда шторма»; так сцепляются три лейтмотива оперы, очерчивая и замыкая ее интонационный круг.

Чутье музыкального драматурга позволило Бриттену рассчитать силу кульминационных фаз как внутри каждой картины, так и во всем произведении в целом: каждая следующая и выше, и обусловленной предыдущей. Музыкально-драматургические линии имеют и свои динамические кульминации (например, в симфонической — «Шторм», в жанровой — сцена Своллоу с Племянниками), но они участвуют в достижении общей вершины. Продвижение сценического действия, при котором

¹ Этими лейтэлементами сопровождался первый монолог Граймса, его рассказ Болстроуду, аккорд шторма предварил приход Эллен с мальчиком в трактир и так далее

органично переплетаются вокальные формы, вырастая одна из другой, и музыкально-драматургические линии, приводит к общим кульминациям. Они приходится на ситуационные хоровые сцены: хор бури (1-я картина I акта), раунд (2-я картина того же акта), хоровые эпизоды первых картин II и III актов. Таким образом, кульминации располагаются «во владениях» ситуационной линии, но на подходе к ним нередко лирико-психологические «наплывы» (часто — ариозо Эллен), словно дающие силы для нового подъема, а в самой вершинной точке жанровая определенность осмысляет эмоциональный взрыв, обогащая его семантикой жанра. Так, раунд (или кэтч) является не только хороводной песней, но также исторически установившимся синонимом драки, пьяного сборища¹, вальс (хор 1-й картины III акта) использован как символ мещанства, марш, венчающий хор 1-й картины II акта, как воинственное шествие, символ насилия (не случайно его сопровождает лишь барабанная дробь). Для конкретизации восприятия, дабы не допустить двойственного толкования, Ериттен обнажает одну — негативную — сторону жанра.

Опера действенна, динамична при сохранении фундаментальности конструкции традиционной «большой» оперы. Устремленность музыкально-сценического действия подвижна отчетливым драматургическим приемом: ни одно высказывание не остается без живой реакции, активного вмешательства остальных персонажей, поэтому сольные эпизоды естественно перерастают в ансамблевые и, в зависимости от степени накала, в хоровые. И наоборот, внутри хора вторгаются реплики действующих лиц, динамизирующие действие, которое закрепляется ансамблевой сценой. Сквозное развитие размыкает грани не только отдельных «номеров», эпизодов, сцен, но и картин, вызывая к жизни драматургическую полифонию: музыка двух интерлюдий («Рассвет» и «Шторм»), отодвигаясь на второй план, становится фоном картин; крики «Питер Граймс!» сопровождают пос-

¹ О кэтче см. главу XI, с. 337. В эпоху Реставрации (вторая половина XVIII века) кэтчи пелись преимущественно в тавернах мужской компанией. См. E. F. Hart. *The Restoration Catch Music and Letters*, vol. XXXIV, 1953, October, N 4.

ледний монолог Граймса. Параллельное сочетание двух планов действия в 1-й картине II акта (у церкви) придает драме рельефность, жизненную достоверность.

Структура актов и картин оперы разнообразна и вместе с тем унифицирована. Две картины I акта явственно членятся на четыре сцены каждая (вершина каждой картины — в третьей сцене: хор бури и раунд). Внутри картин последующих двух актов непрерывность течения музыки усилена более органичной «цепляемостью» эпизодов, напряженность которых растет, разрастающиеся хоровые сцены разрушают пропорцию, стирают границы сцен и поэтому эти картины труднее разделить на сцены, они скорее распадаются на разделы. Показательно, что кульминационные точки и здесь располагаются примерно в третьей четверти картины — подобие контуров актов сохраняется. Но строение II и III актов отлично от первого. В них переход музыки из спокойного состояния в более тревожное и, наконец, в драматическое осуществляется постепенно, будто исподволь, а не резким сопоставлением, переключением, как в I акте. Иными словами, в строении II и III актов применен контраст между картинами, а не внутри них, как то было в I акте. Композиция оперы уравновешена повторением интерлюдии «Рассвет» и хора рыбаков (экспозиции) в последней сцене 2-й картины III акта, которая звучит эпилогом¹.

¹ Премьера оперы состоялась 7 июня 1945 года в Лондоне во вновь открытом театре «Сэдлерс Уэллс». В СССР ее концертным исполнением (Ленинград, Большой зал Филармонии, 1963) было отмечено 50-летие Бриттена (дирижер — Д. Далгат). В декабре 1964 года «Питер Граймс» был поставлен на сцене Академического театра оперы и балета Латвийской ССР (режиссер — Я. Заринь, дирижер — Э. Тонс); в июне 1965 года — на сцене Академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова (режиссеры — Р. Тихомиров, М. Слуцкая, дирижер — Д. Далгат).

Г л а в а IV

О П Е Р Ы 40-х ГО Д О В:

„П О Р У Г А Н И Е Л У К Р Е Ц И И“ —

„А Л Ь Б Е Р Т Х Е Р Р И Н Г“

Питер Граймс» венчает первый творческий этап. Эта вершина, восхождение к которой длилось полтора десятилетия, открывает новый, оперный период бриттеновского творчества. Отныне музыкальный театр — в центре внимания композитора. Последовательность, с которой Бриттен завоевывает оперу, оригинальность замыслов и композиционных решений напоминают подобное же освоение инструментальных жанров в предшествующие годы. И так же, как там, каждое сочинение обладает неповторимыми, глубоко индивидуальными чертами.

Однако существует генетическая связь между первой оперой и всеми последующими. В партитуре «Питера Граймса» сосредоточены различные грани дарования композитора, которые затем «разошлись» отдельными линиями и привели к созданию столь непохожих друг на друга произведений, как три камерные оперы — «Поругание Лукреции», «Альберт Херринг», «Поворот винта». В страстно-драматическом и одновременно сдержанном тоне повествования «Лукреции» слышны отзвуки многих лирических страниц «Граймса», связанных, в основном, с образом Эллен. В «Альберте Херринге» Бриттен предстает мастером комически и сатирически заостренных характеристик, выросших из жанрово-бытовых сцен «Питера Граймса». Тревожный мистицизм, свойственный партии Граймса, возникает в опере «Поворот винта» и в значительной мере становится ее атмо-

сферой. Сказанным не исчерпывается родство этих опер Бриттена с «Граймсом». Детский образ и тема загубленного детства, побочная в «Питере Граймсе», получает развитие в опере для детей «Маленький трубочист» и в «Повороте винта». Морской колорит находит претворение в музыке другой большой оперы — «Билли Багд», в миракле¹ «Ноев ковчег» и в кантате «Св. Николай».

Следующие непосредственно за «Граймсом» оперы — камерные. По свидетельству Бриттена, он стал писать камерные оперы из чисто экономических соображений: несколько человек из труппы «Сэдлерс Уэллс», усилиями которых был поставлен «Питер Граймс», участвовали также в постановке «Лукреции». Ее премьера, состоявшаяся в Глиндеборне в середине июля 1946 года, стала днем рождения Английской оперной труппы, а затем — Малой труппы «Ковент-Гардена». Внешние обстоятельства, вынудившие Бриттена работать с постоянной мыслью об экономии исполнительских ресурсов, частично совпали с устремлениями композитора и создали благоприятные условия для формирования его индивидуального оперного стиля, а позднее — и оперного театра Бриттена.

Камерная опера (попутно отмечу, что именно камерная опера находится в русле традиции сценических произведений Перселла), при склонности Бриттена к углубленному психологизму, дает возможность сосредоточиться на основной мысли, на драме личности. Изображение событий здесь может быть сведено к минимуму, зато значение каждой детали усиливается, музыкальное мгновение становится емким и многозначным. «По-моему, — говорит Бриттен, — сегодня камерная опера в чем-то бесспорно отвечает складу мыслей и чувств зрителя. Правда, я не хотел бы, чтобы меня поняли так, будто я выступаю против «большой» оперы... Но камерную оперу я считаю более гибкой для выражения сокровенных чувств. Она дает возможность заострить внимание на психологии человека. А ведь именно это стало центральной темой современного передового искусства»².

¹ Мираклъ — род духовного представления в средние века, изображающего какие-либо чудесные явления (miracle — чудо).

² Говорит Бенджамин Бриттен «Советская музыка», 1965 № 3, с. 63.

Этими свойствами обладает первая же бриттеновская камерная опера, его второе оперное произведение — «Поругание Лукреции» (ор. 37, 1946, окончательная редакция 1947)¹. Сюжет ее общезвестен. Он основан на распространенном в Средние века эпизоде из истории Древнего Рима — сказании о Лукреции, жене римского военачальника Коллатина, верной, преданной, чистой, честь которой была попорана правителем Рима Тарквинием. Впервые этот рассказ был изложен известным римским историком Титом Ливием. В период между 1587 и 1590 годами в Лондоне Уильям Шекспир создал свой вариант средневекового сказания о Лукреции. Бриттен же и либреттист Рональд Дункан заимствовали сюжет не у Шекспира, а из драмы Андре Обэ, созданной в 1921 году, превратив ее в лирическую трагедию.

«Лукреция» своеобразна и в музыкальном, и в сценическом отношениях. В оперу введены партии Мужского и Женского хоров; название это условно: функцию, аналогичную хору в греческой трагедии Софокла, выполняет один певец-солист — как протагонист², олицетворяющий собой весь хор. Согласно указанию в партитуре, два солиста (Мужской и Женский хоры) находятся на специальных возвышениях. Являясь выразителями мнения автора, они одновременно устанавливают связь с аудиторией и дистанцию по отношению к изображаемому. В опере возникают словно два фокуса: изнутри, в разыгрываемой драме Лукреции, и извне — в современном ее осмыслении, обогащенном и подсказываемом опытом человечества. Роль хоров в драматургии оперы неоднозначна: прочерчивая перспективу драмы, возводя логические построения, обрамляя происходящее историческими и психологическими комментариями, они подчас в пророческом пафосе выступают как глашатаи судьбы. Введение их партий обогащает драматургию оперы, делает ее многоплановой.

В собственно драме шесть действующих лиц: принц Тарквиний, сын этрусского тирана Тарквиния Гордого;

¹ Премьера состоялась в июле 1946 года во вновь открывшемся здании оперного театра в Глиндеборне (Сассекс).

² Протагонист — в древнегреческом театре актер, исполнявший главную роль; в данном контексте — корифей хора.

римские военачальники — Коллатин, муж Лукреции, и Юний; Лукреция, ее пня Бьянка и служанка Люция. Женские партии в опере охватывают почти все тембровые разновидности (Лукреция — контральто, Бьянка — меццо-сопрано, Люция — сопрано), партии же римских военачальников и их полководца поручены низким мужским голосам (Тарквиний и Юний, чья партия в опере наименее значительна, — баритоны, Коллатин — бас). Таким образом, тембровым характерам мужских персонажей противостоит парящий тенор Мужского хора (Женский хор — сопрано). И если учесть то немаловажное обстоятельство, что партия Мужского хора писалась в расчете на голос Питера Пирса, а Женского — Джоан Кросс, можно точнее понять замысел композитора, стремившегося сосредоточить всю духовность драмы именно в их партиях. К тому же, партии Мужского и Женского хоров — самые значительные и по философски-смысловой нагрузке, и по месту в опере: они обрамляют каждую картину, участвуют в интерлюдиях, вторгаются в развитие сцен, разъясняя опущенные звенья событий, толкуя недосказанное действующими лицами. Эти вторжения сообщают оригинальность музыкально-сценическому разворачиванию «Лукреции», которое заключается в неторопливости, «опевании» каждой ситуации, каждого событийного сдвига драмы. Продвижение к собственно драме Лукреции в каждой сцене происходит через слой историко-событийного¹, нравственно-психологического повествования (в различном порядке и разных сочетаниях). Поэтому рассказ из истории римлян в каждой сцене следует за своего рода введением — напряженно развивающаяся мысль «свидетелей» создает духовную атмосферу драмы.

В опере два акта, по две сцены каждый. Сцены имеют чаще всего симметричное строение и в сочетании с эпическим-повествовательным тоном приобретают живописно-картинную выразительность, выразительность скульптурных композиций

В драматургии оперы взаимодействуют, сменяя друг

¹ Историческое повествование читается хором по книге Идея эта принадлежит Стравинскому («Царь Эдип») — См. Диалоги Л., с. 178.

друга или настанываясь, два принципа — померной (в скрытом виде) и сквозной. Первый принцип преобладает в экспозиционных сценах I акта и последней сцене: размеренно чередующиеся законченные номера сообщают опере статическую выразительность. Второй принцип вступает в силу обычно к концу сцен, в тех точках, где намечается перелом в действии или совершаются сюжетные сдвиги: он способствует динамизации и напряженности музыкально-драматургического развития. Сферы действия этих двух принципов не разграничены строго, напротив — они взаимопроникают. Особенность же первого состоит в том, что он может восприниматься и как сквозной. Двойственное впечатление создает также своеобразная переменная функция музыкального материала; так, например, ноктюрн, являющийся поначалу самостоятельным оркестровым эпизодом, становится интродукцией в песне военачальников.

Весь I акт в сущности экспозиционный. Первая сцена его содержит два крупных раздела, первый из которых — вступительный. В драматургии оперы он выполняет функцию пролога. Мужской и Женский хоры повествуют о событиях в Риме, о том, сколь коварно завоевал трон этрусский царь Тарквиний Гордый и как неслыханно жестоко правил, о его сыне Тарквинии Сексте, который вел римское юношество на войну с греками. В тексте не только исторический комментарий, вводящий в действие, но и его философское осмысление: «Это принято среди правителей, — поет Женский хор, — использовать иноземную угрозу, дабы скрыть зло свое, и потому недовольные римляне маршировали из Рима, чтобы сражаться с греками, которые тоже маршировали из дома; и обе армии мучились под властью своих генералов». Нет нужды доказывать, насколько современно звучит такой текст. Наконец, Женский хор говорит: «Этот Рим еще пять сотен лет будет ждать рождения и смерти Христа, и Время летит к вам» — так возникает еще один аспект повествования, христианский-морализующий. В перетекаемости границ — своеобразие эпически-повествовательного пласта, сосредоточенного в партиях Мужского и Женского хоров.

Музыка оперы открывается оркестровыми аккордами tutti. Хотя оркестр камерный (одновременно может

звучать 12 инструментов¹), рельефный ритм, содержащий шикопу и триоль, гармоническая вертикаль (с-тойный аккорд с II фригийской ступенью), обрывающаяся в третьем такте, fortissimo — все это создает впечатление силы. Оркестровая заставка, подобно вступлениям гайдювских симфоний или бетховенских увертюр, моментально и властно завладевает вниманием. Ее образная трактовка не может быть двусмысленной: жесткость звучания и суровый лаконизм передают дух и атмосферу времени, о котором идет рассказ². Так же как ритм сарабанды и аккорды tutti вступления бетховенского «Эгмонта», эта музыка становится олицетворением власти, подавляющей силы, ее можно назвать темой Рима, темой насилия, власти.

Аккордовые фразы чередуются с речитативом Мужского хора, сопровождаемого аккомпанементом фортепиано в духе речитатива secco; когда в вокальной партии возникают смысловые паузы, вновь — как рефрен — вторгаются резкие аккорды оркестровой заставки. В момент, когда речь идет о Христе, о его ранах и пролитой крови, в партии Женского хора звучит тритон — трагическое напряжение перерезает ткань, — вводится новое, трагическое качество. II след за тем голоса Мужского и Женского хоров сливаются в унисон в широкой, распевной, торжественной мелодии.

Эта мелодия, неоднократно возникающая в опере, примечательна во всех отношениях. Ее гимнический смысл подчеркнут тихим гулом литавр и тарелок, звуками гонга (rrr), утешением мелодии арфой. Она исключительно рельефна не только строением, но и положением в оркестровом пространстве: она появляется внутри четырехоктавного поддерживающего звука *g* (у духовых и контрабаса). Притяжение к звуку *g* образует своего рода магический круг — октаву, внутри которой напев разворачивается:

¹ Состав оркестра: флейта (нижняя и альтовая), гобой (английский рожек), кларнет (бас-кларнет), баян, валторна, ударные, арфа, струнный квартет, контрабас, фортепиано для сопровождения речитативов.

² Можно сравнить музыку вступления с музыкой Шостаковича, открывающей кинофильм «Гамлет». последняя обладает, естественно, большей звуковой мощностью и плотностью, однако образный смысл сходен.

15 *solemn*

Женский хор

Whilst we as two ob - ser - vers stand be -

solemn

Мужской хор

Whilst we as two ob - ser - vers stand be -

- tween This pre - sent au - dience and that

- tween This pre - sent au - dience and that

cresc. e marcato

scene We'll view these hu - man pas - sions and these

cresc. e marcato

scene We'll view these hu - man pas - sions and these

f *dim*

years Through eyes which once have wept with

f *dim*

years Through eyes which once have wept with

Christ's own tears!

Christ's own tears!

Ладовая многозначность¹, соседство модальности с мажоро-минорными приметами сближают методно с образцами музыки XVI века. Строгая регулярность метрики этого «христианского гимна» вызывает в памяти средневековые формулы — модусы. Методно состоит из четырехжды повторенной фразы (основной смысл варьирования заключен в вариантах первого мотива, особая роль которого подчеркнута ритмизацией, динамическим *crescendo* при подходе к вершине-источнику, артикуляцией) — столь настойчивый повтор слышится как заклинание. «Пока мы, двое свидетелей, стоим между аудиторией и сценой, мы будем смотреть на человеческие страсти и на те годы глазами, которые однажды плакали слезами Христа!» — Таковы слова христианского гимна, которым завершается первый раздел «Поругания Лукреции».

Разделы сцены связаны: они сцеплены и тонально (звук *g* становится тоникой ноктюрна), и во времени (музыка ноктюрна вторгается на последнем звуке методной хоры), и тематически (в основе ноктюрной фигуры лежит то чередование в пределах октавы интонации терции — сексты, секунды — септимы, которое составляло смысл вариантов методной гимна).

Лагерь вблизи Рима. Палатка военачальников. Ночь. Атмосферу ночной тишины — ноктюрна — создает спокойно колышущийся фон у струнного квартета в размере $\frac{6}{8}$, пассажи арфы *pianissimo* в высоком регистре. Голос Мужского хора включается в живописный звуковой пейзаж, орнаментальный рисунок его инструментализованной партии насыщен звуковыми символами (легко взлетающий ввысь «флейтовый» пассаж на слове «воздух»; репетиции на одном звуке — «стрекотание сверчка»; пунктирный и синкопированный ритм — «лошади чувст-

¹ Интонационно-мелодическое строение напева таково, что создает двоящееся ладотональное ощущение: *g* слышится то тоникой, то доминантой, скрытый метрический акцент усиливает тоникальность лада C — c. Интонационно-звуковой ряд гимнической методно включает в себя G-dur с VI натуральной и гармонической ступенями, VII миксолидийской и натуральной, мажорной и минорной терцией. Одновременно лад этот может быть осмыслен и как гипоформа лидомиксолидийского C со сменой терции, что звучит временно и как c-moll мелодически.

дают беспокойство, . . . центурионы ругают солдат, солдаты проклинают судьбу).

Внезапное переключение: *Lento tranquillo* сменяется *Vivace, pianissimo — fortissimo*, струнные исчезают, резкий удар барабана и ноктюрновый ритм переосмысливается в пунктирной фанfare валторны. Звучит застольная песня воинов. Активные восходящие квартовые ходы, выступающие здесь в основном семантическом значении как воинственный призыв, октавные скачки, ямбические мотивы валторны, подхлестывающие сильные доли песни, кружащие пассажи деревянных инструментов, удары барабана — все это соответствует жестокости и силе музыки вступления к опере и продолжает его характер.

Куплет песни чередуется с ноктюрном (Мужской хор продолжает рассказ); эти два пласта живописной картины — песня и пейзаж — трижды сменяют друг друга, попеременно отступая на задний план.

Следующий затем эпизод рассказа Мужского хора (о посещении военачальниками своих домов минувшей ночью) вызывает и следующий эпизод в действии: жестоко бранятся Юний и дразнящий его Тарквиний — мелькают интонации, близкие брутальному характеру застольной песни.

Тарквиний провозглашает тост в честь Лукреции, единственной героини супруги: «За целомудренную Лукрецию! За прекрасную Лукрецию!» — произносит он. Появляется лейтмотив Лукреции (см. пример 16).

Ритмизованный ровными восьмыми, расположенный как группетто (внутрислоговой распев), лейтмотив сна-



molto legato

Тарквиний

Lu_cre - tia! Lu_cre -

f

Юний

Lu_cre -

molto legato

Коллатин

Lu_cre - tia! Lu -

cresc.

- tia! Lu_cre - tia!

cresc.

- tia! Lu_cre - tia!

cresc.

- cre tia! Lu_cre - tia!

ff

чала звучит орнаментально. Но композитор акцентирует на нем внимание, делая его основой небольшого ансамбля, который завершает этап действия¹. С этого момента ариозо и ансамбли утратят мерный ритм чередования. Вокальные эпизоды предшествующего этапа сцены были небольшими и законченными, теперь же они будут стремиться к разрастанию, сцеплению с соседними, станут разомкнутыми и подчиненными сквозной линии развития (таковы диалоги Коллатина и Юния, Юния и Тарквиния)

¹ Бриттен, подобно старым мастерам, применил здесь музыкальную символику, точнее — нотную графику: тема Лукреции воспроизводит рисунок креста.

Краткие ариозо фиксируют состояние, в то время как рассказ Мужского хора движет действие вперед. Ариозо Юния В-дуг передает кипящую обиду, слепую ярость, всю силу раздражения и гнева обманутого мужа и обещанного воина. «Лукреция! Лукреция! — восклицает он. — Надоело это имя!» Фигурация лейтмотива Лукреции вьется, кружит, словно жалит. Ариозо дано двумя волнами: после фраз Мужского хора вновь слышен возбужденный голос Юния — строфа эта является второй, дополнительной репризой, репризой на расстоянии. Такой прием психологически точен: раздражение не утихает сразу.

Возвращение музыки застольной песни, отголоски эпизода ссоры — мелькающие фразы создают иллюзию тематической репризы сцены, которая, однако, отстраняется, отодвигается разговором Тарквиния и Юния. Реприза восстанавливается возвращением музыки ноктурна (Юний уходит, Тарквиний остается один)

Финал первой сцены интересен тем, что Мужской хор не только комментирует происходящее, но также берет на себя функцию внутреннего голоса Тарквиния, за него, за принца, он произносит: «Но я — принц Рима, и глаза Лукреции — моя Империя!» «О, иди спать, Тарквиний, иди!» — молит Мужской хор. И будто наплывают друг на друга, совмещаются два фокуса — мольба свидетеля-рассказчика и мысль Тарквиния — они соединяются в имени (и лейтмотиве) Лукреции. «Коня! Коня!» — зовет принц.

Интерлюдия между сценами I акта называют «Скачкой Тарквиния». Реплика, завершающая первую сцену («Коня!»), служит и программой, и музыкальной темой-импульсом интерлюдии (в основе ее фигурации лежит секстовый ход, который был кличем Тарквиния). Музыка интерлюдии изобразительна: одночетвертные такты со сменяющимися фазами ритма ($\frac{4}{16}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{4}{16}$), ритмическое остinato внутри интерлюдии, барабанная дробь, присвисты флейты; голос Мужского хора сливается с оркестром — его речитативные фразы подчинены ритму скачки. В этой музыкальной картине, создающей зрительное представление и передающей мускульное напряжение сил, аккумулярована также энергия предшествующих вспышек и последующих кульминаций

Вторая сцена I акта — экспозиция женских образов. Музыка, ее открывающая, контрастна интродукции и первой сцене прозрачной, тихой звучностью. Ритмически свободное прелюдирование создается переборами терций (четыре *piano*); диатонической мелодии флейты вторит голос Женского хора, мягко звучит III натуральная ступень d-фригийского, выразительные ходы на большую септиму и большую нону вверх лишены экспрессии — в индлическом тембровой среде они, ритмически ровные, усиливают впечатление безмятежного покоя. Эта прелюдия напоминает камерное ансамблевое музицирование, столь часто изображаемое на елизаветинских картинах и гравюрах. Лукреция шлет, Бьянка и Люция прядут. Музыка прелюдии чередуется с фразами женщин в том же спокойно-индлическом духе (аккорды квартовой структуры у засурдиненных струнных служат им сопровождением). Партии женщин здесь еще не дифференцированы, так как цель эпизода — создать определенную эмоциональную атмосферу, настрояние, полное света и покоя, передать характер мягкой женственности. В этом эпизоде, выдержанном в едином тоне, меняются лишь оркестровые оттенки: тихие удары гонга — в соло Лукреции и Бьянки, кларнет вместо флейты, гобой звучит в рефренах Женского хора, тарелки сопровождают пение Люции. Свободу, нескованную, спонтанную пластичность репликам женщин придает полиритмия (длинные, заглаженные звуки образуют вторичный трехдольный ритм).

Маленькое, 13-тактовое *ариозо* Лукреции внезапно вспыхивает, как порыв чувств. Оно вырастает из первого ее возгласа, из интервала большой септимы, здесь мучительно-напряженного. Ритм скачки, септимовые скачки голоса и духовых (канонически), пассажи шестнадцатых говорят о прорвавшемся беспокойстве. *Ариозо* — замечательный образец гармонично и завершено переданного в музыке аффекта (такая форма краткого *ариозо*, вырастающего из первой речитативной фразы и после кульминации вновь сжимающегося к ней, откристаллизовалась в операх Пуччини).

Первоначальный характер музыки сцены восстанавливается: от низких струнных к верхним поднимаются фоновые мотивы, им вторит плавная мелодия арфы.

последний звук которой замирает в терции (теплая краска E-dur). На этих динищих покоем волнах плывет песня Люции (без слов), которую подхватывает Бьянка. Мелодия привольно льется в кажушихся безграничными рамках размера $\frac{3}{4}$; постепенно опускаясь и подымаясь, она охватывает огромный диапазон, — из E-лидийского переливается в H-, затем в G-dur. На глади поступенного движения особо выразителен мотив с ходом на малую сексту вверх. Мелодия песни не однообразна, ее ритмический рисунок изыскан из-за группировки, иной в каждом такте. Вместе с песней без слов звучит рассказ Женского хора о женщинах, их руках, их судьбе...

Едва слышная барабанная дробь (rrr), тремолирующий секстаккорд Es-dur у струнных окрашивают музыку в тревожные тона. Лишь четырехтактовый хорал духовых (женщины гасят лампы и отправляются спать) на мгновение снимает все нарастающее напряжение пульсирующей барабанной дроби.

Новой тональностью (G-dur), триольным ритмом скачки (ударные), со темпом (*Allegro con fuoco*), голосом Мужского хора врывается рассказ о приближающемся к дому принце Рима. Несколько раз сменяются тематические комплексы — спокойный хорал духовых с голосом Женского хора, нервно-тремолирующие струнные и возбужденный речитатив Мужского хора. Но неотвратимо приближается катастрофа: ритм скачки нагнетается, *fortissimo* звучат арпеджированные аккорды струнных из интерлюдии.

Появление в доме Тарквиния, приветствия, которыми обмениваются они с Лукрецией, их разговор, о котором повествуют Хоры, — все сопровождает пульсирующий фон: то пассажи шестнадцатых, то ямбические квартовые мотивы, разделенные паузами как прерывистое дыхание, то спускающаяся гаммообразная линия с репетициями каждой ступени и, наконец, тремолирующие аккорды струнных. Завершает вторую сцену I акта ансамбль: «Доброй ночи, Ваше высочество!» — произносят по очереди женщины. Их фразы разделены речитативом Женского хора, разъясняющего, с какими чувствами и мыслями каждая из них прощается с принцем, попросившим ночлега. Остановка на доминантовом звуке в их

репликах выдает скрытый вопрос. Тарквиний отвечает лишь Лукреции. В этом маленьком ансамбле штрихами дано состояние каждого: речь Тарквиния звучит страстно (такой характер ей сообщают решительный квартетный затакт, ямбические мотивы и кружащаяся квинтоль лейтмотива Лукреции); речь Лукреции — грациозно, как изящный поклон (закругленная мелодическая линия с ходом на сексту вниз); Бьянки — естественно просто, Люции — открыто-восторженно (стремящиеся ввысь интонации). Отклонения, ответвления от *c-moll* в близкие тональности (у Лукреции — в *f-moll*, у Тарквиния — в *As-dur*, у Бьянки — в *B-dur*) создают полиладовость, оттеняя многозначительность реплик в ансамбле. Контрапунктически соединенные в *c-moll*ном квартете все четыре родственные фразы на фоне оркестрового хора ласкают куртуазный церемонный приветствия.

II акт оперы построен аналогично первому: небольшая оркестровая заставка — пролог (Мужской и Женский хоры), в котором рефреном является оркестровая тема, открывающая акт; собственно сцена; интерлюдия и 2-я сцена акта.

Оркестровое вступление вводит новую музыкальную тему, столь же примечательную, как и христианский гимн, завершавший пролог. Этому разомкнутому 8-тактовому периоду свойствен эпически-повествовательный тон: унисонное (октавное) проведение, перемена опорных точек лада, повторяющаяся двутактовая ритмическая формула, размер $\frac{6}{4}$ — все роднит мелодию с балладным стилем. Однако разрастающийся диапазон звучания, симметричное зеркальное разворачивание темы, тритоновые созвучия (открытые и скрытые в уменьшенном септаккорде), интонации большой терции — мотивы, «зняющие» на общем минорном ладовом строе, приносят в аскетическую мелодию черты усложненности:

17 Allegro sostenuto

Fl. + Fl.
Cl.
pp
+ Cello
pp
+ Bsn
cresc.
+ Vcl.
cresc.
+ Hn



Нарастающий драматизм подчеркнут убыстряющимся темпом изложения темы. Итоговый двутакт нарушает ритмическую остринатность и будто подводит черту под развитием темы, стягивая ее диапазон в дугообразную линию.

Барабанная дробь и пассаж арфы приводят к аккордовому сочетанию (тонико-доминантовому наложению), ассоциирующемуся с резкими аккордами интрады к первой сцене I акта. Так же как и там, оркестровые «врезки», словно колонны, отделяют речитативные фразы хоров, ведущих историческое повествование. Женский хор рассказывает об этрусках, о богатстве их родины, о том, как, «покорив Рим, основали они столицу, возвели ее в камне, украсили дворцы серебром; их чернорабочими были римляне; ...через все их искусство проходит парадокс — страсть к творчеству и вожделение убийства»... Мужской хор приближает повествование к событиям драмы: «II Тарквиний Гордый правил в Риме, безжалостный, как знойное солнце». Здесь композитор и либреттист вводят интересный драматургический прием: мужчины (Юний и Коллатин) и женщины (Люция и Бьянка) перевоплощаются в безымянных римлян, и их голоса, как крики горожан, слышны за сценой. Сольные строфы («Наши римские правители стали этрусскими слугами!» «Они забирают в рекруты наших сыновей и совращают наших дочерей празднествами и греческими играми!») чередуются с припевом — хоровым (квартет) кличем: «Долой этрусков!» «Рим римлянам!». Такой прием активизирует рассказ, делает его живым и достоверным. В музыкальное развитие этого эпизода включается описанная выше тема вступления к

акту, отрывки которой становятся интерлюдией между строфами, между сольным запевом и припевом-выкриком. Ее широкие восходящие ходы и секундовые полутоновые интонации, словно символизирующие гордость и страдание народа, превращаются в интонационную основу вокальных партий. Та же тема в квартете голосов обрамляет рассказ-пролог к акту.

Эта красочная драматическая фреска помещена внутрь повествования, которое модулирует из исторического в религиозно-философский план. «Все тираны пали, но тирания существует. . . Страх внутри нас порождает насилие... Трагедия — мера человека. . .» Пролог к сцене, как и в 1-й сцене I акта, завершает торжественный, суровый и светлый гимн (на сей раз не в G—C, а в ладу E—A).

Спальня Лукреции. Звучит колыбельная (она выросла из хора духовых в предыдущей сцене — женщины отправляются спать). Мелодия колыбельной трогательно простая и нежная, ее тихо дублирует арфа, возникает ощущение тишины, целомудренной чистоты, глубокого покоя:

18 Allegretto comodo

Alto Fl. in G (ppp)

Bass Cl. in B \flat (ppp)

Hn in F (ppp)

Harp pp

Женский хор pp dolce

She sleeps as a rose



«Она спит, как роза в почве, и свет колышется, как лилия на глади озера, ресницы покоятся на дремлющем взоре»... — поет Женский хор. Мягкое звучание инструментального трио (альтовая флейта, бас-кларнет, засурдиненная валторна), необычные, приглушенные тембровые краски создают особый колорит камерного ансамбля, напоминающий инструментальные пьесы старых мастеров.

Вступает Мужской хор — Тарквиний крадется к ложу Лукреции. Нарастающую тревогу передает возбужденно-быстрый говор Мужского хора (*Sprechstimme*), который сопровождается только гулом ударных. Движущими силами следующего этапа сцены являются *crescendo* и *accelerando*. Монолог Тарквиния перерастает в диалог с Лукрецией, в который включаются голоса Хоров, и сцену завершает квартет. Музыкальное развитие подчиняется сквозному принципу. Полифоническое сочетание двух планов (монолог и диалог у постели и партия Мужского хора) рождает многозначность форм:

так, средняя часть арии Тарквиния служит одновременно репризой колыбельной; чередование же обеих тем создает двутемную рондообразную структуру; варианты изменения приносят признаки вариационной формы, а песенный характер тематизма — строфической.

Первая фаза сцены — ария Тарквиния — родственна колыбельной: тот же ритм, но ямбические мотивы, словно электризующие широкие распевные ходы на сексту и септиму, вибрирующее звучание струнных обнажает оттенок скрытой страсти.

Резко меняется темп — Лукреция просыпается. Мотивы колыбельной ритмически трансформируются: тревожно, синкопированно звучат они у гобоя — как учащенный пульс. Восходящим фразам Тарквиния, активным, настойчиво протворяющимся, противостоят бессильно никнувшие мотивы Лукреции. Каждый следующий эпизод короче предыдущего, причем начинаются они экспозиционно, но темы тут же распадаются, расщепляются; партия Тарквиния меняется постепенно: деформируется интервальный контур, узнаваемые прежде рельефы тонут в стремительно восходящих пассажах, напряженно звучит голос в высоком регистре. Эта вторая фаза сцены — подлинная мотивная разработка.

И, наконец, последняя фаза — квартет. «Уйди, Тарквиний!» — резкие выкрики Мужского и Женского хора чередуются с виртуозной мелодикой Тарквиния («Моя кровь кипит!»), бурлят пассажи струнных, вспыхивают трели скрипок, конвульсивно вибрирует весь оркестр — Тарквиний восходит на ложе Лукреции. Мгновенно останавливается, оркестровка звукопись снимается, остается вокальный квартет. «Смотри, как неистовый Кентавр появляется на небе, усеянном россыпью звезд, и обходит Солнце. Сейчас великая подземная река захлестывает Лукрецию (где протекает через ложе Лукреции), и Тарквиний тонет. Четыре вокальные линии контрапунктически соединяются, от мистической таинственности (ppp) голоса поднимаются к неистово торжествующему (ff) унисону.

Этот ансамбль оттягивает кульминацию — вторую интерлюдия, звучание которой (fff) буквально обрушивается в достигшем апогея темпе Presto. Навстречу другу другу движутся две звуковые массы — унисон духовых

(d-moll) и унисон струнных (F-dur), сдвинутые на одну восьмую, идущие ровно акцентированными четвертями в противоположном направлении (возникает фактурная аналогия с двухголосной псалмой Баха F-dur, кроме того, возобновляется первая армия Элтен из «Граймса»). В интерлюдии синтезировано тематическое развитие предшествующих эпизодов. Есть в ней и новая тема — торжественно-экстатическая мелодия (в октаву у хоров, удвоенная валторной и литаврами). Она проводится как *cantus firmus* внутри непрерывно варьируемого фона:

19 Presto
sempre f

Мужской
и
Женский
хоры

Here in this scene you see Vir - tue as -

- salled by sin With strength tri - umph ing; All this is

end - less Sor - row and pain for Him,

Сходство с *cantus firmus* определяется не только местоположением и соотношением с фоном, но и характером мелодии — простой ритмический рисунок, строфическая структура, повторность четырех строк. Так же как в теме, открывающей II акт, черты архангелости здесь сочетаются с ладовой и интонационной сложностью. Мелодия эта выросла из одного мотива, открывающего интерлюдия и превратившегося в фон. Такое взаимоотношение голоса и сопровождения, при котором в фоновом тематизме заключен интонационный корень *cantus firmus*'а (ритмически увеличенно) напоминает баховские органные хоральные прелюдии. Очевидна также близость характера этого напева христианскому гимну Хоров, завершавшему вступление к первым сценам

обоих актов. Близость подтверждена и текстом: Здесь, в этой сцене вы видите Добродетель, атакованную грехом с торжествующей силой. Все это — бесконечная скорбь и боль Его...»

Вторая сцена II акта открывается музыкальным пейзажем — раннее утро. Музыкальная звукопись сродни интерлюдии «Рассвет» из «Питера Граймса»: та же тональность, септаккордовые пассажи, музыка остается фоном-сопровождением сцены, создавая атмосферу утреннего света, свежести утреннего воздуха. Дуэт Лючин и Бьянки естественно продолжает вступление, с которым связан тематически, восторженно звучат голоса, устремленные ввысь: «Какой чудесный день!».

Следует цепь небольших песенных ариозо и ансамблей. До появления на сцене Лукреции они идут друг за другом, дополняя друг друга. Диалог-дуэт Лючин и Бьянки, в динамической репризе которого всю оркестровую фактуру заполняют пассажи, полыхающие светом и теплом (и в их волны погружаются голоса), сменяет ансамбль — песня о цветах. Он близок первому и эмоциональным тонусом, и двойственностью стиля — песенно-аризонго, и множественностью формальных признаков (здесь — сочетание куплетности и трехчастности, там — рондо, варьированной куплетности и трехчастности). Небольшое ариозо Лючин, исполняемое под традиционный синкопированный романсовый аккомпанемент у струнного квартета, дышит спокойствием; пластика восходящей мелодии заключается в согласованности опор, образующих звуковую нить (напомню вокальные циклы Бриттена и, в особенности, его «Сонеты Микеланджело»). Трогательная простота высказывания соединена с щемящей нежностью (октава, которая обычно у Бриттена является опорой мелодического развития, искажается, превращается то в уменьшенную — в первом и третьем предложениях, то в увеличенную — во втором).

С появлением Лукреции характер музыки и музыкальное развитие меняются. Орывистые реплики, унисон струнных, лад с-фригийский с пониженной IV ступенью, синкопированные секундовые интонации начинают пульсировать восьмыми, готовя эмоциональный взрыв, главное же — тематически музыкальная речь

Лукреции строится на речинисценции призывных фраз Тарквиния. Однако готовящийся взрыв гасится сдержанным тоном ариозо Лукреции (она вьет венок из орлидей). Вокальная партия сначала речитативна, она долго звучит на одном звуке, движется очень медленно, силится подняться, распеться. В мерном ритме — сосредоточенность, и ощущается потенция к широкому мелодическому разворачиванию. Своеобразная «несогласованность» сопровождения и голоса является психологически точным приемом: фактурно-гармоническая структура куплетно-вариационна, мелодическое же развитие преодолевает периодичность, размыкает куплет, вызывая модуляцию, фактурные изменения. В вокальной партии ариозо обрывается — потрясенная воспоминаниями, Лукреция уходит.

Ариозо Бьянки призвано восстановить характер начала сцены (скерцозное *spiccato* засурдиненных струнных, пасторальный унисон валторны и кларнета, гемнолы¹ — игра ритма, тихие удары тамбурина), но речитативный эпизод переводит в следующую фазу сцены: появляются Юний и Коллатин, узнавшие, что в доме был Тарквиний. Входит Лукреция, одетая в пурпурный траур.

Ритм траурного шествия Лукреции готовился и ее ариозо *c-moll*, и аккомпанементом речитатива Бьянки. Звучат медленные «шаги» виолончели и контрабаса (*h-moll*), трехголосный хорал струнных, характерная для траурных жанров плагальная последовательность ($I-II-IV_{c_4}-V_{c_5}-I$) и соло английского рожка. Его мелодия — скорбный плач. В этой горестной будто импровизированной мелодии главным становится секундовый мотив — мотив вздоха, скорби, плача. Диалог Коллатина и Лукреции (второй куплет разрастающегося ансамбля) имеет смысл так называемого внутреннего диалога, ибо речитация «подает» текст, его эмоциональное осмысление будет в дуэте Лукреции и английского рожка, свивающих свои свободные линии. Третий куплет драматизирован: такт вдвое расширяется, «шаги» виолончели и контрабаса, удвоенные фаготом и засур-

¹ Гемнолы — отклонение от трехдольного метра, двудольные группы в трехдольных тактах.

динейной валторной, отмечают уже каждую слабую шестнадцатую, секстолями 32-х плещутся пассажи арфы, гудит треть лигабр, пассажи флейты-пикколо с кларнетом взмывают вверх и в вышине их звучание обрывается... — на таком кипящем фоне особенно сдержанны слова Лукреции, обращенные к Коллатину: «Взгляни в мои глаза, ты не можешь не видеть этой тени!» — «В твоих глазах я вижу лишь образ Вечности и слезу, в которой нет тени».

Рассказ Лукреции, в котором реминисценциями проходят темы из предшествующей сцены (колыбельная, страстная мольба Тарквиния, ритм скачки и т. д.), как типично бриттеновская реприза предвещает коду-финал. Коллатин утешает Лукрецию («органный» фон хорала духовых сообщает его словам величественный и возвышенный тон).

«Теперь я навсегда буду целомудренной, и только смерть сможет похитить меня. Смотри, как моя буйная кровь смывает мой позор!» — Лукреция закаляет себя. Этот момент — вступление к финальному эпизоду оперы, пассакалли. Траурный образ обретает в пассакалли монументально-трагические черты.

Выразительная тема пассакалли E-dur содержит тематические элементы, семантика которых в истории европейской музыки утвердилась. Пассаж, восходящий к тонике, ассоциируется с предыктовым пассажем похоронного марша из «Гибели богов»; это — первый элемент темы. Второй состоит из двух кратких мотивов, двух символических интонаций: обе они терцовые, однако первый мотив — вопросительный, оканчивающийся на терции лада («Это все?» — поет ансамбль), второй — утвердительно-восклицательный («Это все!»).

20 *Alla marcia grave*

Vln. I
Vln. II
Vln.

Cello
D. bass

pp

Хроматически нисходящая тема флейты и кларнета, сопровождающая первую вариацию на оstinatный бас, близка перселтовскому Lamento Дидоны, а вместе с ним и баховской теме Stacifixus. Вокальные и инструментальные голоса включаются в вариации, и пассакалия вырастает в полифонический ансамбль грандиозного размаха. В разных голосах рождаются, сменяя друг друга, и исчезают выразительные мелодические подголоски, родственные какому-либо из элементов темы пассакалии, они в то же самое время являются характерными для данного действующего лица (например, в десятом проведении вступает песенный дуэт Лючия и Бьянки) — таким образом пассакалия подводит итог тематическому развитию всей оперы¹, обобщая ее идею.

Эпизод образует в последний раз звучащий гимн — поют Мужской и Женский хоры, — наполненный здесь тревожностью пульсирующего ритма духовых, вибрацией тремоло струнных. Гул сопровождения постепенно стихает в просветленной звучности C-dur.

В последовательно данном описании музыкального содержания «Поругания Лукреции» ускользает ее своеобразие как цельного сочинения. Некоторыми качествами эта опера соприкасается с различными исканиями музыкального театра XX века. Но и не только современного театра: традиционность — отличительная черта стиля Бриттена, здесь, в этой опере также проявляющаяся. Поздним операм Верди она близка преимущественно ариозной манерой; Пуччини — техникой кратких ариозо и чуткостью ритма их чередования. Вместе с тем замедленный в целом разворот действия, драматургическая полифония, выдержанная как конструктивный фактор на протяжении всей оперы, партии двух солистов-повествователей, фортепианный аккомпанемент речитативов, отсутствие поначалу дифференцированных характеристик внутри группы женских и мужских персонажей — все это придает произведению ораториальные черты. Одновременно архаизированный колорит обрамлений сцен (гимны Мужского и Женского хоров), завершенность отдельных номеров, пропорциональность,

¹ Так будет и в «Повороте винта». Пассакалия из «Лукреции» рассматривается также в главе XI настоящей книги (см. с. 350).

придающая ритму спектакля размеренность, сближает оперу Бриттена с оперой-ораторией Стравинского «Царь Эдип». Партии повествователей — истоки этого приема несомненно следует искать в мистерияльных действиях, — многоплановая драматургия с «наплывами» картин, чередующимися планами, роднит «Лукрецию» с ораториальными произведениями Онеггера (в частности, с «Жанной д'Арк на костре») и сценическими композициями Орфа. Так в камерной опере Бриттена живут приметы разных музыкально-сценических композиций, которые — что характерно для мышления Бриттена — сосредоточиваются и подчиняются музыкально-драматургическому плану, единому и органически цельному, являющемуся опорой строгого тематического развития.

«Альберт Херринг» (ор. 39, 1947) — также камерная опера¹. Сюжетной основой для нее послужила новелла Мопассана «Избранник госпожи Гюссон». Либретто оперы (либреттист Эрик Крозье) сохраняет контуры новеллы, существо взаимоотношений действующих лиц, однако перенесенная на английскую почву (композитор точно указывает место действия — Восточное побережье, Саффолк, Локсфорд), в иной жанр (оказался затушеванным социальный мотив, усилены комические моменты), французская новелла обрела приметы другой национальной среды. Характерность комических персонажей, местной знати провинциального городка — типично английских чудаков, бытовые сценки со своеобразным комизмом ситуаций, действие, разворачивающееся в специфической окраске мягкого юмора — все это придает либретто английские черты и образует национально-английский «климат» повествования, знакомый нам по рассказам Джерома, по романам Диккенса, Стерна.

I акт, сцена I-я. В доме знатной горожанки леди Биллоуз, занимающейся благотворительностью, собираются мэр города, священник, учительница, старший полицеский, чтобы выбрать Королеву Мая — самую нравственную девушку Локсфорда. Леди Биллоуз

¹ Премьера состоялась 20 июня 1947 года в Гиндсборнском оперном театре.

назначает денежное вознаграждение будущей Королеве — 25 фунтов. Вскоре, однако, благодаря сведениям Флоренс Пайк — экономки Леди, выясняется, что таких девушек в городе нет. Члены праздничного комитета в растерянности. Полицейский предлагает выбрать Короля Мая — им может стать самый притворный юноша города, Альберт Херринг. После недолгих колебаний леди Биллоуз соглашается.

Сцена 2-я Овощная лавка миссис Херринг. Рядом, на улице дети играют в мяч. Входит Альберт с тяжелым мешком овощей. Сид, продавец мяса из соседней лавки, поддразнивает Альберта, смеется над его праведным образом жизни. Появляется продавщица из булочной Нэнси. Сид назначает ей свидание ночью, и они уходят. Альберт, оставшись один, завидует им. В лавку приходит леди Биллоуз во главе комитета и объявляет Альберту о решении — он будет Королем Мая. Альберт в ужасе, миссис Херринг счастлива.

II акт, сцена 1-я Первос мая В церкви коронуют Альберта, а в саду идут приготовления к празднику. Флоренс накрывает столы, учительница репетирует с детьми гимн в честь Короля Мая, Сид и Нэнси поливают в лимонал ром, желая подшутить над Альбертом. Появляется Альберт. Его приветствуют гимном, речами: леди Биллоуз, вручая ему 25 фунтов, произносит речь в защиту нравственности, полицейский чествует его как одного из лучших парней Британии и т. д. Смущенный Альберт провозглашает тост за здоровье Леди и пьет лимонал с ромом. Веселье в разгаре.

Сцена 2-я. Поздний вечер в лавке миссис Херринг. Альберт с трудом добрался до дому. Он чувствует себя привольно, предоставленный самому себе. Из окна он наблюдает любовное свидание Сиды и Нэнси, которое переопыляет — как последняя капля — чашу его терпения: взяв 25 фунтов, он убегает.

III акт. На следующий день после полудня город охвачен волнением — ищет Альберта. Его ищут по всем окрестностям. Миссис Херринг в горе. Нэнси чувствует себя виновной (ведь ром подмешала она), полицейский в отчаянии, Леди Биллоуз хочет обратиться в Скотленд Ярл. Но вот на дороге обнаружена мятая и грязная корона Короля Мая. Миссис Херринг опускает в лавке шторы — все поют погребальную песнь, отпевая Альберта. Внезапно появляется в дверях и сам Альберт: его одежда разорвана, он весь в грязи. Комитет требует от него ответа и Альберт рассказывает, как провел ночь: дрался, пил в кабаках. Возмущенные члены комитета покидают лавку миссис Херринг. Нэнси и Сид рады, дети танцуют вокруг Альберта.

Итак, события оперы разворачиваются на протяжении трех актов (пяти картин)¹. Подобно двум предшествующим операм, равно как и в последующих, между картинами — ингерлюдии. Каждая картина оперы име-

¹ Бриттен именует картины сценами. Поскольку каждая из них содержит ряд эпизодов, и масштабом своим и сюжетным положением соответствующих сценам, для ясности изложения называю их картинами и указываю общими порядковый номер

ет свою эмоциональную окраску. I-я картина I акта содержит ряд комических эпизодов, среди них центральный — сцена обсуждения кандидаток в Королевы Мая, обрамленный пародийно-драматизированной лирикой ариозо леди Биллоуз. Интонационным итогом картины становится завершающая ее fuga C-dur. В отличие от первой, комической, 2-я картина преимущественно лирическая: окаймленная детской игровой песенкой, она своим центром имеет лирический дуэт Сиды и Нэнси. Лишь приветственная песнь леди Биллоуз, сопровождаемой членами комитета, привносит комический оттенок в лирическую тональность картины. 3-я картина, открывающая II акт, возвращает в русло комического: репетиция учительницы с детьми славления Альберта, самое празднество. И так же как в I-й картине, итогом тематического развития становится снова расположенное в конце картины хоровое славление Альберта, переходящее в оркестровую фугу-интерлюдия. Вся 4-я картина погружена в лирическую атмосферу. Эпизоды в ней группируются концентрично вокруг лирического дуэта Сиды и Нэнси (как в аналогичной, 2-й картине I акта), вторгающегося в монолог Альберта, также обрамленного лейттемой славления и ноктюрновыми валторновыми зовами. III действие (5-я картина) переводит музыкальное развитие в драматическое русло. Его кульминация — ансамбль-оплакивание Альберта. Однако «неподдельность» драматизма ретроспективно развенчивается с появлением Альберта и следующими затем комическими эпизодами. Драматический оттенок полностью снимается звучавшей во 2-й картине детской песенкой, которая и завершает оперу. Таким образом, в опере, попеременно чередуясь или соседствуя, живут две эмоциональные среды, определяющие в конечном счете главенствующее настроение картины — комическая и лирическая, причем комическое оттеняется лжедраматизмом партии леди Биллоуз, лирическое — пейзажными, идиллическими, пасторальными оркестровыми страницами.

Атмосферу «Альберта Херринга» также создают инструментальные эпизоды, характер которых согласуется со стилем вокальных сцен: они либо живописны (о чем упоминалось), либо скерцозны (таково вступление ко II акту, ноктюрновая валторновая тема которого затем

служит рефреном, разделяющим эпизоды картины). И потому в целом музыка оперы свойствен светлый, идиллический весенний колорит.

В «Альберте Херринге» Бриттен рисует типичные образы, национальные характеры через особенности речи, добиваясь мастерства в музыкальном воплощении прозаического английского языка. В этом он — непосредственный преемник классиков английской литературы. Достаточно вспомнить Диккенса, который славился исключительной виртуозностью в создании характеристик героев через их речь и особенной тонкостью в передаче языка комических персонажей. Подобно Диккенсу, Бриттен, изображая действующее лицо, акцентирует одну характерную деталь, которая приобретает лейтмотивное значение. Здесь вспоминается искусство портретного лейтмотива, величайшим мастером которого был Диккенс — причем, в качестве такового мог выступать какой-нибудь запоминающийся жест, определенная манера (или дефект) речи, характерная фраза, однообразие оттенков-красок в описании. У Диккенса «деталь нередко разрасталась до самостоятельной величины» — так возникали его «постоянные характеристики», создающие портрет¹.

Такого рода музыкальные константы свойственны и бриттеновскому оперному методу: в одних случаях это — гармония («аккорд шторма» в «Граймсе»), в других — жанр (гимн, торжественная песнь, марш-шествие в партии леди Биллоуз из «Альберта Херринга»), ритм («штормовые пульсации» в «Граймсе») и собственно мотив (тема Лукреции, например).

В опере «Альберт Херринг» каждому действующему лицу присущ свой комплекс выразительных средств, в котором основной краской в музыкальном портрете является чаще всего особенность омузыкаленной речи. Разговорная манера становится главным средством в создании характерной обрисовки действующих лиц.

В первой же сцене оперы — бытовой сцене — композитор дает наброски образов комических персонажей; знакомство же с главным героем, чьим именем названа

¹ М. В. У р н о в. На рубеже веков. Очерки английской литературы. М., 1970, с. 77.

опера, и лирической парой (Сид и Нэнси) происходит в следующей, 2-й картине.

Самый важный среди местных знати и подробнее других выписанный — портрет леди Биллоуз. В 1-й картине она появляется самой последней, но со звуков ее голоса, с ее окриков картина начинается. Интонации леди Биллоуз звучат капризно и требовательно. В ее характере обнаруживаются две грани: решительность и претенциозность. Повелительные интонации подчеркиваются лаконизмом, определенностью ритма, гармонической и ладотональной устойчивостью (таковы ее реплики, обращенные к собравшимся, мотивы упираются в тонику E-dur и завершаются ниспадающим октавным скачком). В моменты размышлений и в «программных» высказываниях интонационный рисунок партии Леди становится экспрессивным: ходы на септиму, нону, распевы по звукам больших мажорных септаккордов, трезвучий. Тут ее партии свойственна широта линий: значительность каждого интонационного хода подчеркнута и особо напряженным интервальным шагом и ритмической его протяженностью, вытянутостью. Таково ее патетически гневное ариозо из 1-й картины («И это все, с чем вы пришли?!»), каждая строфа которого начинается с кульминации. Таков и монолог в сцене коронавания Альберта.

Леди Биллоуз многословна, и потому в целом ее партия стремится к монологическому типу высказывания. Например, 1-я картина оперы содержит два сольных эпизода Леди, причем драматургически главная сцена — выбор Королевы Мая — помещена между ними. Краткие категорические, решительные фразы являются либо речитативными интерлюдиями между ариозо, либо его предвосхищают (см. первый монолог Леди).

При рельефности и даже экспрессии мелодических контуров ритмический рисунок партии леди Биллоуз прост: длительности, в основном, ровные, ритм четкий, нередко пунктирный, что придает ее речи определенность, а тону — императивность.

Приподнято-торжественный стиль партии Леди усиливается и некоторыми жанровыми прообразами и ассоциациями. Появление Леди возвещает величественное шествие; его мелодия звучит у струнных и арфы,

сопровождаясь тихими ударами литавр — мелодия, каждый интервал которой, каждый интонационный оборот усилен и обострен дважды пунктирным ритмом предыкта, акцентами на сильных долях и взлетом последних мотивов, словно подчеркивающих величественность поступи Леди. Во 2-й картине (вместе с членами комитета к лавке миссис Херринг приходит леди Биллоуз, дабы объявить решение: Альберт будет Королем Мая) партия ее в ансамбле звучит как торжественная ода, эпиталама. Такой стиль создают арпеджированные аккорды, fortissimo на каждой сильной доле четырехчетвертного такта, образующие ритмически остигательный фон:

21

Леди Биллоуз *f marziale*

We bring great news to you Up - on this hap - py

day; Pa - tron - age and fame ap - plaud your name!

ff *sf* *sf*

определенность и простота гармонических последований, квартовый зачин мелодии согласуются с нормами гимнических мелодий

Партия леди Биллоуз еще примечательна своей ролью в ансамблевых эпизодах и сценах оперы. В фуге и фугато тему, вождь, излагает она (см. 1-ю картину),

в ансамблях куплетного строения она поет запев (см 2-ю картину); нередко в сопряжении с ее репликами и в ответ на ее ариозо зарождаются ансамбли.

Партия Леди содержит немало чисто музыкальных комических деталей. Во 2-й картине, например, в одической песни Леди (см. пример 21) в мелодии акцентируются ходы на чистую кварту или сексту вверх; призванные выделить смысловые акценты, они, однако, попадают на безударное окончание слова или фразы, то есть на слабую смысловую долю, что и вызывает комический эффект. В сцене коронования Альберта (3-я картина) леди Биллоуз первой произносит пламенную речь. Форма ее монолога такова, что экзотическая кульминация, к которой всдет все нарастающее эмоциональное воодушевление Леди, воспринимается завершением монолога и подхватывается всеобщим «Ура!». Но окончание речи оказывается мнимым: после ансамблевых возгласов, играющих роль дополнения, появляется реприза; возвращение материала слушается с удивлением — оно ненужно и бессмысленно. Это подчеркивается еще и тем, что в вокальной партии реприза точная. В ансамбле-оплакивании Альберта (5-я картина) блестящее соло леди Биллоуз, будто пародирующее пассажную вокальную технику традиционной итальянской оперы, особенно неуместно на фоне строгого хора. Чужеродность колоратур, внешняя эффектность партии Леди здесь развенчивает серьезность ситуации, зачеркивая драматизм предшествующих соло (именно поэтому тренодия — единственный в опере ансамбль с участием Леди, в котором она не лидирует).

Последнее высказывание леди Биллоуз, клеймющей позором павшего героя, предшествует финалу оперы. Тон утратил важность, степенность, словно в растерянности мечутся вверх и вниз группы шестнадцатых; ее речь, обычно членившаяся на рельефные фразы, дробится на мотивы, в которых среди терцовых и секундовых ходов лишь дважды прорываются октавные скачки, выдающие прежние, некогда властные интонации музыкального языка леди Биллоуз.

Так создается портрет типичной английской ханжи, сословная кичливость которой знакома нам по произведениям английской литературы.

В непосредственной связи с партией леди Биллоуз формируется и партия Флоренс Пайк, ее экономки. Музыка Флоренс лишена индивидуальных черт: она является либо отражением мелодики леди Биллоуз, либо ее отзвуком, либо вовсе лишена интонационной выразительности и звучит говорком наподобие речитатива сессо (см. 1-ю и 2-ю картины). Чаще всего в партии Флоренс проецируются особенности вокального стиля ее госпожи. Опера открывается диалогической сценой, в которой леди Биллоуз (ее нет на сцене) и Флоренс обмениваются репликами — и Флоренс точно повторяет мелодические фразы Леди. Следующее затем небольшое ариозо экономки («Одна жизнь, один мозг, одна пара рук — всего этого слишком мало для Леди Б.») предвосхищает патетический стиль высказываний самой Леди:

22 *L'istesso tempo*
sost. c. disperato
 Флоренс *f*

One life - time,
 One brain, One pair of hands
 are all too few for La - dy
con forza
 B. Each day some new i - dea makes
 new de-mands Up - on her sense of char-i-ty.



Три предложения, составляющие этот сольный эпизод, образуют трехчастную форму, где экспозиция и реприза звучат прямо с кульминации («вершины-источника»), подобно второму монологу леди Биллоуз (который еще впереди). Но однообразие и примитивность ритмического рисунка развенчивают пафос экономки. В следующей за ариозо фразе, выполняющей роль коды, появляется экспрессивный ход на малую ноту — еще одна примета партии Леди.

В нигервальном строении речитативных фраз Флоренс обнаруживается та же закономерность, что и в вокальной партии леди Биллоуз: ходы с опорой на устоях лада, тональная определенность, ритмическая четкость. Таким образом, еще до появления на сцене леди Биллоуз ее интонационный словарь подготовлен. И если Леди поет «вождь» в фуге, то Флоренс следует непосредственно за ней — «ответ» в ее устах (В последней сцене оперы примечателен дуэт Леди и Флоренс: партия экономки создает остигатный фон для реплик госпожи.)

Еще один портрет — мисс Уордсворт, учительница церковной школы. Она — антипод леди Биллоуз. Мечтательная порывистость, сентиментальная поэтичность — вот свойства ее характера. В партии мисс Уордсворт композитор подчеркивает эти черты ее облика. Все ее речитативные реплики, начинающиеся с восторженного возгласа «О-оо!», звучат, сопровождаемые легкими арпеджиями или струящимися пассажами 32 х в высоком регистре у фортепиано, арфы, флейты (см. 3-ю картину).

Тремоло, *pianissimo*, мягко колышущийся ритм (дважды в 3-й картине) оттеняют трепетную взволнованность ее тона. В 1-й картине при первых же словах мисс Уордсворт в оркестре наложением чистых квинт (С- и Аs-dur, затем Н и С, Сis и Е) создается колорит особо чистый, сообщающий образу учительницы наивность, инфантильность.

Партия мисс Уордсворт тяготеет к арнозности: декламационно-распевный вокальный стиль, фактура, характер аккомпанемента, возникающие в моменты ее высказываний — все ассоциируется с арнозностью. Но у мисс Уордсворт они оказываются лишь потенциальными арнозо — их прерывают реплики других персонажей, и тогда форма раскалывается, линии обрываются, ломаются (как, например, в 3-й картине в сцене репетиции с детьми).

Наиболее простыми средствами охарактеризованы Сид и Нэнси: энергичны фразы Сиды и лукавы, женственно-мягки интонации Нэнси. Монотонность речи Мэра, косноязычие Префекта, чья музыкальная речь состоит из отрывочных мотивов и фраз, с трудом подбираемых и не объединенных одной линией, — вот те штрихи, которые акцентированы в музыкальных портретах этих героев.

Наименее удачным среди персонажей оказался единственно эволюционирующий в опере образ — образ главного героя. Музыкальная характеристика Альберта лишена выпуклых деталей. Характер Альберта дан скорее косвенно, оттененный пейзажными и идиллическими зарисовками, незатейливой детской песенкой (ею открывается собственно рассказ о герое — 2-я картина — и завершается опера), живописно-изобразительными штрихами, рассеянными в партитуре (флейтовый наигрыш в I интерлюдии, ноктюрн-пастораль в его монологической сцене в 4-й картине) — то есть через ощущение поэтичной весенней атмосферы музыкального рассказа. Таким образом, персонажи, призванные явиться фоном действия, оказались рельефнее героя. В связи с этим сместились и смысловые акценты, и бриттеновская тема загубленной невинности, помещенная в условия комического жанра, отошла на второй план, уступив место комедии нравов — обличению быта и нравов мещанства.

Как и во всякой комической опере, в «Альберте Херринге» велика роль ансамблевых сцен. Здесь, подобно «Фальстафу» Верди, «по ходу действия в сольных партиях происходит накопление комедийных интонаций»¹, завершающееся ансамблем. Такова fuga C-dur, которой оканчивается 1-я картина, таков хор-славление Альберта в конце 3-й картины, мелодия которого становится темой инструментальной фуги в интерлюдии. (Напомню, что в обеих сценах господствует комическое начало.) В этих двух кульминационных в развитии действия ансамблях звучат две основные лейттемы оперы: тема Короля Мая, формирование которой длилось всю 1-ю картину, и тема славления Альберта, которая призывает собой следующие сцены:

23^a

Леди Виллоуз *f* *leggero*

May King! May King! Re-mark-a-ble po-si-tion, Cause

a great sen-sa-tion On the First of May,

23^b

Мисс Уордсворт *ff sost.*

Al-ber-t the Good! Long may he reign! To be

re-c-lect-ed a-gain and a-gain,

Последний ансамбль — тренодия² (III акт) — является своего рода итогом жанровых сцен оперы. На фоне хорального четырехтакта каждый из персонажей

¹ С Богоявленский Верди и Шекспир См. сб. Шекспир и музыка. Л., 1964, с. 160

² Тренодия — плач, оплакивание, погребальное пение

«держит слово» об Альберте — в последний раз проходят их музыкально-речевые характеристики; Бриттен вновь, как в 1-й картине оперы, воспроизводит в сольной строфе присущую каждому речевую манеру.

Многое в «Альберте Херринге» напоминает два шедевра комического жанра — «Фальстафа» Верди и «Джанни Скикки» Пуччини. Краткое оркестровое вступление — в сущности не тема, а просто фраза в C-dur, передающая характер музыкального движения, — устанавливает темп действия и скрепляет первую сцену оперы; начало вокальной партии с окрика¹, вокально-инструментальная fuga, метод обрисовки персонажей — все это напоминает последнюю оперу Верди. Есть несомненное сходство в драматургической функции и строении тренодия в III акте «Херринга» и 1-й сцены «Джанни Скикки», где оплакивается смерть Буозо. Лирическая пара Сид и Нэнси драматургически сродни Нанетте и Фентону из «Фальстафа», Лауретте и Ринуччо из «Джанни Скикки». И так далее.

Однако «Альберт Херринг», несмотря на все ассоциации, — музыкальный спектакль, стилистические истоки которого следует, вероятно, искать не только и не столько в оперной практике, сколько в юмористической традиции английского искусства и во многом — вновь у Диккенса. В опере пародируется характерная для Диккенса и для английской литературы вообще тема идеального гуманистического в человеке (пародируемая нередко и самим Диккенсом). Здесь ощущается юмористическая стихия раннего Диккенса — автора «Очерков Боза», «Записок Пиквикского клуба». Подобно «пиквикистам», персонажи «Альберта Херринга» сохраняют «беззлобные свойства героев юмористических приключений»². Сам Альберт, пеленость и детскость которого вызывает в памяти героев романов Диккенса, также подтверждение такой аналогии.

Комические персонажи оперы даны сразу. Они конкретны, их действия обусловлены внешностью и подкреплены именами. Подобно многим мастерам комиче-

¹ Такие же приемы были использованы Бриттеном и в «Питере Граймсе».

² Т. Сильман. Диккенс. Л., 1970, с. 38.

ского в искусстве, авторы оперы подчеркивают типичный для портрета штрих именами действующих лиц, пользуясь ими как меткой и лаконичной характеристикой: Биллоуз — лавина, большая волна, Херринг — се-ледка, Уордсворт — возвышенные слова, Пайк — копьё.

Стефан Цвейг говорит об «оригинальной оптике» Диккенса, о том, что Диккенс «подмечает мельчайшие, вполне материальные проявления духовной жизни и через них при помощи своей замечательной карикатурной оптики (разрядка моя.— Л. К.) наглядно раскрывает весь характер»¹. «Альберт Херринг» Бриттена находится в этом русле — в русле той традиции искусства Англии, «отечества карикатуры и пародии», в котором развивалось творчество величайших английских юмористов, создавших наше представление о столь специфичном английском юморе.

¹ С. Цвейг. Собр. соч. в 7-ми томах, т. 2. М., 1963, с. 92.

Г л а в а V

О П Е Р Ы 50-х Г О Д О В:

„БИЛЛИ БАДД“ — „ГЛОРИАНА“ — „ПОВОРОТ ВИНТА“

Осенью 1951 года Бриттен закончил четырехактную «большую» оперу «Билли Бадд» (ор. 50), окончательная двухактная редакция которой была завершена спустя 10 лет, в 1960 году¹.

В основе либретто, составленного Форстером и Крозье, — рассказ Германа Мелвилла, который считают лучшим не только в его творческом наследии, но также одним из лучших в мировой литературе. Рассказ этот был написан Мелвиллом в 1891 году, в год его смерти, опубликован же был лишь в 1924 году.

Герман Мелвилл среди современников был известен очень короткое время, «открыт» же был после смерти (А. Камю ценил его даже выше Генри Джеймса). Славу писателю принес роман «Моби Дик».

Чем же привлек Бриттена Мелвилл?

Не только творчество, судьба писателя интересна. В конце 40-х годов, бросив учительствовать, Мелвилл сначала вербуетя юнгой на корабль, затем на китобойном судне идет в плавание рядовым матросом (как Джек Лондон). Его влекут морские просторы и дальние земли, он даже дезертирует на одном из Маркизских островов (роман «Тайпи» построен как рассказ матроса,

¹ Премьера первого варианта состоялась 1 декабря 1951 года в «Ковент-Гардене», последнего — 13 ноября 1961.

волею обстоятельств оказавшегося среди каннибальских племен Полинезии).

Писатель Мелвилл был знатоком моря и флота. Все им созданное связано с морем. В такой одержимости морем в англо-американской литературе могут сравняться с Мелвиллом лишь Конрад и Стивенсон.

Но Мелвилл писал не просто «морские» романы или «морские» рассказы и повести. В них он пытался постичь смысл человеческого существования, его мучительно волновала разгадка смысла войны как самого трагического явления, сопутствующего человечеству на протяжении всей его истории. (О войне — роман «Израэль Поттер».) «Моби Дик» — самый «морской» из всех «морских» романов¹, высшее достижение этого жанра — в то же время определяется исследователями как роман философский, социальный, фантастический, роман из истории нравов.

Водная стихия — море, океан — это среда и атмосфера размышлений Мелвилла о судьбе людей, о судьбе человечества. «Размышление и вода, — писал он, — навечно неотделимы друг от друга»². А в описании и передаче световых и цветовых оттенков-красок вечно переменчивой стихии ему не было равных в американской литературе.

«...Опираясь на верования, мифы, поэтические легенды — от религии древних персов и предания о Нарциссе до «Старого моряка» Кольриджа и фантастических историй, авторами которых были нантакетские и ньюбедфордские матросы, — Мелвилл создает огромный, сложный, неуловимо притягательный, построенный на сплетении символов образ океана»³.

Действие «Билли Бадда» отнесено к временам войны с Францией — 1797 год, место действия — борт фрегата «Неукротимый». На корабле разыгрывается трагедия: среди новичков, насильственно завербованных на корабль, — простодушный парень Билли Бадд, кото-

¹ Проблемы истории литературы США. М., 1964, с. 107.

² Там же, с. 109.

³ Там же.

рый становится любимцем команды. Лишь Джон Клаггарт, старшина тайной полиции, ненавидит его. Он преследует парня придираками, заставляет младших по чину подглядывать за ним, доносить. И вот однажды Клаггарт обвиняет Билли в предательстве и организации мятежа на корабле. Безгранично возмущенный, в гневе и яростном ослеплении Бадд кидается на Клаггарта и одним ударом убивает его. Капитан Вир, всей душой любящий Билли, тем не менее следует неумолимому военному порядку и подписывает смертный приговор.

Рассказ ведется от лица Вира — человека, склонного к философским размышлениям, человека, который является на корабле воплощенной совестью, капитана, в которого свято верит вся команда.

Герой рассказа — Билли Бадд — идеал естественного человека. Он — патриот, но, будучи органически естественным, он обладает свободой и внутренней независимостью, которые прежде всего определяют его поведение, его поступки. Билли беспомощен в своей чистоте и в своей доверии к миру, к людям. Он безоружен перед злом: чувствуя или видя проявления зла, Билли теряет речь (он начинает заикаться в моменты недоумения, отчаяния, протеста). Его поистине детская чистота вызывает ненависть Клаггарта (образ которого всегда сравнивают с Яго) — человека злобного, обладающего жадой разрушения, в поступках движимого низменными побуждениями и склоняющего к подлости слабых.

Мелвилл повествует эту историю строго, тоном объективным. Рассказ заканчивается впечатляющим приемом: противопоставлением трагической смерти Билли сообщениям в военной прессе, где Клаггарт предстает страстным патриотом, а Бадд — предателем, шпионом и негодяем; лишь народная песня воскрешает его образ как жертвы насилия. Рассказ содержит не только человеческую трагедию как результат столкновения характеров, в нем заложен также социальный конфликт, неотделимый от нравственных вопросов. Концентрируется столь сложная проблематика в образе капитана Вира, в его размышлениях: закон войны оказывается сильнее прав человека, он более могуч, чем голос гу-

манности — маска офицера поглощает человека. Так свершается на корабле преступление — невиновый и невинный гибнет. «Английская художественная мысль превратила за несколько столетий корабль в символический образ. Идея «корабля» часто разрасталась в умах англичан-мореходцев до представлений о государстве и нации... Корабль... начинает в глазах читателя подниматься над своим непосредственным и конкретным обликом»¹.

Рассказ о Билли Бадде в опере Бриттена занимает семь сцен (три в I акте, четыре во II). Он обрамлен Прологом и Эпилогом — капитан Вир вспоминает случившееся, в его памяти всплывает и оживает история Билли Бадда.

Структура оперы такова, что сцены чередуются с интерлюдиями (кроме того, небольшие оркестровые прелюдии предваряют сцены), которые в значительной мере создают атмосферу действия. Создание единой музыкальной среды, эмоционально определенно окрашенной, — это свойство бриттеновских опер: от «Граймса» и «Херринга» к «Билли Бадду», «Повороту винта» и «Сну в летнюю ночь». Суровый морской колорит, заставляющий вспомнить «Граймса», усугублен здесь отсутствием лирической любовной линии (все партии в опере мужские).

К лучшим страницам оперы несомненно принадлежат хоровые массовые эпизоды и сцены. Они различны по характеру, по жанру, различны и их драматургические функции. Прежде всего, это — морские трудовые песни. Первый же хор матросов, их первая песня становится рефреном в рондообразно построенной 1-й сцене I акта (точнее — ее первом разделе; см. пример 24)².

В той же сцене I акта матросы поют приветственную песню о капитане Вире, которого они называют «звездным» («Starry Vere») — это косвенная характеристика капитана, призванная внушить Билли Бадду любовь к Виру еще до их встречи. Во 2-й сцене I акта,

¹ М. В. У р н о в. Очерки английской литературы. М., 1970, с. 403.

² Аналогична роль хора рыбаков A-dug в 1-й картине I акта «Граймса».

24

O heave! O heave away, heave! O

T. *p* *p* *p*

O heave! O heave a-way, heave! O heave!

B. *p* *p* *p*

O heave! O heave a-way, heave! O heave!

heave! O heave a-way, heave, O heave! O

O heave a-way, heave! O heave! O heave!

heave! O heave a-way, heave! Heave!.. Heave!..

O heave a-way, heave! Heave! Heave!.. Heave!..

dim *ppp* *ppp*

большую часть которой занимает монолог Вира, ее репризный раздел звучит на фоне матросской песни, доносящейся в каюту капитана с палубы. Мелодия хора является тематической основой интерлюдии между 2-й и 3-й сценами:

25 *Slow* *p*

Вир (читая)

Tenor Ah the battle of Salamis the Athenians,

Хор (за сценой)

Bass I *pp*

Bass II Blow

ppp

with vastly inferior numbers... against the power of Xerxes...

pp

Blow her away!

her away!

p

Blow

ppp



Этот же хор открывает 3-ю сцену, которая переносит действие на палубу. Нередко Бриттен использует хор (или его группы) как действенный фактор: к примеру, в момент схватки Билли со Скунком, шпионившим за ним по велению Клаггарта, реплики матросов эмоциональной реакцией усиливают воздействие эпизода, активизируя его. 1-я сцена II акта в среднем разделе содержит большую массовую действенную сцену, прерывающую разговор Клаггарта и Вира. «Вражеский парусник справа от носа! Ей богу, французы!» — слышны крики. Вир командует. На фрегате всеобщее движение — все должно быть готово к бою. Бой начат! Но туман заставляет бить отбой. Люди покидают боевые посты. Ими овладевает апатия. Эта динамичная сцена, в которой два хора и ансамбль (в расчет Бриттена входит и пространственный эффект — хоры и ансамбль расположены на разных палубах) создают подлинное движение, рисуя все этапы действия: от нарастающего волнения, возбуждения от предстоящей битвы с французами, к ликованию первых взрывов, тревоге и наступающей апатии. Следующие две сцены II акта — без хора. В 4-й сцене хор подхватывает последние перед

смертью слова Бадда (Звездный Вир! Да хранит тебя бог!)), которого уведят. И далее звучит хоровое фугато (без слов вплоть до кульминации), составляющее хоровой слой вокально-оркестровой интерлюдии между последней сценой и Эпилогом¹.

В «Билли Бадде», который, подобно «Граймсу», представляет собой тип сквозной композиции, есть и завершённые, чаще всего жанровые, эпизоды. Это — во 2-й сцене I акта дуэт-песня Первого лейтенанта и Второго помощника капитана «Не люблю французов!»; в 3-й сцене I акта веселая песня матросов (Дональда, Билли и рекрута по прозвищу Красные Усы) в духе хороводной песни-раунда, припев которой подхватывает хор; это и ансамбль-трио из 2-й сцены II акта (Первый лейтенант, лейтенант Рэтклифф, Второй помощник капитана) «Но выбора нет!» — перед объявлением решения военного трибунала.

Для партии Билли Бадда в целом также характерно стремление к завершённым высказываниям. Интересно появление Билли. Он не знает ни своего возраста, ни где живет, он лишь знает свое имя — невольно напрашивается сравнение с Парсифалем, с его появлением среди рыцарей Грааля, святая простота которого всех поражает. Партия Билли поначалу состоит либо из завершённых ариозо, восторженно-приподнятых (в 1-й сцене I акта, например: «Билли Бадд — король птиц!»):

26 Very lively

Билли

Bil - ly Budd, king of the

Str

f *sf* *p*

¹ Волнообразностью динамики, местоположением в сцене, техникой контрапунктического письма этот хор напоминает хор б'ри из 1-й картины I акта «Граймса».

birds! Bil - ly Budd, King of the

world! Up a - mong the sea -

- hawks, up against the storms.

либо он поет куплет в песенных ансамблях. Словно подчеркивая цельность натуры Бадда, композитор не подчиняет его партию сквозному развитию в той степени, в которой это происходит у Вира и Клаггарта. Этот принцип нарушается редко: в кратком эпизоде-схватке со Скуиком (3-я сцена I акта), в разговоре сквозь сон с Новичком (подосланным Клаггартом: он провоцирует

Билли в разговоре и подкладывает в его сумку французские деньги — в той же сцене).

В партиях Вира и Клаггарта наиболее характерны монологические эпизоды. Размышления Вира в Прологе и Эпilogue, его ариозо во 2-й сцене I акта и в первых двух сценах II акта — вот та «площадь», на которой разворачивается философский аспект музыкальной драмы. Столь же значительное место занимают монологи и ариозо Клаггарта, ибо они олицетворяют силы противоборствующие. Вообще соотношение сцен массовых (с участием хора) и сцен, происходящих в каюте капитана (то есть относительно камерных), напоминает чередование картин в «Интере Граймсе», где также массовые сцены сменялись как бы «крупным планом» — монологами Граймса.

Кульминацией линии Вир — Клаггарт должен был стать их духовный поединок в 1-й сцене II акта (Клаггарт приходит к капитану с обвинением против Бадда), прерванный массовой сценой подготовки к бою с французами. Он возобновляется (реприза сцены), но — вновь вспоминается Вагнер — как поединок Тристана и короля Марка или Клингзора и Парсифаля, лишен драматической силы (в отличие от духовных поединков в операх Верди «Аида» и «Отелло»). Такой же диалог-поединок содержится во 2-й сцене II акта — эпизод, предшествующий появлению Билли и гибели Клаггарта.

В партии Клаггарта есть ряд завершенных эпизодов, но интересно, что они тут же сменяются каким-либо, словно уточняющим характер Клаггарта эпизодом, в котором совершается зло. Так, в 3-й сцене I акта вслед за монологом («О, красота! Добродетель! Доброта! Если б я не сталкивался с тобой!..»), завершающимся клятвой («Я, Джон Клаггарт, старшина тайной полиции «Неукротимого», клянусь: ты в моих руках и я тебя уничтожу!»), идет сцена с Новичком, которого Клаггарт принуждает спровоцировать Билли.

Опера «Билли Бадд» обращена не только в прошлое — к «Граймсу», но и в будущее — к «Повороту винта». В ней — в характеристике действующих лиц — интонационный отбор стремится к такой унификации, которая будет свойственна партитуре «Поворота винта».

В связи с этим отмечу лейтсредства: квартовые ходы, последовательность из двух чистых кварт в одном направлении,— лейтинтервал Клаггарта (предвосхищает «тему-винт» из «Поворота винта») и трезвучие в партии Бадда как тематический элемент и еще чаще — фоновой, приближающий его партию к матросским песням и к живописным морским пейзажам. В момент, когда становится явной трагическая обреченность Билли, трезвучие деформируется в уменьшенное, обнажая тритон. На этих частных примерах видно приближение к стилю и методу одной из наиболее оригинальных бриттеновских оперных композиций — «Повороту винта». Но между «Билли Баддом» и «Поворотом винта» в творческой эволюции Бриттена есть еще одна опера — оригинальная, на них непохожая. Это — «Глориана».

Оперу «Г л о р и а н а» (ор. 53, 1953) ¹ в критической литературе относят к явным неудачам Бриттена. Обычно в ней называют несколько примечательных, «свежих» эпизодов, в целом же отношение недоверчивое.

Посвященная королеве Елизавете II и написанная в честь ее коронации, опера рассказывает о трагической любви королевы Елизаветы I и графа Роберта Эссекса. Непосредственным источником либретто была избрана «Елизавета и Эссекс: историческая трагедия» Литтона Стрэчи, опубликованная в 1928 году ². Сюжетную фабулу составляют рыцарский турнир в честь королевы, дуэль победителя лорда Маунтджоя с побежденным графом Эссексом, их примирение, дворцовая интрига, в результате которой Роберт Эссекс отправлен в Ирландию, его неповиновение, бунт и смертный приговор, подписанный королевой своему возлюбленному.

Три акта оперы содержат 8 сцен (в I — две сцены, во II и III — по три). Оригинально внутреннее строение сцен. Каждый сдвиг в ситуации, каждый следующий эпизод не только нумерован, но также имеет програм-

¹ Премьера состоялась на сцене Royal Opera House, «Ковент-Гарден» 8 июня 1953 года.

² Либреттистом на сей раз стал поэт Уильям Пломмер, который имел отношение к изданию рассказа Мелвилла «Билли Бадд».

мный заголовок¹. Казалось бы, опера следует номерному принципу. Однако эпизоды, составляющие сцену, означают не просто номер (как, например, №№ 5 и 6 из 2-й сцены I акта — две лютневые песни Эссекса или № 2 из 2-й сцены II акта — дуэт, № 4 там же — квартет), но — законченный или относительно-законченный — образуют эпизод-сцену (№ 4 из 3-й сцены II акта — Беседа и выход Королевы, № 1 из 1-й сцены III акта — Прелюдия и болтовня). Потому, как и в «Альберте Херринге», естественней называть бриттеновскую сцену картиной, ибо каждая из них содержит несколько сцен. К тому же замедленный темп разворота драмы, созданный чередованием номеров, фиксирующих каждый момент ситуации, делает бриттеновскую сцену слишком уж монументальной.

Наиболее действенным представляется I акт, на протяжении семнадцати номеров в двух картинах экспонирующий конфликт. II акт преимущественно дивертисментного склада: его первая картина содержит дивертисмент (№ 2 — «маска» — характерный английский

¹ I акт, 1-я сцена: № 1 — Прелюдия, № 2 — Турнир, № 3 — Речитатив и бой, № 4 — Выход Королевы, № 5 — Речитатив, № 6 — Объяснение двух лордов, № 7 — Песня Рэея, № 8 — Ансамбль примирения, № 9 — Речитатив и финальный марш; 2-я сцена: № 1 — Прелюдия и диалог, № 2 — Песня Королевы, № 3 — Песня Сесила о правительстве, № 4 — Речитатив и появление Эссекса, № 5 — Первая лютневая песня, № 6 — Вторая лютневая песня, № 7 — Первый дуэт Королевы и Эссекса, № 8 — Монолог и молтва.

II акт, 1-я сцена: № 1 — Прелюдия и приветствие, № 2 — Маска, № 3 — Финал; 2-я сцена: № 1 — Прелюдия и песня, № 2 — Дуэт, № 3 — Двойной дуэт, № 4 — Квартет; 3-я сцена: № 1 — Пavana, № 2 — Беседа, № 3 — Гальярда, № 4 — Беседа и выход Королевы, № 5 — Вольты, № 6 — Беседа, № 7 — Танец-Моррис, № 8 — Речитатив, № 9 — Шутка Королевы, № 10 — Квартет, № 11 — Марш, № 12 — Королевский указ, № 13 — Ансамбль, № 14 — Куранта.

III акт, 1-я сцена: № 1 — Прелюдия и болтовня, № 2 — Вторжение Эссекса, № 3 — Второй дуэт Королевы и Эссекса, № 4 — Песня за туалетным столом, № 5 — Появление Сесила, № 6 — Отчет Сесила, № 7 — Дискуссия, № 8 — Решение Королевы; 2-я сцена: Рондо-баллада; 3-я сцена: № 1 — Прелюдия и вердикт, № 2 — Предостережение Сесила, № 3 — Дилемма Королевы, № 4 — Трно, № 5 — Мольба леди Эссекс, № 6 — Мольба Пенелопы Рич, № 7 — Эпilog.

жанр, зародившийся в XVI веке, включающий в себя сюиту танцев, вокальные номера, пантомиму, вставные поэтические эпизоды; здесь «маска» состоит из шести танцевально-хоровых номеров); дивертисмент внедрен и в 3-ю картину, где танцевально-инструментальная сюита рассредоточена, так как она чередуется с речитативными эпизодами. В III акте между построенными с традиционной для этой оперы нумерацией 1-й и 3-й картинами — своеобразная 2-я, которую композитор определяет как «рондо-баллада» II сюита 3-й картины II акта и рондо-баллада 2-й картины III акта образованы сменой двух планов действия, то есть приемом сценической полифонии, которым Бриттен пользовался и в «Граймсе» (сцена у церкви в 1-й картине II акта), и в «Лукреции». В сюите «Глорианы» сценический оркестр и балет составляют один план, основной оркестр и персонажи оперы — другой; в рондо-балладе слепой певец, поющий в сопровождении гитары, на сцене образует один план, другой — сценки, разыгравшиеся на улице (большой оркестр и действующие лица).

В каждом этапе сюиты чередуются танец (сценический оркестр и балет) — разговор придворных о танце (свободные хоровые реплики) — собственно действие (речитативы-диалоги Королевы, леди Эссекс, Пенелопы Рич). Постепенно сюита вытесняется драматургически важной интригой (квартет), восстанавливается же сюита лишь в конце картины (Куранта) как ее финал. Так вставная сюита взаимодействует со следующей ступенью драматического конфликта.

Такой тип картины, равно как и дивертисмент, часто встречается в опере, особенно в исторической, где непременно картины бала, или в лирико-психологических операх (напомню оперы Глинки, назову также III акт «Бориса Годунова», первые картины II и III актов «Евгения Онегина»). Рондо-баллада же основана на сменяющихся жанровых эпизодах, между которыми — песня слепого певца (действие происходит на улице в Сити Лондона).

Каждое новое проведение рефрена обозначено так, как обычно обозначается сольными запев баллады *vege* (слепой певец поет балладу, сообщая новости о мятеже Эссекса):

27 Verse I

Певец
баллады

Gittern
on Stage

pp

ad lib.

p

pp

To

Slower (and very freely)

bind by force, to bolt with bars The wan - der of this

age They tried in vain, they

could not curb The li - on in his rage: Great

Rhythmic

need had he Of li - ber - ty, And now hath bounded



Но то, что становится строфой (verse) в общем строении картины, само по себе является куплетом — подобная многозначность и функциональная переменность материала встречалась в «Лукреции». Таких сольных куплетов, выполняющих здесь роль рефрена, пять — они и отмеряют эпизоды внутри картины, знаменуя их смену. Уличные сценки — пенне «олдерменов», марш мальчишек с барабаном (аналогичны эпизоды из «Кармен» и «Пиковой дамы»), крики — голоса улицы (вспоминается «Порги и Бесс» Гершвина с более колоритными криками — shouts), появление сподвижника Эссекса Кьюфа, призывающего жителей Лондона примкнуть к Эссексу, речь городского глашатая, читающего приказ Королевы, — все это эпизоды рондо. Такое строение сцены или картины напоминает русскую эпическую оперу и, в частности, Римского-Корсакова (4-ю картину «Садко», 2-ю картину «Китежа»). И вместе с тем позиция слепого певца баллады по отношению к происходящему, его «песенный комментарий» вызывает в памяти «Луну» и «Умницу» Орфа.

Итак, номерная структура переплавляется в сцены сквозного типа, сквозь которые номерной принцип едва проступает, он растворяется в ансамблях и вновь возрождается в посткульминационной фазе. Это — не новый прием у Бриттена: скрытый номерной принцип органично взаимодействовал со сквозным, составляя своеобразие камерной оперы «Лукреция». Здесь же, в «Глориане», в условиях «большой» оперы, в сочетании с дивертисментами и сквозными сценами-фазами, он сообщает структуре оперы некоторую пестроту. Опора преимущественно на вокальные жанры (ведь «маска» — вокально-танцевальная сюита) не дает возможности организовать оперу так, как это сделано Бергом в «Воц-

цеке». В «Глорнине» картины, каждая из которых стройна, логично и интересно организована в отдельности, не образуют, как представляется, архитектурное целое — точно так же, как цепь изобретательно, оригинально построенных флигелей не образует архитектурного ансамбля.

Обилие конструктивных идей, содержащихся в «Глорнине», объясняется, вероятно, тем, что «Глорнина» — опера переходная: здесь тип «большой» оперы взаимодействует с камерным, ведя к композиционно-оригинальной опере «Поворот винта», занимающей особо важное место в эволюции оперного жанра у Бриттена.

В «Глорнине» нет единства музыкальной драматургии. В ней нет определенной звуковой идеи (она появится в «Повороте винта»), которая могла бы цементировать элементы музыкальной ткани — такой идеи, под знаком которой развивался бы чисто музыкальный процесс.

Переходное положение «Глорнины» ощущается во всем. В опере нет мастерски разработанных портретных характеристик, столь ярких, какими отмечены «Питер Граймс» или «Альберт Херринг». В опере, как это было поначалу в «Лукреции», характеристика состояния или ситуации преобладает над характеристикой персонажа. В результате, облик действующих лиц остается нейтральным; иногда одна черта подчеркивается как ведущая (у Эссекса — импульсивность). Вряд ли можно такое свойство считать удачным — «большая» опера требует эволюции характеров, которая является одним из стержней ее драматургии. Особенно жалко, что это отразилось и на образе Эссекса — о нем писал Андре Моруа: «Эсекс, которому Гамлет, возможно, обязан некоторыми своими чертами».

В «Глорнине» ощутимы разные стремления. Есть в ней тяготение к камерности — в 1-й картине II акта, например. Быть может, авторы хотели чередованием эпизодов вызвать статуарность, которая — как в «Лукреции» — придавала бы картинность сценам. Такой фреской, однако, выглядит вся 1-я картина II акта, которая напоминает 2-ю картину Пролога «Бориса Годунова»: трехчастная форма, в крайних разделах которой (№ 1 и № 3) — колокольные звоны (C-dur), обрамляющие всю

картину, обращение судьи Нориджа к народу, предвещающее речь Королевы, приветственный хор, славящий Королеву. (Сходство, естественно, чисто внешнее, так как в «Глориане» отсутствует социальный конфликт.) Картинно-выразителен и эпизод «Турнир» (№ 2 из 1-й картины I акта), где о ходе боя между Эссексом и Маунтджоем узнаем — как в «Руслане и Людмиле» о бое Руслана с Черномором — из реплик хора.

На хор возложены разные функции: декоративно-фонная («маска», танцевальная сюита) и драматургически-действенная (решенные в традициях русской оперы сцены, где дифференцированы группы хора — как в рондо-балладе, например).

В «Глориане» велико значение жанров и форм старинной музыки, музыки елизаветинской эпохи: верджинельной, лютневой, мадригальной. Таковы две лютневые песни Эссекса во 2-й картине I акта. Не только фактура, ритмический склад, но сам тематизм несет на себе печать мастерской стилизации (мелодической фигурацией, характерной орнаментальностью, юбилациями, контрастным сопоставлением мажора и минора и, главное, сочетанием модальности с мажоро-минором). Составной частью тематизма оперы является и фольклорный пласт (№ 7 из 1-й картины I акта — Песня Рэля, баллада слепого певца и хор в честь Королевы «Зеленые листья», который ассоциируется с самой популярной балладой елизаветинской эпохи):

28. *Slowly moving*

Хор
(за сценой)

Green leaves are we Praise our golden

Т. В.

Нарп

Queen, O crown - ed rose a -

- mong the leaves so green!

В «Глорфгане» отдельные музыкально-драматургические приемы повторяются и утверждаются в качестве составных элементов оперного стиля Бриттена. Укажу на прием реминисценций в последней сцене оперы; на фанфарную стихию, волнующую Бриттена, начиная с «Озарений», — она широко представлена в опере в «дворцовых» сценах и в тематизме Королевы; подобно христианскому гимну в «Лукреции», хоровая песнь «Зеленые листья», славящая Королеву, четырежды проходит в опере как рефрен. Вновь возникают конфликтные, на тритон отстоящие тональные сферы: Es-dur (появление и уход Королевы в 1-й картине I акта, Вердикт в 3-й картине III акта), es-moll (Королева отправляет Эс-

секса в Ирландию — 3-я картина II акта) и A-dur с прилегающим D-dur (хор «Зеленые листья»). Нередко эти тональности борются внутри одной мелодической линии (в монологе и молитве Королевы — в финале 2-й картины I акта), призванные показать двуединство образа — Королева-Женщина:

№ 8 (2-я картина I акта)

29 *Slow*

Королева
Елизавета

But God gave me a sceptre, The burden and the glory

С этими двумя полюсами сопряжены и тональности двух песен Эссекса: первая, восторженная, E-dur, звучит все же на басу *Es*, который как нить протянут от предшествующего эпизода (появление Эссекса) к его второй, элегически-грустной песне c-moll.

Подобное закрепление приемов важно. Но существенно и другое: внутри оперы «Глориана» вырабатывается новый структурный тип, который получит воплощение в «Повороте винта». Танцевальная сюита 3-й картины II акта сменой танцевально-инструментальных номеров и речитативных эпизодов приближается к чередованию сцен и интерлюдий в «Повороте винта». Прелюдия, открывающая оперу, повторяется в эпизоде «Турнир» (№ 2), становясь его фоном, — так в «Повороте винта» нередко будут соотноситься интерлюдия и сцена. В «Глориане» (в № 3 из 2-й картины II акта) осуществлен двойной дуэт, идеей предвосхищающий 2-ю сцену («Приветствие») из «Поворота винта».

«Глориана» — чрезвычайно показательное произведение в творчестве Бриттена. Ее партитура, можно смело сказать, насыщена импульсами, особенно в сфере композиционной. Однако в этой музыке нет той сосредоточенности, властной воли, которая позволяет Бриттену, переплавив различные традиции, создать единое целое.

Созданная в 1954 году опера «Поворот винта» — восьмое по счету оперное произведение Бриттена (раннее сценическое сочинение «Поль Баньян» и ре-

дакция «Дидоны и Энея» Перселла в счет не идут) и одновременно его пятая камерная опера¹. Либретто и текст составлены Майфэнви Пайпер по мотивам рассказа Генри Джеймса — одного из выдающихся представителей той литературы на рубеже XIX и XX века, которую называют англоязычной, то есть литературы Англии и США. Здесь уместно сказать несколько слов о Джеймсе, так как Бриттен дважды пишет оперы на его сюжеты: спустя 17 лет после «Поворота винта» он заканчивает оперу «Оуэн Уингрэйв», о которой речь пойдет в десятой главе. Обращение к Генри Джеймсу примечательно, ибо Бриттен, как правило, не просто «выхватывает» приглянувшуюся ему новеллу, повесть или поэму — он обращается к личности писателя или поэта, стремится воссоздать в музыке поэтический «климат», в чем-то созвучный своему художественному миру.

Судьба Генри Джеймса (1843—1916) делает его явлением парадоксальным в истории американской литературы, литературы его родины: в 1875 году писатель демонстративно покидает США и 40 лет живет в Англии, приняв официальное подданство лишь за год до смерти, в 1915 году. В 30-е годы, после полуторадесятилетнего забвения, интерес к Джеймсу неожиданно вспыхивает. Назову для примера несколько почитавших его писателей, перечисление имен которых убеждает в значительности места, занимаемого в литературе Джеймсом. Эрнест Хемингуэй считает его одним из немногих хороших «англоязычных» писателей (он пишет об этом в «Зеленых холмах Африки»); Уистан Оден высоко ценит Джеймса и к изданной в 1946 году книге «Сцены американской жизни» пишет вступительную статью; Томас Элиот изучает творчество Джеймса, а Уильям Фолкнер называет его среди «мастеров, у которых мы учились своему мастерству». Грэхем Грин тоже считает себя учеником Джеймса; увлеченный его романами, он четыре статьи посвятил разным аспектам творчества Джеймса. В «Потерянном детстве» Грин пишет: «Он (Джеймс.— Л. К.) — так же непревзойден в истории романа, как Шекспир в истории поэзии». Бернард Шоу,

¹ Премьера оперы состоялась в Венеции 14 сентября 1954 года.

отнюдь не принадлежавший к единомышленникам Джеймса, был покорен редкой красотой языка писателя, органичностью смысла и музыкальностью. «Все реплики,— писал он,— заключены в такую изящную форму и обладают такими разнообразными музыкальными оттенками, что я, не колеблясь, вызываю любого из наших известных драматургов написать хотя бы одну сцену в стихах, которые могли бы соперничать с прозой Джеймса. Я говорю сейчас не о словесных средствах выражения (это дело высокой литературной техники), а о тончайших оттенках чувства, передаваемых каденцией реплики»¹.

Джеймс стал предметом культа как замечательный мастер психологического романа. Его творческий путь делят обычно на два периода и именно «вторую манеру», как исследователи определяют стиль второго периода (с 1896 года), считают главной фазой творчества Джеймса. Внутри этой манеры проявляется отточенно-ювелирное мастерство писателя. В детализированной психологической нюансировке его произведений рождается изящность литературного слога, блистательность фраз, стремительность сатирических высказываний, его строки называют легкими, сверкающими.

Сам Генри Джеймс преклонялся перед Тургеневым, в критических работах, в предисловии к роману «Женский портрет» он благодарит русского писателя за школу. Его восхищает в романах Тургенева галерея женских образов: «В силу своей нравственной красоты, тончайшего благородства души, они образуют одну из самых поразительных групп, какие дал нам современный роман»². Вслед за русским писателем, Джеймс стремится к созданию своей портретной галереи, которую открывает упомянутый роман «Женский портрет» (1874).

Джеймса заботят вопросы мастерства, проблемы специфики художественного творчества, он их трактует неоднократно, возвращаясь к ним вновь и вновь в предисловиях и литературно-критических работах. Здесь не место рассматривать систему его взглядов. Однако несколько вопросов, связанных прямо или косвенно с за-

¹ Б. Шоу. О драме и театре. М., 1963. с. 128.

² Проблемы истории литературы США, с. 248.

мыслом Бриттена, достойны упоминания. В предисловии к рассказу «Урок мастерства» писатель говорит о выразительной роли совершенной художественной формы, он хочет обратить внимание и читателей, и критики на структуру и сознательную организованность своих произведений. Он словно демонстрирует артистизм, с которым осуществляется им заданная себе задача, поставленный перед собой эксперимент, решение которого он называет «уроком». Но Джеймс оценивал форму только после содержания, иначе урок для него бессмыслен. Главная цель писателя — передать тончайшие движения сознания, показать не просто психологическое состояние, а уловить сам процесс созревания и прозрения, его задача — «воспроизведение причудливых переходов от незнания — к полужнанию, от недоумения — к догадкам»¹.

В 90-е годы Джеймс создал серию новелл о призраках (среди которых шедевром считают «Поворот винта», 1898). Повесть Джеймса имеет зловещий оттенок, ее называют нередко «страшной» повестью. В это время писателя занимают проблемы детской психики, ее судьбы в современных капиталистических условиях, иными словами — соприкосновение невинности и опыта. Тему разращения детской психики Джеймс трактовал в романе «Что знала Мэйзи», написанном за год до «Поворота винта», она проскользнет также в романе «Неудобный возраст», созданном в следующем после «Поворота винта» году. В этих произведениях Джеймс обнажает свой интерес к эксперименту, сообщает читателю о конструктивном плане произведения, приобщая его к процессу осуществления художественной задачи. «Поворот винта» Джеймс не ценил. Эта повесть, вероятно, родилась из «отходов» названных романов: он пронизывает над структурой повести, оценивает ее как «очень механическую штуку»².

У Бриттена сюжет Джеймса предстает одушевленным и одухотворенным.

I акт. Пролог рассказывает о том, что молодая девушка соглашается поехать в пригородный дом гувернанткой двоих детей, — соглашается несмотря на то, что опекун детей ставит ряд условий,

¹ Проблемы истории литературы США, с. 282

² Там же, с. 280.

среди которых одно: не беспокоить его ни в коем случае, принять всю ответственность за детей на себя.

По пути в Блай Гувернантка нервничает, но сердечность и радушие, с которыми ее встречают экономка миссис Гроус, дети — Майлс и Флора, ее успокаивают. Гувернантка, очарованная детьми, живет в Блай. Но внезапно приходит письмо из школы, где сообщает, что Майлс исключен. Женщины полагают, что это недоразумение.

Однажды, гуляя по парку, Гувернантка видит на башне человека. Спустя некоторое время тот же незнакомец заглядывает в окно комнаты. Обеспокоенная, Гувернантка рассказывает об этом миссис Гроус, которая по описанию узнает Питера Куинта. Прежде в доме жил слуга Питер Куинт и его возлюбленная, гувернантка мисс Джессел. Они оба не так давно умерли. Экономка вспоминает, что и слуга и бывшая гувернантка имели большое влияние на детей.

Целыми днями Гувернантка не спускает глаз с детей, дабы уберечь их от опасности — от встречи с духами. Однако те появляются и Гувернантка замечает, что Майлс и Флора их видят, более того — между ними ощутима тайная связь. Ночью Гувернантка и миссис Гроус входят в спальню детей и застают там Питера Куинта и мисс Джессел, которые тут же исчезают.

II акт. Гувернантка в отчаянии — она чувствует, что власть Куинта и мисс Джессел над детьми необычайно сильна. Она то решает уехать, то убеждает себя остаться и не покидать детей на произвол судьбы. Чтобы вырвать детей из-под пагубного влияния, Гувернантка пишет письмо опекуну детей с просьбой о помощи, о чем сообщает Майлсу.

Как только Гувернантка уходит, слышен голос Куинта, убеждающего Майлса выкрасть письмо. Мальчик исполняет приказание. На следующее утро, дабы помочь сестре ускользнуть из дома незамеченной, Майлс отвлекает женщин игрой на фортепиано. Опомнившись, Гувернантка и миссис Гроус бегут к озеру за Флорой. Там ее ждет мисс Джессел. Гувернантка требует, чтобы девочка вернулась домой, Флора оборачивается — ее взгляд полон ненависти. На следующий день миссис Гроус увозит Флору в Лондон, к опекуну.

Оставшись вдвоем с Майлсом, Гувернантка старается заставить мальчика верить ей, и только ей. Возникает Куинт, он также полон решимости утвердить свою власть над ребенком. Гувернантка просит Майлса громко произнести имя Куинта. Мальчик долго упорствует и, произнеся имя Куинта, мгновенно падает мертвым.

Недоговоренность, свойственная стилю повести Джеймса, отчасти остается и в опере, способствуя созданию — не постепенному, а моментальному, сразу же — той драматической напряженности, которая отличает также манеру Джеймса, придавая общему колориту загадочность. (Например, с самого начала ситуация неясна: почему нельзя беспокоить опекуна детей ни при каких обстоятельствах — не объяснено.)

Есть, однако, существенное различие между новеллой Джеймса и либретто оперы. Гувернантка Джеймса —

душевно больная, духи — плод ее болезненного воображения. В опере же призраки являются, действуют, они наделены речью и поступками, своей историей и судьбой. Расстановка сил драматургического конфликта оперы такова: за власть над душами детей борются, олицетворяя Добро и Зло, Гувернантка — с одной стороны, и духи — с другой. Гувернантка побеждает — ведь Майлс назвал имя Питера Кунта и тем самым отсекся от дьявола.

И все же идея оперы не однозначна. Во взаимоотношениях детей с Гувернанткой и экономкой, при внешней слаженности и упорядоченности, обнаруживается несовместимость, и желание подчинить себе детей выступает здесь как злая воля. По мере развития музыкальной драмы активность противоборствующих сил растет: действие и противодействие равно усиливаются, объект же приложения конфликтующих сил — хрупкая психика ребенка — не выдерживает столь сильной нагрузки. Ребенок гибнет в жерновах борьбы, круговращения которой постепенно затушевывают понятия Добра и Зла, акцентируя другое сопоставление — незащищенность и насилие¹. Так композитор словно спрашивает: Что такое добро? Что зло? Ведь нередко «в жизни добро и зло не поляризуются; скорее уж их поляризация проявляется в том, что Кольридж называл напряжением, возникающим между скрытой и фактической силой в органическом единстве человека и общества»².

В «Повороте винта» Бриттен впервые отказывается от того видения, которое называется реалистическим³, от того «ключа», в котором решены были все предшествующие оперы — и большие, и камерные, и традиционные в своей сценической концепции, и по-новому, с элементом условности воплощенные (как «Поругание Лукреции»). «Поворот винта» — драма экспрессионистская,

¹ Эту мысль подтверждает и музыкальное развитие, в процессе которого партии Кунта и Гувернантки внезапно, на момент, становятся идентичными (см. финальную пассакалию).

² Шекспир в меняющемся мире М, 1966, с. 379

³ Здесь и дальше придерживаюсь той классификации, тех мыслей, которые были высказаны М. С. Друскиным в статье Вопросы тематики и сценической формы в современной западноевропейской опере («Советская музыка», 1970, № 12)

символистская. Ей свойственна неопределенность основных параметров действия — пространственных и временных. Дело не в том, что композитор от них отказывается в либретто (Бриттен пишет: «Действие происходит вокруг пригородного дома Блай в Восточной Англии, в середине прошлого века»), а в том, что музыка не воссоздает их. Этот необходимый прежде, в других операх Бриттена, музыкальный пласт лежит сейчас за пределами сосредоточенного, изнутри освещенного действия. Даже органически присущая бриттеновским произведениям морская среда («Билли Бадд»), морской воздух Восточного побережья («Питер Граймс», «Альберт Херринг», «Маленький трубочист») здесь не ощутим, будто снят. В «Повороте винта» — как в опере экспрессионистской — есть согласованность, своеобразная параллельность в соотношении действия и фона. Фоновых сцен нет, фоновая функция полностью перемещается в оркестр. Фон образуют оркестровые интерлюдии между сценами, одни из которых живописны, рисуя атмосферу определенного этапа действия, а другие в обобщенно-симфоническом плане передают напряжение действия, фиксируя следующую ступень драмы, следующий поворот «винта»¹.

Главный персонаж, Гувернантка, является пружиной, двигателем драмы. Драматургическую роль миссис Гроус можно определить термином самого Джеймса — «веревочка» (*ficelles*) — так писатель обозначал служебные фигуры своих последних романов, то есть те персонажи, которые «не играют сколько-нибудь значительной роли в действии, но им доверяется функция наблюдения, осознания и обсуждения происходящего»². Остальные — неразрывны с фоном: они возникают, пребывают и исчезают (в особенности призраки в I акте), а в сгущающейся атмосфере они проявляются внутри фона в определенном качестве, неся на себе печать изменений в расстановке сил, отсвет продвижения драмы (таковы «страдательные» фигуры детей). Единство фона и дей-

¹ Тип интерлюдий «Поворота винта» близок к интерлюдиям «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси и «Приключений Лисички-плутовки» Яначка.

² Проблемы истории литературы США, с. 282

ствия создает единство колорита, его «монохромность»¹.

В опере шесть действующих лиц (не считая Пролога, партию которого поет исполнитель роли Куннта). Четыре женских голоса, среди которых один детский (Флора), дискант и тенор — таковы вокальные силы оперы. Отсутствие низких мужских голосов также оттеняет колорит музыкального спектакля, является одним из средств, создающих его атмосферу — прозрачную, призрачно легкую, лишенную «заземленности», фундаментальности. В сочетании сумрачности и такой удивительной прозрачности, воздушности — своеобразие колорита оперы.

«Поворот винта» — одно из наиболее оригинальных произведений в этом жанре не только у Бриттена, но и во всей оперной литературе — представляет собой поразительный пример единства. Развитие музыкальной драмы композитор ассоциирует с ходом винта, каждый сдвиг сюжета — с его «шагом» (срезом в повороте), и потому формой всей оперы избирает вариационную. Эта наделенная семантикой форма, вероятно, инспирирована также Генри Джеймсом, отношением писателя к композициям произведений, во всяком случае она отвечает его взглядам. После трех экспозиционных сцен каждая следующая (всего их 16) усиливает напряжение, атмосфера заполняется ощущением тревоги, явственной становится зыбкость внешне добрых отношений, оборачивающихся глубоким непониманием, внутренним конфликтом. Мрак сгущается, углубляется разлад, конфликт обретает резкость и приводит к трагической кульминации, обрывающей драму. Таковы «повороты винта».

Опера двухактна. Акты подобны; в каждом по восемь сцен. Тема (пролог) и 15 инструментальных интерлюдий объединяют всю композицию. Каждая сцена оперы, аналогично тому, как это было в «Глорнине»,

¹ В этом отношении «Поворот винта» стоит в одном ряду с «Вещью», отбрасывающим свой кровавый отблеск, со суетою «Пеллеаса», с его дбуия «источниками» — распространяющим мрачную тревожность Голо и излучающей мягкий свет Мелчандой

имеет название¹. Интерлюдии не самостоятельны, потому что не завершены, но вместе с тем они образуют внутри оперы цикл оркестровых² вариаций на тему, звучащую в Прологе.

Тема «винт» встречается также и в самих сценах, развиваясь в них, подвергаясь варьированию и модификациям, превращаясь подчас в лейтмотивные образования, обретающие затем самостоятельное значение. Это дает основания рассматривать форму всей оперы как вокально-инструментальные вариации, где музыкальное развитие на всех уровнях (и в оркестровых вариациях, и в сценах) подчинено теме «винту», пронизано ее элементами. Своеобразие унификации усиливает сама тема, ее характер и внутреннее строение.

Тема формируется в фортепианном сопровождении партии Пролога: в тот момент, когда повествуется об условии, поставленном Гувернантке опекуном (взять полностью на себя ответственность за детей), именно в этот момент слух впервые в общем звучании выделяет квартовые ходы и характерные ритмические контуры темы:

30

Пролог

cresc.

P he was so much en-gaged

Piano

f

¹ I акт: сцена 1-я — «Путешествие», 2-я — «Приветствие», 3-я — «Письмо», 4-я — «Башня», 5-я — «Огонь», 6-я — «Урок», 7-я — «Озеро», 8-я — «Ночь».

II акт: сцена 1-я — «Беседа и монолог», 2-я — «Колокола», 3-я — «Мисс Джессел», 4-я — «Спальня», 5-я — «Куинт», 6-я — «Фортепиано», 7-я — «Флора», 8-я — «Майлс». Бриттен нумерует сцены в каждом акте заново, интерлюдии же имеют сквозную, общую на протяжении всей оперы нумерацию. Для удобства анализа приму общую нумерацию и для сцен (так, 1-я сцена II акта будет называться 9-й сценой и т. д.).

² За исключением одной, вокально-оркестровой (перед сценой «Куинт»)

af-fairs, tra-vel, friends, vi-sits,

f *cresc*

al-ways something,

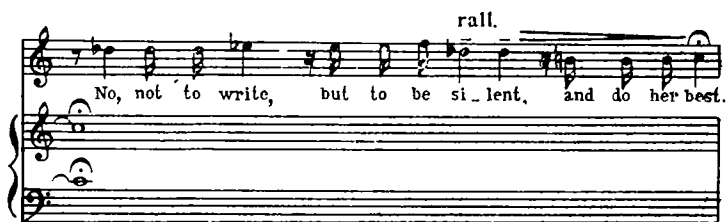
ff

not time at all for the poor lit-tle things

dim

She was to do eve-ry-thing

pp *mf* *Slow*



«Я согласна», — говорит Гувернантка. Предыстория рассказана — звучит тема. Тремолирующие литавры, арфа и контрабас создают затаенно-тревожный фон, на котором фортепиано, поддерживаемое последовательно, нота за нотой, валторной, фаготом и остальными инструментами оркестра, декларирует квартовый мотив. Это — главная интонация темы, корень, из которого произрастут все прочие тематические образования. Тема разворачивается, ширится, она подымается из нижнего регистра и, динамически нарастая, охватывая весь оркестровый состав, словно очерчивает звуковое поле. Ее внутреннее строение необычно. Она дважды секвенционна. Три фразы, ее составляющие, это три звена секвенции (трижды по три такта) — чистая кварта и, следо-

вательно, квинта, отстоящие на большую терцию, обходят все двенадцать звуков хроматической гаммы:

31 *Very slow*
pp
 (Timp. trem) (Hn. sust.) (Harp trem.) (Db. trem.)
cresc.

(Bsn sust.) (Cl.) (V-c.) (V-la)

broadening
 (V-noII) (Ob.) (Fl.) (V-noI)
mf cresc.

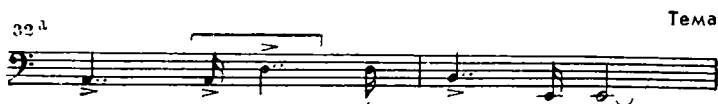
Quick
Tutti
molto *ff* *marked* *and* *short*

Первые два такта темы, являющиеся отделом большой секвенции, сами построены как два звена секвенции: второй такт на тон выше первого. Таким образом, шесть квартовых мотивов проходят по целотонному звукоряду и возвращаются к исходному тону. Через

каждые два такта завоеванные ступени собираются в аккорд: четырехзвучный — в третьем такте, восьмизвучный — в шестом и двенадцатизвучный — в девятом. Решительный характер темы — в остром дважды пунктирном ритме, акцентированных квартовых ходах.

Квартовые круговращения, мелодическая скупость, аскетичность темы-мотива, ритмическая оstinатность создают образ механически и неуклонно разворачивающейся силы. Тема содержит всего два интервала — чистую кварту и малую терцию, проходящие через двенадцать ступеней хроматической гаммы. Путем обращения, в сферу темы включается чистая квинта и большая секста. Диатонические и хроматические варианты этих консонансов также являются непосредственно тематически родственными. Интонационная (вне образно-характерного ритма) нейтральность кварты и квинты реализуется, в основном, в речитативах и напевах детских песен, а лирически-определенно окрашенные терцовые и секстовые обороты — в ариозных эпизодах. Флуктуации (сексты большая — малая, терции малая — большая), деформации этих интервалов (уменьшенная септима, уменьшенная терция, увеличенная кварта — уменьшенная квинта, уменьшенная кварта) становятся своего рода градусом драматического накала, мерой напряжения и символом душевного состояния. Одновременно тритон — как олицетворенная в интервале трагическая мысль, проходящая сквозь все бриттеновское творчество, — наполнен в опере «Поворот винта» тем же трагическим смыслом, тем же содержанием, что и в других его произведениях.

Тема рождает ряд производных образований, которые приобретают в опере лейтмотивное значение. Эти новообразования, выросшие из одного корня, из темы, заполняют музыкальную ткань оперы своим, им присущим смыслом. В них один из мотивов темы становится основным, коренным, другой — вспомогательным, побочным.



Лейтмотив трезоги Гувернантки

326

Fl. 

аккорд Мисс Джессел

32 B

A musical score for a piano piece titled "The Wind". The score is written for a grand piano, with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The piece begins with a piano (*pp*) dynamic, followed by a crescendo to a mezzo-forte (*p*) dynamic. The music features flowing, arpeggiated figures in the right hand and more rhythmic, accented patterns in the left hand. There are two "Gong" markings in the left hand, indicating a percussive effect. The score is presented in a single system.

Gong 工

George

Musical score for "The Song of the Lark" by George Gershwin. The score is in 3/4 time and features a piano (p) and a gong. The piano part is in the right hand, and the gong is in the left hand. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked "Timp." (Timpid). The score includes a triplet of eighth notes in the piano part, marked with a "3" and a bracket. The gong part has a "mf" (mezzo-forte) marking. The score is for a single system.

Timp.

Gong

Лейтмотив д'ухов

327

Celesta

328

Лейтмотив отчаяния

Мицен
Гроус

Грoуc

Dear God, is there no end to his dread-ful ways?

Лейтмотив Гувернантки

32e

Y1.I



Первое появление Гувернантки сопровождается ее лейтмотив (см. пример 32 е, соло скрипки), коренная интонация которого — терцовая, с варьированием большой и малой терции, а поступенно нисходящие по тетрахордам ходы здесь вторичны. Лейтмотив зла, встречающийся в сценах с участием призраков (32 г), звучит в высоком регистре, чаще всего в бемольной тональности и представляет собой трихорд ($b^2—des^3—es^3$), в котором соединены квартовый и терцовый мотивы. Впервые он возникает в сцене «Письмо» с голосом Куинта. Тембр челесты возвещает появление Куинта, удар гонга — мисс Джессел (см. сцену 7, «Озеро»). Лейтмотив тревоги Гувернантки, развитие которого заполняет вторые разделы 4-й и 5-й сцен, является в сущности лейтритмом с квартовой интонацией. В партии экономки миссис Гроус наиболее рельефен мотив отчаяния (32 д), мольбы потрясенной женщины (сцена 5). Он близок не столько самой теме «винту», сколько лейтмотиву Гувернантки. Чарующие завораживающие зовы Куинта являются лейттемой, символизирующей

его магическую силу зарождается этот мотив в партии Губернантки (в сцене 5), где экспрессивно звучит параллельными большими септимами, и расцветает в финальной сцене I акта. II, наконец, сфера детства — детские песни, реплики детей: здесь основной становится квартовая интонация; однако в песне Майлса «Malo» (32 з), в которой концентрируется трагический смысл его судьбы, как и в лейтмотиве зла, соединены и терцовая и квартовая интонации темы.

В ансамблевых сценах (особенно в 8-й и 16-й) все лейтмотивы звучат одновременно, образуя сложный контрапункт, внутренние контрасты и в то же время родственный, в котором тематичны и главные мелодические, и орнаментальные линии.

Бриттен редко нарушает замкнутый интонационный круг. Новые интонации появляются лишь дважды в женских партиях (у мисс Джессел и Губернантки в сцене 9) — это ходы на большую септиму, словно фиксирующие предел напряжения душевных сил. Однако и в этих эпизодах присутствуют ключевые интонационные элементы.

Для раскрытия смысла оперы, ее идеи чрезвычайно показательна близость тем Губернантки и Куннта (достаточно сравнить их первый мотив с характерной переменностью терции). Родство подкреплено также финальной сценой-пассакалией, в которой — как это свойственно драматургическим кодам бриттеновских опер — возникают реминисценции важнейших эпизодов: лейттема магической силы Куннта, его зовы звучат сначала в партии Губернантки (вариация I пассакалии), а затем лишь в партии Куннта (вариация IV пассакалии, девятое проведение темы пассакалии).

В таком сложном и многослойном варьировании тема проходит несколько раз, отмечая этапы драмы. В вокальной партии Пролога формируется ее облик, вслед затем звучит сама тема и непосредственно ее сменяющая первая (нечисловая) вариация, согласно всем канонам формы близкая теме. Вновь является тема в вариации VII — последней вариации I акта: после слов Губернантки «Они — дети — погибли!» (Губернантка видит на другой стороне озера мисс Джессел — сцена 7), финальная сцена I акта содержит динамическую и

варьированную репризу этого проведения темы в кульминационной фазе финального ансамбля-секстета. Здесь же, в партии Майлса (краткий эпизод — кода сцены) на словах «Вы видите, я плохой, я плохой» звучит отрезок темы. Так тема очерчивает первый круг, обрамляя I акт. В 9-й сцене она появляется в увеличении на кульминации дуэта Куинта и мисс Джессел. Вариация X (после слов Гувернантки «Я должна уехать... из этого проклятого места») дает «напоминание» темы. Измененное, но все же явственно ощущаемое на слух проведение темы есть в вариации XIV (триумф Майлса, обманувшего обеих женщин). И, наконец, тема-«винт» (точнее — ее половина) становится темой финальной пассакалии.

В этих появлениях есть логика: тема возникает на рубеже актов, в сердцевине оперы ее звучание учащается (вариация VII и 8-я и 9-я сцены); дважды слышится она в момент отчаяния, охватывающего Гувернантку (обращу внимание на симметричность появления — 7-я сцена из I акта и 2-я сцена из II акта); последнее полное, то есть идущее по кругу 12 звуков, ее проведение звучит в триумфальной вариации XIV. В остинатной теме пассакалии (сцена 16-я) тема-«винт» рассредоточивается в отдельно варьлируемых частях.

Тематическое единство композиции не препятствует созданию индивидуальных характеристик, унификация структуры не устраняет свойств традиционной оперы — рельефная интонационная драматургия обнаруживает свою зависимость от темы-«винта».

Для выявления драматургической композиции можно представить себе все тематические образования «стянутыми» куполом к двум полярным по смыслу интонационным импульсам-источникам: квартовому — в характеристике злых сил, кварто-квинтовому — в детской сфере и, с другой стороны, терцовому (секстовому) — в лирических эпизодах оперы. Противоборство и взаимопроникновение этих мотивов, играющих роль ключевых мотивов внутри партии, сцены или эпизода, — образуют интонационную драматургию, подчиняющуюся сквозному развитию действия.

Показательны этапы этой «интонационной борьбы», в которых сначала мотивы и сопутствующий им ритмо-

темброво-фактурный комплекс предстают разьединенными (сцены «Башия», «Окно»), а затем неразрывно — как в теме — слитыми (в последней сцене, например).

Присмотримся, как сквозная интонационная драматургия пронизывает партии детей, Майлса и Флоры, причем не речитативные или ансамблевые (с женщинами или с призраками) эпизоды, а песенные (детские, игровые или в духе рождественских, песни), то есть самый цельный интонационный участок.

Детская интонационная сфера, в которой сосредоточен жанр песни, эволюционирует, она оказывается вовлеченной в сквозное развитие, и затем — связанной с его процессом. Сопоставление и постепенное проникновение в детские песни чуждых элементов, омрачающих этот светлый мир, вызывает его усложнение и разрушение.

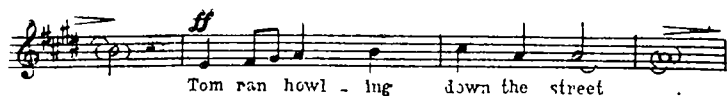
Веселый щебет детей, их канон во 2-й сцене («Приветствие») сменяет песня «Голубизна лаванды» в 3-й сцене, следующая за тревожной беседой Гувернантки и миссис Гроус. Беззаботно играющие дети, их песня оттеняет женские партии, создавая иллюзию безмятежности. В 5-й сцене Майлс и Флора снова играют. Но их песенке о Томе свойственно тревожное звучание, привнесение извне. оркестровый аккомпанемент, вторгающийся в разворачивание песенной формы, «разрывает» куплет-период. Образующиеся в пении двутактовые остановки-«деления» развенчивают непринужденность песенного напева, приносят оттенок трепетного ожидания:

33a
Флора и Майлс (первый куплет)

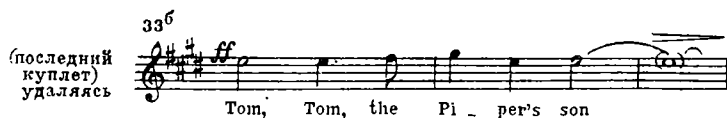
Tom, Tom, the Pi - per's son

Stole a pig and a - way he run

Pig was eat and Tom was beat,



В последнем куплете песни замирает, будто скованная: исчезает метрическая регулярность, «заплывает» стянутая синкопой сильная доля, застывает тремоло;



голоса детей, поднятые в высокий регистр, начинают звучать призрачно, ирреально, последний мотив тает — звуки челюсты возвещают появление Куинта. С этого момента детские партии словно перерождаются. Колыбельная, которую Флора поет кукле (сцена 7) в преддверие появления мисс Джессел, непроста. Ее дугообразный мелодический контур, вариационная куплетность с гармонической и ритмической перекраской отдаляет вокальную манеру колыбельной от песенной, приближая к арнозной. Восприятию колыбельной в характере безмятежно спокойном мешают и созвучия сопровождения, которые состоят из двух секунд, заполняющих терцию и приглушающих определенность терцовой интонации, проявляющейся лишь в пасторальном отыгрыше куплета

(дуэт гобоя и фагота), и слуховое колебание, при котором это сочетание в более высоком регистре слышится как заполненный консонанс, а в низком — как соединенные два диссонанса, и мрачноватый тембр гобоя и фагота и, наконец, фригийский ладовый оттенок, также удлиняющий мрачные «тени». В 6-й сцене, когда конфликт оперы лишь выявляется, Майлс внезапно поет песню, поет ее тихо, будто про себя. Ее слова полны тоски, которая рождается из непонятных строк песни — «*Malò, Malò* я часто жду у дерева яблони...» В ее грустном напеве, сотканном из малых (минорных) терций, подсвеченных мажорными трезвучиями (арпеджио арфы), слышится скорбь. Тембр альты и английского рожка усиливает это впечатление. Песня воспринимается как трагическое предчувствие. В конце оперы ее поет Гувернантка, оплакивая смерть мальчика.

Сквозное развитие проходит сквозь структуру оперы, подчиняя себе формы сцен, вызывая в них существенные изменения, эволюцию: от простых к более сложным и сложносоставным. Естественно, что на пути к финалу это развитие все более размыкает формы. Но нарушаются не только пропорции внутри сцены и разрушается не только последняя, крайняя грань ее очертания. Сами сцены разрастаются, их композиция становится сложнее, — сцены распадаются на разделы (чаще — два, реже — три), самостоятельно организованные.

Небольшие экспозиционные сцены трехчастны, что способствует созданию некоторой уравновешенности. Во 2-й сцене средней частью служит появление Гувернантки и ее дуэт с миссис Гроус, в 3-й сцене — песня детей, обрамленная тревожным диалогом Гувернантки и экономки¹. Сцены 4 и 5 содержат по два контрастных раздела. В сцене 4 («Башня»), которая является монологом Гувернантки, оба они невелики. Появление Куинта на башне «разрезает» монолог пополам — вторгается новый тематический комплекс (лейтмотив тревоги Гувернантки), который пронизывает второй раздел сцены. В следующей сцене («Окно») два раздела, гранью которых вновь становится молчаливое появление Куинта,

¹ Первая сцена оперы представляет собой свободную форму с чертами трехчастности.

разрастаются: первый раздел — куплетная форма (песня детей), второй — свободная форма (разговор Гувернантки и экономки, рассказ экономки), где своего рода рефреном можно назвать кульминационную фразу рассказа миссис Гроус, лейттему ее мольбы. В 9-й сцене оперы первый раздел (диалог и дуэт духов) имеет сложное строение (второй раздел — трехчастное ариозо Гувернантки): это — песенная куплетная форма, где припев мелодически неизменный (каждый раз он звучит динамической репризой), а запевом являются небольшие самостоятельные ариозо Куинта и мисс Джессел. Финальные сцены обоих актов разрастаются настолько, что приобретают значение музыкально-драматургических этапов.

Композиция оперы продумана и, несмотря на указанные изменения, части ее пропорциональны, а элементы соразмерны, ибо сцены соотносятся не только между собой, но также с оркестровыми интерлюдиями, и эти подчас сложные взаимоотношения регулируют пропорции. Короткие сцены-«кадры»¹ и оркестровые интерлюдии создают равновесие, нарушаемое лишь в драматических, переломных сценах, в которых реализуется конфликт и в которых участвуют все действующие лица. Таковы финальные сцены обоих актов.

Оркестровые интерлюдии и оркестровые вариации являются в известном смысле синонимами: в партитуре оркестровые фрагменты, интерлюдии между сценами, Бриттен обозначает как вариации². Различны взаимо-

¹ Некоторые сцены с полным основанием можно назвать кадрами «крупного плана» (например, 1-я, 4-я, 9-я)

² Замечу, что количество вариаций и интерлюдий не совпадает, то есть нельзя сказать так, как обычно говорится и пишется о «Повороте винта», что опера содержит 15 интерлюдий-вариаций. В опере, действительно, 15 интерлюдий, но вариаций 16: тот фрагмент партитуры, который обозначен как Тема, содержит в себе не только тему, но и токкатную вариацию, ритм которой будет сопровождать всю 1-ю сцену оперы. Тогда отмеченная в партитуре вариация II является, строго говоря, II интерлюдией и одновременно вариацией III. II потому точнее было бы, если б композитор называл оркестровые эпизоды интерлюдиями (при сохранении нумерации) или же перенумеровал вариации. В дальнейшем, однако, при рассмотрении структуры оперы, дабы не возникало противоречий с партитурой, приму авторскую нумерацию и в этом смысле буду употреблять понятия интерлюдия и вариация как синонимы.

отношения сцен и так называемых интерлюдий. Они разомкнуты то с обеих, то, в большей степени, с одной из двух сторон, и это обстоятельство заставляет их быть не только интерлюдиями, но также постлюдиями и прелюдиями.

Большинство оркестровых эпизодов-вариаций выполняет функцию прелюдий к сцене (как, например, вариация I ко 2-й сцене или вариация II к 3-й). Переход в этих случаях сглажен, музыка вариации перетекает в музыку сцены. Оркестровая вариация и сцена нередко соотносятся как своеобразная пара периодичностей. Связь такой «пары» укрепляет их тематическое родство. В этом «малом цикле» оркестровая вариация (то есть вариация на тему всей оперы) становится темой вокально-оркестрового варьирования (то есть сцены). Возникает вторичное варьирование.

Сцена иногда вариантно повторяет оркестровый эпизод, целиком основываясь на его материале. Такова 1-я сцена и нумерованная автором вариация перед ней, которая является вступлением сцены и ее оркестровым фоном (токатный ритм передает движение дилижанса и сопровождает краткую сцену «Путешествие» — монолог Гувернантки). Чаще сцена, развивая материал вариации, постепенно отдаляется и отрывается от нее (см. вариации VI и VII перед — соответственно — 7-й и 8-й сценами). Иногда логика развертывания музыкального материала «пары» подчиняется сквозному принципу развития. Тогда «пара» условна — она образуется лишь с первым разделом сцены, который приближенно повторяет музыку вариаций; в следующем разделе сцены музыка интерлюдии либо перерождается, либо переключает музыкальное развитие в иное русло (назову вариации I, II, III к 2-й, 3-й и 4-й сценам).

Последние две «пары» акта — интерлюдия VI и 7-я сцена и интерлюдия VII и 8-я сцена — образуют свой мир. Они объединены сквозным материалом (пассажеобразная фигурация, возникшая в вариации VI, становится рефреном); с контрастным вторжением эпизодов сочетается непрерывное цепное тематическое развитие.

Во II акте оперы взаимоотношения вариаций и сцен становятся более разнообразными, переменчивыми, двузначными. Появляется сцена и постлюдия (15-я сцена

и вариация XVI). Наиболее свободную «пару» представляют вариация VIII и 9-я сцена, открывающие II акт оперы.

II акт начинается в драматургическом и эмоциональном отношении там, где кончился I. Вариация VIII является тематическим итогом, результатом I акта. В ней аккордовые сочетания чередуются с импровизационно-свободными сольными линиями, восстанавливающими основной тематизм оперы. Этот оркестровый фрагмент — своего рода увертюра — является также необычным внутренним циклом, в котором, варьируясь, развиваются лейттемы. Так как в вариации VIII и 9-й сцене интенсивной разработке подвергаются тематические образования, «пара» становится разработочным этапом формы.

Вариация IX — не только вступление, но и рефрен следующей 10-й сцены. В этой точке окончательно нарушается принцип чередования «парами». Вариация X одновременно заключает 10-ю сцену и вводит в 11-ю, а вариация XI завершает 11-ю сцену и вводит в 12-ю. Принцип «окружения» сцены прелюдии и постлюдии и связанности интерлюдии с окружающими ее сценами, обнаруживает новую меру в структурном членении композиции — появляются тройные объединения, сцепленные между собой, которые затем «вытягиваются» в единую линию. Единственными в своем роде являются вариация XII и 13-я сцена: в них нет основного водораздела между оркестровым фрагментом и сценой, так как голос участвует и в сцене («Кушит»), и в вариации. Помимо того, тематически и размером своим сцена воспринимается как заключение интерлюдии. Здесь нарушается основной принцип различия структурных единиц оперы — сцен и вариаций. Такое смешение, введенное композитором в одной из самых напряженных ступеней в развитии драмы, приводит к образованию большого массива — более традиционно-оперного, со сквозным развитием, прежде скрытым, но теперь выдвинувшимся на передний план.

Тематическое единство и структурная унификация ни в коей мере не создают однообразия. Это подчеркивалось и при анализе тематической ткани, и при рассмотрении соотношений сцен с интерлюдиями. Жанровая определенность некоторых интерлюдий, сцен или их эпи-

зодов также привносит разнообразие в сосредоточенно-углубляющуюся концепцию оперы.

Несколько вариаций пейзажны и оркестровой звукописью создают ощущение природы. Музыкальной акварелью выглядит первая же вариация — 10-тактовый эскиз: теплая краска *H-dur*, *pianissimo*, в плавном колышущемся триольном ритме спрятана тема, переритмизация которой делает ее еще одной краской в общей пасторальной звучности. Вариация VI также пастораль. Но ее настроение иное: тематически она связана со скорбной песней Майлса «Malo». II хотя звуки кларнета и валторны (засурдиненной) создают пасторальный оттенок, квартовые и квинтовые скачки у струнных *pizzicato* (наподобие «альбертневых басов») ритмической ровностью нарушают импровизационность и свободу партий деревянных духовых, внушая тревожное состояние. Политематическая фактура (двуслойная: верхний звуковой «ярус» — пассажи по звукам трезвучий, нижний — кварто-квинтовые ходы) усиливает напряжение.

В опере две ноктюрновые интерлюдии. Особенно живописна третья. На фоне выдержанных аккордов струнных звучит гобойный мотив, ему вторит флейтовая фигурация. Их голоса то перекликаются, то соединяются, контрапунктически накладываются. «Оживает» кларнет: его пассажи волнами рассекают средний регистр. Будто вдали замирает звук валторны. Редкая смена аккордов, их красочное сопоставление, тихая звучность (в пределах *piano*), расслоение фактуры на голоса, каждый из которых облачен в свой тембр, окрашен в свою ладотональность, имеет свой мелодико-ритмический рисунок — таков ноктюрн. II голос Гувернантки естественно вливается в эту поэтичную оркестровую среду (сцена 4-я, «Башня»). Ночной пейзаж XI интерлюдии *es-moll* мрачен: сосредоточенный канон ведут басовый кларнет и альтовая флейта, английский рожок поет безысходную песню Майлса. Мрачно-торжественный облик имеет 8-я сцена («Ночью»), в которой происходит модуляция из мира реального в фантастический (финальный секстет показывает столкновение женщины с духами в борьбе за детей).

Нередко в опере слышен скерцозный характер, по-разному оттененный. Скерцозна игровая вариация II

C-dur. В ней — оживленные переключки струнных и деревянных духовых, аккорды квартовой структуры, либо образованные наложением кварт и квинт; параллельно движутся. — то распрямленной линией вверх-вниз, то, как в детской песне, опевая квартовый мотив, — септаккорды, секст- и квартсекстаккорды, секундовые «гроздья». Все — на «белых клавишах», лишь бас (у контрабаса, виолончели, валторны и фагота) «путешествует» к диезным топальностям и через бемольные возвращается в C-dur. В скерцозном духе решен эпизод 6-й сцены («Урок»), где ритмическое оstinato сопровождает «зубрежку» детей, читающих латынь.

Неоднократно в опере возникает облик марша, всякий раз необычный. В IV интерлюдии ходы баса (ударные, фортепиано и контрабас), в которых кроется тема, подчеркивают маршевый ритм, но быстрый темп, секундовые «кластеры», тремолирующие острые аккордовые созвучия, переменные акценты стирают жанровый прообраз, придавая ему гротесковые черты. Квази-маршевая тема (в размере $\frac{5}{4}$) содержится в V интерлюдии — фугато зловещего оттенка. Ариозо Куинта в 9-й сцене — легкий, подвижный, в духе балетного (из «Щелкунчика», к примеру) фантастический марш. Его призрачный характер создается высоким регистром, звучанием струнных и арфы *pianissimo*, засурдиненной валторной и острыми ритмическими контурами.

В логике музыкального развития существенна роль и принципа контраста, который здесь важен именно в силу того, что редко использован. Солнечно-яркую IX интерлюдию можно назвать так же, как названа следующая 10-я сцена — «Колокола». Они окружены драматически-напряженными интерлюдиями и сценами, показывающими столкновение Гувернантки с духами, открывая непосредственный конфликт противостоящих сил. Контрастное чередование сцен напоминает первые три картины III акта «Пеллеаса», где сумрачную 2-ю картину (в подземелье) обрамляет солнечно-дневной колорит 1-й и 3-й картин (кстати, в 3-й картине у Дебюсси, как в IX интерлюдии и 10-й сцене у Бриттена, тоже воспроизводится колокольный звон).

Контраст и жанровое разнообразие лишь оттеняют неуклонное развертывание оркестровых и вокально-ор-

кестровых вариаций, освежают восприятие все сгущающегося напряжения.

В опере дважды возникает вторичное варьирование: в крупном плане — в соотношении оркестровых вариаций и сцен и в мелодическом «срезе» — в зарождении новых тем и лейтмотивов из темы всей оперы. Тема — источник музыки оперы, — однако, не довлеет над произведением, интеграция, благодаря неисощимой фантазии и яркости творческого изобретения, осуществляется с естественной простотой и свободой. Партитура «Поворота винта» становится органически цельным музыкальным организмом, процессы внутри которого управляются «верховным центром» — темой. Поэтому с полным правом эту оперу Бриттена можно назвать монотематичной в самом строгом смысле слова — в этом отношении она и предстает уникальной во всей мировой оперной литературе.

Г л а в а VI

„СОН В ЛЕТНЮЮ НОЧЬ“

Девятая по счету опера Бриттена — «Сон в летнюю ночь» (ор. 64, 1960).

Бриттен лишь дважды до того обращался к Шекспиру: в 1935 году им была написана музыка к «Тимону Афинскому», позднее, в 1958 году он использовал 43-й сонет в последнем эпизоде вокального цикла «Ноктюрн». Но после работы над оперой «Сон в летнюю ночь» композитор считает, что... «каждому следовало бы попробовать переложить Шекспира на музыку: тогда полнее раскрываются сила, многообразие, острота ума, наполняющие каждую написанную им строчку. Мне кажется, что до того, как я сам попытался выразить на языке музыки образы «Сна в летнюю ночь», я только наполовину понимал его»¹. Выбирая для музыкально-сценического прочтения сюжет Шекспира, Бриттен остановился на одном из самых оригинальных произведений великого драматурга.

«Сон в летнюю ночь» занимает особое место не только среди ранних пьес Шекспира (она была создана в последнее пятилетие XVI века), но и во всем его творчестве. «Сон» удивляет смелым сочетанием реальности и фантастики, бытового и романтического, лирики и фарса, театрального и балаганного, высокой поэзии и низменной прозы. В его непринужденном стиле царит и властвует

¹ Б. Бриттен. О моем великом соотечественнике — Советская музыка. 1964, № 4, с. 89

игра. Она — в переменчивости человеческих чувств (во взаимоотношениях влюбленных пар: Гермии и Лизандра, Елены и Деметрия), в неожиданной влюбленности королевы фей Титании в ткача Основу; в фарсовой истории любви Пирама и Фисбы (вероятно, из «Метаморфоз» Овидия), разыгранной ремесленниками в духе английской интерлюдии, и не менее фарсовой игре королевы фей с ослиной головой Основы (в клавире оперы — Шпулька); в импровизационности, которой насыщены сцены с участием мастеровых, в воссозданном Шекспиром духе народных, весенне-летних празднеств, происходящих в лесу; в образах шутов — «профессионального», королевского шута (Пэк, в опере — Пак) и глуповатого крестьянина-деревенщины (Шпулька); в причудливости всего, что образует эту волшебную феерию

Композитора еще привлекла к этой комедии великого английского драматурга та особая музыкальность, о которой писал Бернард Шоу: «Истинный ключ к нему (к Шекспиру. — Л. К.) — слух. Только музыкант способен оценить игру чувств, составляющих подлинную красоту его ранних пьес. Неуловимый восторг и возвышенные чувства, презрительная насмешка и лукавство, нежность, нерешительность — чего только не несет с собой эта музыка!»

Особое своеобразие «Сна» вызывает к живописному, музыкальному, хореографическому воплощению. В нем — для претворения как театрально-сценического, так и в условиях иного вида искусства — заложены разнообразные жанрово-стилистические импульсы: волшебная сказка, романтическая комедия, сценическое действие, корнями уходящее в народные предания и поверья и потому связанное с народным театром, романтизированная фантастическая феерия, наконец, жанр «Сна» определяют иногда как трансформированную и разросшуюся «маску».

Из этих, отнюдь не исчерпывающих специфику «Сна в летнюю ночь» определений видно, сколько различных решений и трактовок таит в себе пьеса Шекспира. Бытовая комедия из жизни ремесленников, простая и грубоватая, любовная драма, предвосхищающая своим тоном «Ромео и Джульетту», сказка о короле и королеве лесных эльфов и фей, их игре с людьми в волшебную

ночь¹ — каждая из названных основных сюжетных линий может стать самодовлеющей, соответственно искажая гармоничную у Шекспира и неуловимую в своих переходах игру жизненно-правдоподобного и поэтического вымысла.

Сюжет этот привлекал внимание многих композиторов: Мендельсон в своей увертюре (1826) обошел стороной страстный тон любовных сцен; Тома, спустя четверть века, очень свободно адаптировал Шекспира в опере, «Королева фей» Перселла в целом весьма далека от шекспировского источника²; в XX веке комедия Шекспира вызвала к жизни «Пять гримас» Сати (1914) — своеобразную жанрово-шаржированную сюиту; в комедии Орфа (1952) музыка превращается в игровое элементарное представление. И. Стравинский писал о постановке Дж. Баланчинным балета на музыку Мендельсона: «...невозможно построить сюжетный балет на основе пьесы, сущность которой — поэзия, а интрига — всего лишь предлог»³. На таком фоне наиболее серьезной попыткой является, конечно, опера Бриттена, в которой композитор стремится отобразить глубину и многогранность пьесы Шекспира.

Очевидно, что задача либреттиста в данном случае необычайно сложна. Ее решили взять на себя сам композитор и его постоянный сотрудник Питер Пирс. Бриттен не впервые работал над либретто. Еще при подготовке оперы «Питер Граймс» в 1941—1945 гг. он принимал активное участие в создании сценария и чернового варианта текста. Спустя всего лишь год в Предисловии

¹ Подобно большинству сказок, в сказочно-фантастическом мире комедии Шекспира встречаются мотивы «интернациональные». Так, например, в ней есть известное сходство сюжетных положений с распространенными в русском фольклоре сказками о Снегурочке: назову тему ссоры короля и королевы природы, вызывающей изменения в самой природе (Дед-Мороз — Весна, Оберон — Титания), тему волшебного напитка, внушающего любовь к первому встреченному (Титания — Оснога, Снегурочка — Мизгирь), мотив Пьэка, зовущего Деметрия голосом Лизандра — и Лешего, манящего Мизгиря призраком Снегурочки, и т. д.

² См. статью С. Н. Богоявленского «Верди и Шекспир» в сб. «Шекспир и мировая музыка», где перечислены итальянские оперы и балеты на этот сюжет.

³ И. Стравинский. «Диалоги», с. 257.

к «Поруганию Лукреции» он смог уже четко сформулировать свои требования к либретто¹. Ясность оперных идеалов, блестящий драматургический талант, позволили Бриттену написать, используя только шекспировский текст, либретто «Сна в летнюю ночь», которое по законченности сравнимо с «Отелло» и «Фальстафом» Бойто — Верди.

Работая над комедией Шекспира, либреттисты сократили ее, превратив из пятиактной в трехактную. Оупущены роли Эгея, отца Гермии и придворного Филострата, сокращена роль герцогской чегы Тезея и Ипполиты, которые и у Шекспира даны статически (в опере они появляются лишь в III акте); часть шекспировской 1-й сцены I акта — разговор Тезея, Эгея, Гермии и двух юношей, в нее влюбленных, — не вошла в либретто. В результате сокращений и перестановок в I акт оперы вошли 2-я сцена I акта, разговор Гермии и Лизандра из 1-й сцены пьесы, 1-я и 2-я сцены II акта; II акт оперы строится на материале III акта и 1-й сцены IV акта комедии Шекспира; в III акт оперы вошли 2-я сцена IV и весь V акт. Таким образом, действие сконцентрировалось: оно почти целиком перенесено в лес. Персонажи составили три группы. Первая — лесные духи: эльфы и феи, их царь Оберон, царица Титания, шут царя Пак. Вторая — две пары влюбленных. Третья — афинские ремесленники, мастеровые, типы которых несомненно были взяты Шекспиром из окружавшей его английской жизни.

Сначала опера была камерной (первые спектакли состоялись в Олдборо в июне 1960 года). Для постановки в Королевском оперном театре, которую осуществлял выдающийся знаток Шекспира сэр Джон Гилгуд, Бриттен сделал редакцию, ставшую окончательной².

Опера Бриттена — произведение органически цельное, однако в ней есть и двойственность. По небольшому составу оркестра³ и стилю вокально-оркестрового письма

¹ См. «The Rape of Lucrecia» A simposium by Benjamin Britten London, 1948

² В Большом театре Союза ССР премьера состоялась в 1965 году (режиссер-постановщик — Б. Покровский, дирижер — Г. Рождественский, художник — Н. Бенча)

³ Состав оркестра: 2 флейты (пикколо), 1 гобой (английский рожок), 2 кларнета, 1 фагет, 2 валторны, 1 труба in D, 1 тромбон,

опера приобщается к излюбленному композитором камерному типу и в то же время «Сон» — генично романтический спектакль, пышно декорированный, насыщенный сценически выигрышными моментами, драматургически многоплановый, что сближает его с большой оперой, например, с «Глорианой» и балетом «Принц пагод».

Соответственно трем группам действующих лиц, в опере три разножанровых пласта: сказочно-фантастический, лирико-драматический и комический. Каждая из групп живет в своем интонационном мире, внутри которого действует специфический комплекс выразительных средств. Объединяются все эпизоды в единое целое музыкой зачарованного леса, которая обрамляет каждый из них, образуя атмосферу музыкально-сценического действия. В I акте оперы группы экспонируются последовательно и порознь.

Если у Шекспира первыми на сцене появляются люди (Тезей, Эгей, четверо молодых людей), то Бриттен сразу же погружает в сказочный мир, подчеркивая преобладание волшебного над реальным. Он словно говорит словами Пака: «Представьте, будто вы уснули, и перед вами сны мелькнули». В этом — ключ и тональность всего представления.

Оркестровое вступление (21 такт у струнных) живописует сумеречную атмосферу фантастического леса: глассандирующие скачки, все расширяющиеся от сексты до ундецимы, канонические и зеркальные их имитации; разрастающееся звучание струнной группы (все партии — *divisi*) — словно оживает в сумерках лес, наполняется шорохами; световые блики (регистровые скачки) — как полет эльфов и лесных фей. Чередование далеких мажорных трезвучий, среди которых главенствуют на полтона отстоящие *G* и *Fis*, сравнимо с красочными пятнами в этом колористически-живописном музыкальном этюде. Лейттема леса пронизывает — как фон, рефрен или как интерлюдия — всю оперу. Из от-

ударные (два исполнителя), 2 арфы, клавикорды и четсга (один исполнитель), струнные (*минимум* 4 2 2 2 2). Сценический оркестр: продолжные флемты, сопранино, маленькие тарелки, 2 деревянных бруска (вуд блок).

дельных элементов, в ней содержащихся, вырастают темы эльфов, Пака, Титании и Оберона:

34^a Lively

Hps.
Hps'd.
Glock.

f

Str.

dim.

Эльфы

f

o - ver hill, o - ver dale,

mf

p

tho - rough bush, tho - rough briar

o - ver park, o - ver

pale, tho - rough flood, tho - rough

fire We do wan - der eve - ry - where

Oh

Hns. *f*

p

Следующая за тем песня эльфов, открывающая I акт, поражает необычным сочетанием: в ней простота детской песни окрашена волшебной причудливостью оркестровки (две арфы, клавикорд, треугольник, колокольчик):

346 Эльфы (соло)

f

Cow slips tall, her

Fl. I

Vl. I

Hps. d *p*

Hps. u

Pen

pen - sion - ers be, In their

f

p

pp

Cl. a2

gold coats, spots you see,

Cl. a2

f

The musical score is for a solo by the Elves. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The first system starts with a forte (f) dynamic. The piano accompaniment includes parts for Flute I, Violin I, Harpsichord (both detached and sustained), and Piano. The second system features a piano (p) dynamic for the vocal line and a piano-piano (pp) dynamic for the piano accompaniment. The third system continues the melodic line. The piano accompaniment includes parts for Clarinet in A2 and Flute I. The score is written in a clear, legible style with standard musical notation.

Постепенное, ритмически ровное (по тоническому гексахорду) восхождение и нисхождение мелодии сопровождается цепью параллельных мажорных трезвучий,—

каждый звук мелодии подсвечен мажорным трезвучием (см. пример 34 а). Зеркальность мотивного строения песни эльфов — как игровой момент и в чередовании соло с хором, и во внутреннем членении (см. пример 34 б) — станет едва ли не самым характерным приемом мотивной «игры» музыки того пласта оперы, в котором действуют сказочно-фантастические персонажи.

Появлению Пака предшествует двутактовый оркестровый всплеск (глицсандирующие арфы, трели клавинодов, ударных и кларнета, пассажи флейт и кларнета, импульсивный ритм засурдиненной трубы, соединение F-и Fis-dur, октавный скачок и тонический Fis-dur'ный аккорд всего оркестра). Пак, что в просторечье означает чертенок, — самый озорной лесной дух, шут Оберона:

«Тот, что пугает сельских рукодельниц,
Ломаёт им и портит ручки мельниц,
Мешает масто соить искодишла,
То слявки поспимает с молока,
То забродить дрожжам мешает в браге,
То ночью водит путников в овраге»

В лейтмотиве Пака главенствует ритмо-мелодическая пластика (Пак — акробат, выкрикивающий реплики): тамбурин, отбивающий ритм, труба, дерзко поющая мелодию, озорные скачки которой предстают тут же и в зеркальном варианте:

35^a Quick

Trp. 1st 2nd

Harps

pp Все эльфы

Or I mistake your shape and making quite,

Tamburo

pp

35⁶ (8)

Tpt. *mf* gay

Perc. Tamburo in F# alto *sf* pizz. *mf*

Vc. *mf*

Db.

(2) (5) (2)

(2) (5) (2)

В дуэте Оберон. и Титании иначе расцветивается те-
ма леса:

36 *Slov*

Титания

Оберон

ill met by

ill met by

moon - light, Jealous O - ber - on

moon - light, Prond Ty - ta - ni - a.

гиссандирующие полетные скачки в оркестровом сопровождении, переместившиеся к арфам, ритмически увеличены в ариозной мелодии, контур которой обнажает характерное для темы леса полутоновое сочетание тоналностей A-dur и b-moll. Своеобразны сочетание натуральной и низкой II ступеней, игра терций лада, лидийская окраска, свойственная также и теме Пака. Постепенно из диатонически-ладовой музыка фантастического мира усложняется и стремится к хроматической 12-ступенно-

сти, достигнутой в партии Оберона. Пренадзять звуков, собранных в четыре красочные аккордовые сочетания у различных групп инструментов, ассоциирующихся с аккордами Мен-эль-сола. Сюда открывается II акт, являясь символом фантастического леса, в тёмного мира.

Тема колдовства Оберона — небольшое ариозо-заклинание:

37 *Slow and gentle*

Оберон *p*

(Be it on Lion, Bear or Wolf or Bull
Glock.
Cel.
Vla.
Vla.)

On med - dling Mon - key or bu - sy Ape.)

Fetch me this herb, and be thou

Vi. Solo.

Tpt. *ppp*



Его музыка звучит завораживающе: холодное мерцание челесты, мерно покачивающиеся в оstinatном размере $\frac{6}{8}$ секундовые колебания, звон колокольчиков на сильной доле, скованная, вырастающая из речитации на одном звуке мелодия, будто блуждающая по тонам 12-ступенного Es, и властный интенсивный ее ритм.

Так основные темы фантастического царства связаны с темой леса. В этом музыкальном мире многое удивляет своей необычностью: и то, что партии эльфов поручены детям¹, и что Пак (Sprechgesang) — акробат, и что партия Оберона поручена контртенору (голосу, культивировавшемуся в XVI—XVII веках), и что первое появление враждующих Титании и Оберона — дуэт, причем традиционный дуэт согласия.

Колористически-живописный оркестр, «родивший» несколько красочных камерных ансамблевых сочетаний (тембровые комплексы эльфов, Пака, Оберона, растворившихся в теме леса), исчезает — появляются Гермия и Лизандр.

Интонационная драматургия лирико-драматического пласта подчинена сквозному развитию, хотя это и не приводит к образным трансформациям, эволюции образов. Партии Гермии и Лизандра, Елены и Деметрия существенно не дифференцированы. Напротив, явственно слыш-

¹ Это необычно для традиционной оперы, но, по предложению специалистов, согласуется с замыслом Шекспира: «Вообще в Сне в летнюю ночь» необыкновенно много ролей для мальчиков. Это наводит на мысль, что пьеса, которая будет ставиться взрослой группой в сотрудничестве с одной из детских, — пишет А. Анкетт-Сем его книга «Театр эпохи Шекспира» (М., 1965 с. 175).

но их родство Лирико-драматический пласт оперы не дает портретных характеристик, не создает яркого контраста образов. здесь даны контрасты состояний, партии подчинены передаче и выражению чувств. Ариозно-декламационный стиль, где единую кантилену образуют дополняющие друг друга мелодические линии, экспрессивная (в отличие от колористической прежде) функция оркестра, аккомпанирующего голосам, дублирование вокальных партий деревянными духовыми в октаву, подчас продлевающими или завершающими распев мелодий, пластичность и выразительность вводно-тоново-сопряженных ходов — все это создает оперный климат», близкий итальянскому и, в частности, стилю Верди (см. дуэт-клятву Гермия и Лизандра из I акта), отчасти Пуччини.

«Коренной» интонацией (наряду с поступенно движущимися фразами) является терцовая. Опевание устоев хроматическими полутонами, при котором чередуются малые терции в объеме уменьшенной кварты (или чистой), сообщает теме — назову ее темой любви — взволнованную трепетность, нежность (этот мелодический образ можно сравнить с темой Татьяны из «Евгения Онегина»). Лишь в партии Елены, отвергнутой Деметрием, акцентированы секундовые ходы — интонации мольбы, жалобы; во II акте они переместятся в партию Гермия (в тот момент, когда околдованный Лизандр откажется от нее, ослепленный внезапной любовью к Елене).

Однако помимо сходства в музыке, с которой появляются сначала Гермия и Лизандр, затем Елена и Деметрий, есть также и различие: в динамике, в оркестровых и мелодических вариантах. Наиболее существенное различие заключено в ритме. Именно ритм берет на себя функцию уточнения эмоционального состояния, индивидуализирует отношения. В диалогических сценах Гермия и Лизандра (где царит согласие) появляется характерная для лирических тем ритмическая, словно пружинящая, «мягкая» триольная фигура, звучащая аккордами медных инструментов между их фразами. Ритмически ровное течение мелодии наполняется, делается полнокровным. Этот же ритм создает торжественно-ликующее настроение «клятвы» влюбленных, тогда он появляется и в вокальной мелодии, сообщая ей приметы вердневской патетики. С другой стороны, диалог Елены и Демет-

рия сопровождают судорожные ритмические пульсации струнных, каждый мотив которых завершается резким скачком интервалов через октаву, ассоциирующийся с возгласом. Такая ритмическая фигурация вызывает большую активность в вокальных партиях, их большую расчлененность — она «разрывает» широкие мелодические линии на короткие отрезки. (Если вершиной первой любовной сцены Гермии и Лизандра в I акте является дуэт-«клятва» в конце их эпизода, то сцена Елены и Деметрия содержит тихую кульминацию в середине своей — ариозо Елены в ритме колыбельной, передающее безропотную покорность судьбе, любимому.) В этих двух ритмических формулах и содержится импульс той настоящей разработки, которой в конце I и во II актах (ее апогей — в квартете II акта) подвергаются партии названных действующих лиц. Бурные пассажи струнных передают вспыхнувший восторг перед Еленой околдованного Лизандра; у медных в уменьшении звучит судорожный ритм, будто раскрывающий состояние Елены, пораженной происходящим (сопровождая «скованный» ее речитатив); квинтольными репетициями напряженно пульсирует аккордовое сочетание у деревянных (чистая и увеличенная кварты), передавая тревогу, отчаяние Гермии, проснувшейся и тщетно зовущей Лизандра. В III акте, когда, в соответствии с сюжетом, мир, порядок и гармония восстановлены, вновь возвращается трансформированный лейтмотив любви (квартет — на одной теме), звучащий теперь на фоне ритмически долгих аккордов оркестра.

Лирико-драматический пласт оперы, мир людских переживаний и страстей наиболее замкнут, эзотеричен в своем развитии. II драматургически он наиболее изолирован: эпизоды и сцены с участием любовных пар непосредственно окружены лесными, фантастическими, обрамлены ими и через интерлюдийные оркестровые фрагменты (на теме леса) сообщаются со сценами мастеровых. Однако абсолютно замкнутым этот музыкальный пласт считать нельзя, ибо лирические любовные сцены обнаруживают интонационное родство с партией Оберона, с его ариозо-заклинанием. Связь чарующей лирической темы Гермии и Лизандра и той мелодии, на устах с которой Гермия и Лизандр (в I акте), Елена и Деметрий (во II) погружаются в сон, с магическим заклинани-

ем Оберона — вот то «узкое горлышко», через которое музыка лирико-драматического пласта оперы перетекает в фантастический и наоборот. Но сходство это не постепенно образовавшееся, а данное сразу, оно устанавливает внутреннюю зависимость, обусловленность между причудливыми любовными перипетиями молодых афинян и волей властителя леса Оберона.

Совсем иной тип связи существует между другими двумя пластами — комическим и фантастическим, — они активно взаимодействуют.

Впервые ремесленники появляются на сцене в середине I акта. И сразу драматургией и музыкальным развитием начинает управлять другой закон — закон комической оперы. В этом пласте «Сна» несомненна преемственность с комической традицией «Фальстафа», «Джанни Скикки». Оркестр приобретает ситуационную функцию, речитатив действующих лиц характеристический, манера речи становится основным средством музыкальной обрисовки. Портреты персонажей создаются одним-двумя штрихами: многословную речь ткача Шпульки сопровождают стаккатированные реплики тромбона с широкими ходами-скачками; фразы плотника Пня — острые, «подпрыгивающие» ямбические мотивы духовых; разговор Сынтика — естественно, пассажи флейты; слова столяра Тихони, играющего роль Льва, — хоральная секвенция на примитивном оstinato басу (I—V—I). Все эти элементы сливаются воедино в момент кульминации — интонационного обобщения — в пятитактовом оркестровом tutti, в характере шествия, выражающем, согласно ремарке, всеобщее удовлетворение.

Во II акте сцена релетиции мастеровых вся выдержана в едином ритме: первая же фраза фагота является вступлением к сцене, устанавливая ритмический пульс и определяя характер движения ($\frac{6}{8}$ — ритм жиги и контраданса). Сцена Титанин, эльфов и Шпульки дана как «маска»: стилизованная песенно-танцевальная сюита состоит из песни Титанин C-dur в ритме менуэта, сопровождаемой камерным ансамблем (две арфы, клавикорды, виолончели, контрабасы и облигатные флейты и кларнеты), медленного церемонного шествия-песни эльфов (оркестровое tutti), темного трехдольного плав-

ного танца эльфов, мелодия которого становится арнозо Шпильки (с obbligatным фаготом), предваряемого быстрым маршем маленького сценического инструментального ансамбля, и завершаемого веселым контрадансом. Партия Титании здесь словно опрокидывается, в нее проникают песенно-балладные методики и напевы, свойственные партии Шпильки. В свою очередь, ритм старинных танцев словно пытается «перекроить» вокальную манеру Шпильки. Стилизованной галантной сюите Пакта противостоит пародийно-стилизованное, «итальянизированное» представление о Пираме и Фисбе в III акте, оканчивающееся по традиции елизаветинских драм жиггой.

Композиционно наиболее целен I акт. Его форма — в крупном плане концентрическая, которую образуют поочередно появляющиеся группы персонажей: сказочные — влюбленные — мастеровые — вновь влюбленные — сказочные. Интерлюдиями между разделами акта, эпизодами, сценами является музыка леса, выполняющая функцию рефрена. Второй раздел акта (появление Гермия и Лизандра, затем Елены и Деметрия) также имеет рондообразное строение, где рефреном выступает партия Оберона, его арнозо-заклинание.

II акт делится на два раздела (в сущности — две картины), соединенных оркестровой интерлюдией: в первом — репетиция мастеровыми пьесы, превращение Шпильки и «маска» сцена Шпильки с Титанией и эльфами; во втором — Оберон и Пак пытаются распутать клубок взаимоотношений между молодыми людьми.

III акт, восстанавливающий стилистическую цельность и драматургическое равновесие всех пластов оперы, вновь возвращает к концентрической последовательности первого. Но в нем, как и во II акте — две картины: первая — в лесу, вторая — во дворце. Таким образом, центральный раздел акта усложняется и разрастается, включая в себя оркестровую интерлюдия-марш (встреча ремесленников со Шпилькой) и сцену на сцене (пародийное, в духе итальянской оперы, представление о Пираме и Фисбе). Завершает оперу песня эльфов, Титании и Оберона и заключительные реплики Пакка, обращенные к публике. Таким образом, рефреном всей оперы, объединяющим все эпизоды и сцены в еди-

ное гармоничное целое, является музыка леса и фантастических персонажей

Партитура «Сна в летнюю ночь» и романтически-красочная и моцартовски-прозрачная. Мастерство Бриттена в этой опере словно доведено до кульминации. Оно — в мудром драматическом расчете, в яркости сценических контрастов, освежающих действие, в своеобразии вокальных партий, гибкость и пластичность которых позволила Хиндемиту назвать вокальный стиль оперы «новой мелодической линией»¹, в изяществе и легкости оркестровой ткани, в необыкновенной тщательности композиции, сочетающейся с сочной и полнокровной музыкой — одним словом, в той совокупности признаков, которые рождены подлинным вдохновением.

«Сон в летнюю ночь» — в оперном жанре у Бриттена произведение итоговое. В главе IV указывалось, что в «Питере Граймсе» можно различить те направления, в которых позднее развивалось, разрастаясь, оперное творчество Бриттена. В «Сне в летнюю ночь» эти линии, словно выросшие и разошедшиеся из «Граймса», вновь сходятся. Наиболее рельефные из таких линий-направлений, приведших к созданию трех разных камерных опер («Лукреция», «Альберт Херринг», «Поворот винта») соответствуют в «Сне» описанным выше трем жанрово-стилистическим пластам.

Линия, связанная с образом Эллен и ведущая непосредственно к «Поруганию Лукреции», сосредоточилась в лирико-драматическом пласте «Сна в летнюю ночь» с характерным для нее арнозно-декламационным стилем, сквозными сценами-ансамблями, тяготеющими к структурной определенности, и завершенными арнозными «островками» внутри них. Манера жанровых эпизодов «Граймса» и затем оперы «Альберт Херринг» воссоздана в комическом русле «Сна», в сценах с участием ремесленников: в них господствует речитативный вокальный стиль, перемежающийся с песенными мелодическими оборотами; интонационным итогом и кульминацией больших сквозных сцен является (как в «Фальстафе») ансамбль-фугато. Тревожный мистицизм тех страниц «Поворота винта», которые вызваны образом Куннта, отра-

¹ См. «Советская музыка», 1962, № 3, с. 133—134

жен в партии Оберона Оба они — и Кунт, и Оберон — образы фантастические, нереальные, это потусторонние силы, обладающие волей и имеющие загадочную власть над людьми. Их лейттембром Бриттен избирает челесту. Тембр челесты он впервые (в опере) использовал в «Питере Граймсе» — в тот момент (в конце 2-й картины II акта), когда после крика упавшего в пропасть мальчика ворвавшаяся толпа обнаруживает пустую хижину Граймса. Жуткая тишина, мерцают пассажные переливы челесты. Образный смысл этого тембра, быть может, инспирирован звучанием челесты в *Adagio* «Музыки для струнных, ударных и челесты» Бартока. Этот эпизод из *Adagio* бартоковской «Музыки» приобщает к тайне и величию природы, космоса (напомню коду последней части «Песни о земле» Малера, где вводится челеста с мандолиной). Чистота тембра челесты (у Бартока с ксилофоном, что — в отличие от теплого, вибрирующего, если можно так сказать, «интимно-личного» тембра мандолины усиливает внеличный тон) слышится абсолютной, и, как во всякой абсолютной величине, в ней есть элемент загадочности, таинственности, всегда содержащей оттенок враждебности. Именно так и звучит челеста у Бриттена: возникнув в «звучах тишины» из «Граймса», ее лейтсмысл закрепился в магических завораживающих зовах Кунта и отзвуком повторился в заклинании Оберона.

Своеобразно представление Бриттена о мире лесных фей и эльфов. Это — мир детства. И в нем, естественно, отразилось все, что создано Бриттеном о детях и для детей. Сказочные существа — эльфы и феи на сей раз не балетные исполнители, а дети. «Такими их мог бы себе представить ребенок, воспринимающий фантастическое всерьез, видящий мир предметно». Они — «не призраки, парившие в безвоздушном пространстве», но озорные домовые духи, особенно дерзкий проказник Пак. «На сцене зажил поэтический и одновременно реальный мир деревенских духов»¹. В трактовке Бриттеном царства лесных фей и эльфов, вероятно, нет исключительности, — цитированные мною здесь слова принадлежат Г. Козинцеву, видевшему в Англии подобные постановки

¹ Г. Козинцев. Наш современник Шекспир. М., 1966, с. 44.

«Сна», в которых герои представляли будто увиденными глазами народного сказочника

Эльфы мальчишескими голосами распевают детские песни, близкие игровой песне детей из «Альберта Херринга» или мотивам песен из «Маленького трубочиста», и участвуют в игре Титании с Шпилькой — Ослиной головой. Однако этот мир детства не однозначен в своей простоте — Бриттен подчеркивает его чарующее волшебство изысканностью оркестрового облачения, яркостью гармонических красок

Лес, в котором разворачиваются события ночи, согласно ремарке Шекспира, находится вблизи Афин. Но это английский лес, ибо его обитатели — герои английских сказок. Сам характер фантастики, типичный для английского фольклора, делает греческий лес английским. Все исследователи Шекспира пишут о том, что у Шекспира показаны не столько Афины, сколько «елизаветинское представление об Афинах»¹. В опере Бриттена самое замечательное — музыка, рисующая ночной лес. Она заставляет вспомнить сумеречные и ночные пейзажи «Серенады» и «Лунный свет» из «Граймса», ноктюрны у палатки воинов из «Лукреции» и в «Альберте Херринге», ночные сцены и живописные музыкальные картины «Поворога винта», и т. п. Музыку леса «Сна в летнюю ночь» непосредственно предвосхищают

¹ Так было сказано в программе одной из постановок «Сна», осуществленной Питером Холлом (см. Г. Козинцев. Наш современник Шекспир, с. 44). Об английскости всего, о чем бы ни писал Шекспир, говорили и Гёте и Пушкин. Повсюду у него мы видим Англию — писал Гёте, — омытую морями, затянутую облаками и туманом, несущую свою деятельность во все концы света. Поэт живет в достойное и примечательное время и с большим юмором изображает все, что оно порождало и во что подчас вырождалось. И, быть может, Шекспир на нас бы не действовал так сильно, не поставь он себя на один уровень с жизнью своей эпохи. Никто не относился к материальному костюму с большим пренебрежением, чем он, но ему была отлично знакома внутренняя одежда человека, а перед ней все равно. Горюют, что он превосходно изображал римлян, а этого не знают все они чистокровные англичане, но, конечно, они люди до мозга костей, а таким поддаться и римская тога (см. В. Гёте. Избр. произведения М., 1950, с. 716). Приведу слова Пушкина: «У Шекспира римские ликторы сохраняют обычай лондонских алдерманов» (см. А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. 11, 1949, с. 177).

интерлюдии-связки вокального цикла «Ноктюрн», написанного за два года до оперы. Когда звучит эта музыка, видишь лес, освещенный светом луны, причудливые очертания деревьев, таинственные и странные тени, слышишь приглушенные шорохи, шуршание травы, шелест листьев, чувствуешь ароматы цветов. Скупыми средствами — как всегда в ночных и сумеречных пейзажах — Бриттен создает ощущение ночной прохлады, передает эффекты освещения. И в момент, когда с этими звуками сливаются детские голоса, колорит действительно становится волшебным.

Опера «Сон в летнюю ночь» близка, как уже говорилось, и камерным, и большим операм композитора. К моменту ее создания у Бриттена из восьми опер и оперных редакций — шесть камерных. Композитор постоянно ищет новый, более гибкий тип спектакля, и тот факт, что после «Сна» Бриттен избирает формой музыкально-сценического произведения притчу — одноактовую, можно сказать, «сверхкамерную» оперу, утверждает «Сон» в качестве итога и одновременно подтверждает его экспериментальное значение. Романтическая сказочная опера, составом оркестра, группировкой исполнительских сил и стилем вокально-оркестрового письма приближающаяся к камерному типу, — такова опера «Сон в летнюю ночь».

Помимо отмеченных образных переключек, в опере есть много композиционных, структурных и чисто музыкальных подобий и соответствий с прежними операми, что еще более усиливает ее итоговое значение.

В трехактной партитуре «Сна» нет авторского разделения на картины, но оркестровые интерлюдии, неизменно появляющиеся в каждой опере Бриттена, — расчленяют здесь акты на картины и даже сцены. I акт «Сна» имеет пять сцен (согласно чередованию групп персонажей); II акт — две картины, III акт — две картины (по три сцены каждая), причем три сцены I-й картины восстанавливают порядок появления групп действующих лиц в I акте; после интерлюдии-марша начинается 2-я картина, центральная сцена которой — «театр в театре». В опере есть интерлюдии, как в камерных операх Бриттена, не имеющие самостоятельного значения (например, в I акте — музыка леса); интерлюдия-

марш из III акта, однако, подобно интерлюдиям из «Граймса», относительно самостоятельна

В «Сне в летнюю ночь» закрепляется такая форма сцен, которая образована чередованием планов живописно-изобразительного и собственно-действенного. Музыка волшебного леса является вступлением, затем отходит на второй план как фон для сцен и вновь наплывом возникает на первом плане, становясь рефреном в медленном рондо. Подобный тип экспозиционных картин и сцен Бриттен применил в Пятые Граймсе: интерлюдия «Рассвет» то приближается, то удаляется, уступая место жанровым сценкам. В «Лукреции» ноктюрн в первой сцене чередуется с застольной песней воинов, во второй сцене фразы женщины сменяет мелодия Женского хора, призванная передать настроение покоя и тишины. В этом последовательном чередовании тема живописной оркестровой интерлюдии имеет переменную функцию: она является то рефреном в рондо, то интерлюдией в куплетной или иной форме эпизода внутри рондо. Так построен и I акт «Сна», в котором тема леса — то рефрен, то интерлюдийный оркестровый фрагмент. (Интересно, что вокальный цикл «Ноктюрн», драматургически наиболее рельефный, строится так же.)

В последнем акте «Сна» содержатся реминисценции из предыдущих. Синтетическое репризное значение последней структурной единицы композиций, — будь то акт, сцена или картина, — Бриттен постоянно подчеркивает (показательно, что и в малых вокальных формах — трехчастных, куплетных и других — реприза или репризное проведение у Бриттена обычно синтетическое, объединяющее несколько претшествующих тем). Итог, реально содержащий в себе этапы развития конфликта или их напоминание, — таков прием музыкальной драматургии у Бриттена. В связи с этим уместно вспомнить последний монолог Граймса (2-я картина III акта), в котором искаженными возникают темы, повествующие о судьбе Граймса, в последней картине «Лукреции» темы-реминисценции словно рассказывают Коллатину о случившейся трагедии; в последней сцене «Поворота винта», в пассакалии, вновь возникают многие тематические образования, которые обрели

действительности и также являются напоминанием о происшедшем.

В «Сне» есть много более частных соответствий с другими оригинальными операми. Назову наиболее существенные.

В «Сне в летнюю ночь» нет индивидуальных портретных характеристик лирических героев, их партии подчинены передаче чувств, выражению состояний. Аналогичная «групповая» характеристика не впервые встречается в творчестве Бриттена: напомним, что и в «Лукреции» поначалу предстают цельными характеристиками мужских образов и женских, различных лишь в оттенках и контрастных не столько внутри группы, сколько между группами, — противопоставлением мужественности, силы, характера brutального и нежной женственности, мягкости. Точно так же и две лирические пары «Сна» — лирический квартет — противопоставлены окружающим их персонажам.

В отличие от них типы мастеровых, как и портреты «естинной знати Бороу в «Граймсе» или жители Локсфорда в «Альберте Херринге», даны с жанрово-бытовыми подробностями, продолжая портретную галерею, созданную Бриттеном в предшествующих «Сну» операх. Неудивителен и тот факт, что некоторые из образов-портретов представляются родственными. Так, вокальная манера Шпильки плясовым ритмом, характерностью шотландской синкопы и особенно ходами по трезвучию в широком расположении, скачками на дециму и шире — напоминает Своллоу. Манера Тихони мотивным членением, передающим нескладность речи, простым лапидарным ритмом — близка фразам полицейского из «Альберта Херринга».

«Сон» схож с «Глорриной» не только романтической концепцией спектакля, оба сюжета и произведения несут на себе печать елизаветинского времени: «Глорриана» — прямо, «Сон» — косвенно. «Маска» «Сна» — вторая после «Глоррианы» «маска» в операх Бриттена. Стиль камерного музицирования елизаветинской эпохи, инструментального и мадригального, столь непосредственно переданный в «Глорриане», воспроизведен и в «Сне»; как образ сосредоточенного чистого настроения он воссоздан и в колыбельной из «Лукреции», и в

«женских» сценах этой оперы; балладный вокальный стиль представлен в песне Титании, родственной хору «Зеленые листья» из «Глорианы», в колыбельной Елены (ариозо «Я — гвоя собака»).

В «Сне в летнюю ночь» Бриттен использует средства, ставшие в рамках его стиля музыкальными символами. Среди прочих отмечу наиболее важный, на мой взгляд, символ трагического — тритон, который вводится в партии Оберона (как некогда в партии Гувернантки, Граймса), в момент выражения или предчувствия трагизма коллизии. Этот трагический «срез» есть и в горизонтали (в вокальной партии), и в вертикали (в гармоническом сопровождении). Например, в лейтритме Гермии в момент ее пробуждения от страшного сна (I акт) пульсирует квинтолями аккорд, состоящий из чистой и увеличенной кварты — созвучие, которое в «Граймсе» играло столь значительную роль и было названо выше «аккордом шторма».

В тональной драматургии тритоновые соотношения играют решающую роль: A-dur — тональность экспозиций, дневных и утренних музыкальных пейзажей, лирических любовных дуэтов, а Es-dur-moll — тональность трагических кульминаций, ночных и сумеречных пейзажей, драматических диалогов. Семантика этих двух драматургически полярных ладотональных узлов у Бриттена закреплена уже в «Питере Граймсе». A-dur-moll — тональность интерлюдии «Рассвет», песни рыбаков, лейттемы мечты Питера и его мечтательного ариозо внутри монолога 2-й картины II акта, интерлюдии «Воскресное утро» и ариозо Эллен (a-moll) из 1-й картины II акта; Es-dur-moll — тональность некоторых хоровых сцен, фиксирующих отчужденность Питера и враждебность окружающей его среды (хоры пролога, раунд), тональность интерлюдий «Шторм» (es-moll) и «Лунный свет» (Es-dur). В «Лукреции» контуры этого тонального сопоставления сохранены: Es — тональность интерлюдии «Скачка Тарквиния», появления Тарквиния в доме Лукреции; A-dur — тональность утреннего музыкального пейзажа, которым открывается 2-я картина II акта. Тональные отношения в «Лукреции» осложнены введением второго центра — извне — в обрамляющих драму Лукреции повествованиях Мужского и Женского хоров

их собственными тональными взаимосвязями, фокусом которых является С-с «христианского гимна»

В «Повороте винта» тональность А-а с прилегающими к ней D и E-dur'ом царит в первых пяти сценах; ею и завершается опера. Однако I акт завершается тональностью As-dur, в которой выдержаны вариация VII и 8-я сцена; с него же начинается II акт; та же тональная краска оттеняет финальный A-dur. Такое полутоновое соотношение вызвано своеобразием драматургического замысла оперы, тем двоemiрным, которое в ней есть: A-dur — тональность преимущественно Губернантки, As-dur — Куинта, его магических зовов. Далекие друг другу А и As вместе с тем соотносятся здесь как переосмысленные, переокрашенные, сосуществующие в одновременности, как смещенный фокус, как угол преломления увиденного — своего рода астигматизм.

В «Сне в летнюю ночь» Бриттен возвращается к соотношениям А-Еs: тональности любовного ариозо Елены, дуэта Титании и Оберона, песни эльфов из I акта (А) противостоят тональный центр ариозо-заклинания Оберона (Еs).

Приведенные выше примеры-сравнения не исчерпывают сходства и подобия отдельных эпизодов, отдельных приемов письма Бриттена в «Сне в летнюю ночь» с другими, более ранними его операми. Их сравнение можно было бы продолжить, сопоставив свободно-импровизированный, алеаторический эпизод, выражающий реакцию Тезея, Ипполита и молодых влюбленных на пьесу, разыгрываемую ремесленниками, с аналогичным эпизодом из «Альберта Херринга» (сцена праздника короля Мая — 3-я картина), и так далее.

Однако и сказанного достаточно, чтобы признать оперу «Сон в летнюю ночь» итоговым произведением в почти 20-летнем оперном творчестве композитора.

Глава VII

ПРОИЗВЕДЕНИЯ 40 — 50-х ГОДОВ. „ВОЕННЫЙ РЕКВИЕМ“

Основные завоевания второго творческого этапа связаны с операми, — в течение 15 лет складывался и оформлялся оперный театр Бриттена.

Однако и в этом, оперном периоде многожанровая природа творческого процесса композитора сохраняется. От Вариаций на тему Бриджа тянутся нити к Вариациям на тему Перселла. Линия произведений предвоенных лет продолжается в декальном цикле «Святые сонеты Джона Донна» (ор. 35, 1945), на страницах которого вновь возникают образы траурного марша и танца смерти. Прелюдия и fuga для органа на тему Викториа (1946) и «Слезы» — «отражения» песни Джона Дауленда (ор. 48, 1950) для альтя с фортепиано пополняют группу бриттеновских сочинений, в которых творческое воображение опиралось на темы других авторов («Музыкальные вечера» и «Музыкальные утешники» Россини, вариационные циклы на темы Бриджа и Перселла). Подобный тип композиции получит дальнейшее развитие в вариациях на тему Золтана Кодая (ор. 73, 1966) для флейты, скрипки и фортепиано в 4 руки и в вариационной сюите «Ночью» вновь на тему Джона Дауленда (ор. 70, 1964) для гитары соло.

Каждое из бриттеновских произведений, благодаря оригинальности замысла, становится значительным в своем жанре. Указку, например, на Альпийскую сюиту для трюно и Скерцо для квартета продольных флейт, написанные в 1955 году.

Интересны пьесы для гобоя соло — *Шесть метаморфоз* по Овидию (ор. 49, 1951), посвященные талантливой английской гобоистке Дикой Боутон. Они — в излюбленном Бриттеном жанре характеристической сюиты, где контрастно чередуются импровизационно свободный наигрыш первой части (Пан, играющий на свирели, в которую превратилась Сиринкс, его возлюбленная) и стремительно несущиеся, притудливо акцентированные мотивы второй части (Фазтон, не удержавший бега крылатых коней, сброшенный с колесницы в реку Падус ударом молнии); скорбно экспрессивная гремящая часть (Нюбея, оплакивающая смерть своих четырнадцати детей и превращенная в гору) сопоставляется с танцем-шествием четвертой части (пирующий Вакх); своеобразен диалог пятой части (Парцисс, влюбившийся в свое отражение и превращенный за это в цветок), где динамический прием эхо подчеркивает отражение — зеркальное — изысканных мелодических оборотов одной линии в другой; финальное перпетуум мобиле шестой части (Аретуза, бежавшая от любви бога рек Алфея и превращенная в фонтан) завершает цикл. Музыка «Метаморфоз» иллюстративна, изобразительна, ее пластическая выразительность вызывает к балету и потому часто привлекает внимание балетмейстеров (в Ленинграде в 1966 году Г. Алексидзе осуществил их постановку). «Метаморфозы» Бриттена — наряду с *Тремя пьесами для кларнета* Стравинского, «Сиринкс» Дебюсси (для флейты соло) — принадлежат к лучшим в музыке XX века произведениям для сольного духового инструмента.

По отношению ко всему созданному Бриттеном до сих пор единственный балет «Принц и год» (ор. 57, 1956) стоит, казалось бы, несколько особняком. «Маска» в опере «Глорнана» — вокально-танцевальная сюита, которая передает атмосферу елизаветинской эпохи, — единственный балетная сцена в его оперном творчестве. Однако музыка композитора часто овладевала воображением хореографов. Начиная с сюиты «Музыкальные вечера» в постановке Энтони Тюдора в 1938 году и созданной спустя три года сюиты «Музыкальные утренники» для турне Американского балета Линкольна Кирстайна по Южной Америке (хореография Джорд-

жа Баланчина), бриттеновская музыка постоянно привлекает их внимание В Бристоле в 1944 году был показан балет на музыку «Простой симфонии»; Вариации на тему Фрэнка Бриджа в 1942 и 1950 годах с хореографией Лью Кристенсен были поставлены труппами Национального театра в Нью-Йорке и Нью-Йорк Сити Балет — балет назывался «Сфинкс». Еще чаще использовались Вариации на тему Перселла: в 1953 году в течение Коронационных торжеств они стали музыкальной основой балета «Фанфара» с хореографией Джерома Роббинса (Нью-Йорк Сити Балет), спустя два года, в 1955, балетная труппа «Сэдлерс Уэллс» показала Вариации в постановке Фредерика Аштона. В Швейцарии Мара Иованович ставит балет с музыкой Симфонией (1950); два струнных квартета в 1957 году были приспособлены (Хосе Лимоном с труппой «Сэдлерс Уэллс») для балета «Крушение и мечты» (по сборнику поэм С. Спендера). Даже вокальный цикл «Озарения» на стихи Рембо привлек Фредерика Аштона, поставившего в 1950 году в Нью-Йорке балет с этой музыкой.

Если добавить, что в Нью-Йорке в 1941 году Бриттен оркестровал Шопена для балета «Сильфиды», то можно было смело предположить, что он придет к балету.

В 1955 году Бриттен совершил поездку по Восточной Азии. Некоторые впечатления отразились в двух его партитурах — притче «Река Кэрлью» и балете «Принц пагод». Если вдохновитель притчи — Япония, то балет инспирирован впечатлениями от Бали. «...Мы приехали на этот остров, где звуки музыки являются такой же неотъемлемой частью обстановки, как пальмы, запахи пряностей и очаровательные и красивые люди. Музыка фантастически богата — мелодически, ритмически, по фактуре (какая оркестровка!) и в первую очередь, по форме... Я, наконец, начал постигать их технику, но она почти такая же сложная, как у Шёнберга»¹. Впечатления Бриттена напоминают о Дебюсси, услышавшем на Всемирной выставке в Париже в 1889 году в яванской туземной древне оркестр гамелан. Этот момент можно назвать революцией в слуховом опыте Де-

¹ См.: И Холст Бенджамин Бриттен, с 69—70

ююсси (а вслед за ним, и также через него, и других европейских композиторов) Кардинальные перемены в складе музыки XX века, ее структурное обновление связаны в одном из этих частных случаев с воздействием неевропейской музыкальной культуры. (Это же воздействие выдают, к примеру, и опусы Джона Кейджа — «Amores», «Воображаемые пейзажи».)

Описание баллийской музыки, данное Бриттеном, также напоминает и некоторые черты африканского исполнительского стиля (с его развитой инструментальной культурой, своеобразием полиритмии, строгой субординацией множества свободно-импровизационных самостоятельных ритмических линий¹), нашедших воплощение в музыке (и народной, и профессиональной) США и затем отраженных в отдельных произведениях композиторов-европейцев. Короче говоря, иной тип мышления, столь поразивший «открывших» культуру Востока западных, европейских художников², оказал хотя сравнительно позднее, но сильное влияние и на Бриттена, — однако как фактор традиционно ориентальный, красочный не изменил структуры его мышления, а лишь обогатил его стиль.

Велико значение «Принца пагод» в истории английского балета, судьба которого — несмотря на активную деятельность Константа Лэмберта в этой области — обратна в еще большей мере, чем судьба оперы³. Появление бриттеновского балета было окружено атмосферой больших надежд: его вклад в национальную оперу давал некоторые «гарантии». И «Принц пагод» явился вехой в современной истории национального балета.

Бриттен писал балет в содружестве с молодым хореографом Джоном Крэнко и, в сущности, для него. (Джон Крэнко участвовал как продюсер в создании таких бриттеновских спектаклей, как «Сон в летнюю ночь»⁴, ставил «маску» в «Глорриане».) Сюжет «Прин-

¹ См.: В. Конен. Пути американской музыки. М., 1965, с. 85—87.
См.: В. Конен. Значение внеевропейской культуры для профессиональных композиторских школ XX века. К постановке проблемы. Советская музыка, 1971, № 10.

См.: Н. Рославлева. Английский балет. М., 1959.

⁴ Интересно, что другой крупный балетмейстер — Фредерик Аштон — был продюсером премьеры «Альберта Херринга» в Royal Opera House в «Ковент-Гардене».

ца пагод покоится на различных материалах. Его стержневую основу составляет сказка Шарля Перро «Красавица и чудовище» (линия принцессы Прекрасной Розы и принца Саламандры); взаимоотношения двух сестер-принцесс — наследницы престола, жестокой и капризной Прекрасной Колючки и Прекрасной Розы, наделенной лишь скромностью и красотой, — могут напомнить «Золушку»; взаимоотношения отца-короля с дочерьми и отношение дочерей к нему, роль Шута вызывают в памяти коллизии шекспировского «Короля Лира». В целом был создан сценарий волшебной сказки-феерии.

Работая над балетом, Бриттен обратился к партитурам балетов Чайковского. Изучив опыт великого русского композитора, он создает произведение, которое можно сравнить с балетами Прокофьева — но не столько с «Ромео и Джульеттой», сколько с «Золушкой», а еще больше с оперой «Любовь к трем апельсинам». В музыке «Принца пагод» явственно слышно воздействие прокофьевской музыки: таков танец Шута, танец придворных, гавот, напоминающий «Венчание Кнже» и гавоты Прокофьева. Но не только Прокофьев. Импрессионистическая звучность II акта, музыка Звезд и Облаков, напоминает Дебюсси и Холста (в частности, его «Планеты»); *Pas de Six* в последнем акте — неоклассицистическую манеру Стравинского; а Галоп во II акте (танец Огня), отдельные фугато и разработочного склада эпизоды — Шостаковича. Несмотря на разнотипность влияний, музыка — как это обычно у Бриттена — производит впечатление цельное и органичное. Музыкально-стилистическое двоемие балета запрограммировано сценарием: Среднее Королевство — и Земля Пагод.

Каждый из основных персонажей имеет лейттему и, главное, лейттебр. Так, мелодию Короля исполняет альтый саксофон: светлая музыка, словно рисующая жестикующую злого Карлика, звучит у медных: трубный мотив возвещает появление Принца; жалобная мелодия гобоя — Прекрасной Розы; когда же она прибывает в Страну Пагод, ее тембром становится скрипка. Богатые колористические ресурсы ударных (с группой экзотических) прибегают для орентальных

сцен, происходящих на далекой Земле Пагод, куда летит принцесса

Изобретательность Бриттена щедро здесь проявляется. Отдельные сцены и картины организованы им с той же логичностью и естественностью, что и в операх. Назову сцену сватовства королей в I акте, которая демонстрирует бриттеновский метод персонализации тембров, характеристичности жанров и драматургически образной осмысленности традиционной для балета музыкальной формы.

Входят четыре пажка (звучит их тема у флейты с литаврами), за которыми следуют четыре короля (включается струнная группа). Затем идет сюита характерных танцев — вариации на тему, возвещающую появление королей. Один за другим звучат гопаки Короля Севера, в вихревом вступлении которого узнается русская удаль; в танце Короля Востока на колышущемся и мерцающем фоне засурдиненных струнных, так сквозь дымку, вьется восточная мелодия; полька Короля Запада — искусная двенадцатитоновая инвенция — проносится с ошеломляющей динамической энергией; и, наконец, в танце Короля Юга — стихия ударных! — слышны африканские истоки. Финалом — типично бриттеновской синтезирующей репризой-кодой является танец принцессы Прекрасной Колючки с королями, где их тематизм подчиняется ее ритму.

Оригинально построена I-я сцена II акта — путешествие принцессы Прекрасной Розы к Земле Пагод. Музыка путешествия, полета является рефреном сцены. Эпизодов — три: Воздух, Вода, Огонь — три стихии, которые встречаются на пути. Вальсовое кружение Облаков и Звезд ведет к торжественной медленно выплывающей теме Луны (труба и арпеджированные фигурации кларнета) — первый, концентрически построенный эпизод («Воздух»). Танцевальная сюита, нарастающая и живописно-изобразительной музыкой моря и дельфинов, — к кульминационному финальному галопу всех обитателей морей, — второй эпизод («Вода» — отлично вспоминается 6-я картина «Садко»). Динамическая яркость, третий эпизод («Огонь») основана на контрастном развитии танцев Мужского Пламени и Женского, огромная ритмическая интенсивность которого «снимается»

последним, все замедляющимся проведением рефрена, музыки полета — Земля Пагод, сцена 2-я...

В приемах музыкальной драматургии балета, в его музыкальной ткани есть множество примет оперного театра Бриттена. Композиция целого и структурная организация актов и сцен свидетельствует о времени написания произведения — это поиски секрета единства большого сочинения, крупной формы, опыт типа «Глобнаны» или «Поворота винта».

В I акте, в Адажио — танце Прекрасной Розы с видением Принца — ее гобойные интонации напоминают песню Майлса «Malo», и вообще вокальная природа интонаций темы несомненна.

Вот Прекрасная Роза подходит к волшебной шкатулке, которую до нее не могла открыть сестра — шкатулка сама раскрывается: в этот момент чуда снова возникает таинственная, загадочная звучность челесты. Так же как в операх, в финале балета (2-я сцена III акта) в дивертисменте, изобилующем вдохновенной изобретательностью, Бриттен использует прием реминисценции: в вальсе-рондо, предшествующем Апофеозу, мелькает тематизм всей праздничной сцены. Еще раньше, в 1-й сцене III акта, когда Прекрасная Роза умоляет стражу пощадить Саламандру, возникает музыка *Pas de deux* из 2-й сцены II акта...

Сказочный балет Бриттена вряд ли стоит рассматривать в свете эволюции жанра в условиях XX века. Сценическая концепция «Принца пагод» тесно связана с романтической традицией XIX века. Заслуга же композитора в том, что он реализовал этот, вероятно, необходимый, этап развития жанра, и плацдарм для новых исканий в области национального балетного театра был завоеван.

Генерализующая тенденция этих лет охватывает, помимо опер, область вокальной лирики. Сохраняется значение вокального цикла как предвестника оперы: в «Зимних словах» на стихи Томаса Харди (ор. 52, 1953) формируются настроение и общий колорит «Поворота винта», музыка «Ноктюрна» (ор. 60, 1958) предвещает «Сон в летнюю ночь». Но роль вокального цикла

в бриттеновском творчестве не только подчиненная. Вокальная лирика Бриттена представляет собой особую, причем весьма существенную область творческой деятельности композитора, ибо Бриттен является одним из тех, кто пытается вернуть английской речи в музыку ее жизненность, блеск и силу, утраченные со смертью Перселла.

Прогресс нового музыкального Возрождения Англии был тесно связан с темами, образами и сюжетами национальной культуры, все более глубокое постижение которой явилось важным фактором становления и расцвета английской композиторской школы XX века. Роль освоения отечественной литературы сказывалась на всех жанрах, на всех видах композиторского творчества. Утверждение национальной самобытности проходило интенсивней, когда композитор прибегал к «помощи» поэзии. Например, специфический оттенок английско-го симфонизма — в его тяготении к слову. Это не только воздействие Малера или Стравинского с его «Симфонией псалмов» — здесь ощутимы поиски национальной основы, которая помогла бы английской симфонической школе найти свой фундамент.

Исторически же так сложилось, что в течение долгого времени английская национальная тематика — национальная литература, поэзия, драматургия — привлекала лишь композиторов других европейских стран. Свидетельством тому может быть насыщенная история и своеобразная судьба шекспировских образов в музыкальном искусстве Франции (Берлиоз, Гуно), Германии (Мендельсон), Италии (Верди), России (Балакирев, Чайковский).

В Англии в XVIII и XIX веках композиторы не создали выдающихся произведений, интерпретирующих темы и образы отечественной литературы, драматургии, поэзии. Те же два с половиной столетия, которые названы «эпохой молчания» музыки, отмечены необычайным расцветом подлинно национального искусства в лице крупнейших писателей и поэтов: Блейка и Байрона, Китса и Шелли, Диккенса и Харди и многих других. Таким образом, поэзия и литература Англии накапливали огромные богатства, но английская музыка была еще не в силах перерабатывать их (особенно если учесть

кризисное положение, в котором она находилась долгие два века) ¹.

Лишь конец XIX века приносит живой интерес к национальной поэзии и яркое ее воплощение в музыке. В 1880 году Х. Пэрри создает музыку к поэме Шелли «Освобожденный Прометей» — потому именно этим годом многие английские музыкальные историки датируют начало нового Возрождения ².

Песенное наследие Пэрри, Стэнфорта, Элгара свидетельствует о стремлении отразить образы национальной поэзии. Шекспир, Р. Бёрнс, В. Скотт — вот имена, поначалу встречающиеся чаще других (Сонеты и песни Шекспира у Пэрри, поэмы Бёрнса и сценические обработки В. Скотта у А. Макензи). Круг имен заметно расширяется. В творчестве лишь одного Пэрри, всю жизнь писавшего песни, английские поэмы составили 12 тетрадей «Английской лирики». Есть какая-то вполне объяснимая и оправданная жадность и поначалу, быть может, хаотичность в стремлении английских композиторов к овладению поэтическим богатством нации. Наряду с этим для некоторых из музыкантов среди многих поэтов, к творениям которых они прикасаются, выдвигается вскоре один или два, чей образный мир особенно созвучен их собственному. Такими близкими по духу Пэрри были Шелли и Мильтон, Роджеру Квилтеру — Херрик, любимыми поэтами Стэнфорда стали Броунинг и Теннисон; более молодое поколение — Роустон, Сирл, Моерс обращаются к поэзии Элнота, Джойса. Своеобразная поэзия У. Блейка нашла претворение и в песнях Квилтера и в «Десяти песнях Блейка» Воана Уильямса (для голоса и гобоя), а иллюстрации поэта-художника к «Книге Пова» — в балете-маске Воана Уильямса «Иов».

И конечно же почти все английские композиторы вот уже около столетия постоянно стремятся найти в музыке образы, адекватные шекспировским увертюрам Элгара

¹ Генри Бишоп (1786—1875) — дирижер Лондонского филармонического общества и «Корент-Гардена» — пишет три произведения на сюжет комедий Шекспира, которые не являлись операми, на самом же деле это — музыка к спектаклям.

² См. например: S. Northcott, *Walden Edition* London 1966 p. 60.

Фалстаф, оперы Стэнфорда («Много шума из ничего»), Холста («Кабанья голова — интерлюдия из Генриха IV»), Воана Уильямса («Влюбленный сэр Джон»), Гэтти («Макбет», «Буря»), Бриттена («Сон в летнюю ночь»), Коллингвуда («Макбет»), Гиббса («Двенадцатая ночь») — вот далеко не полный перечень произведений крупной формы, созданных по пьесам Шекспира.

Бриттен принадлежит к тем композиторам (среди них — Пэрри и Воан Уильямс), которые осваивают богатейшую сокровищницу национальной поэзии постепенно и последовательно. Поэзия вошла в его музыку с миром образов Одона, воскрешающих гражданственный дух романтической поэзии Англии. И затем — словно сквозь фильтр современности — проникает композитор в сокровищницу национальной поэзии. Бриттен открывает в недрах этого источника и древние пласты анонимной поэзии XIV—XVI веков. Он обращается к поэзии разных художественных направлений, к поэтам различных индивидуальностей.

«Святые сонеты Джона Донна» (ор. 35, 1945) созданы под тяжелым впечатлением посещения послевоенной Германии на стихи Джона Донна (1572—1631), современника Шекспира. Мир поэзии Донна — священника, проповедника, поэта-мистика — отражает духовную жизнь пуританской Англии. Донн является основоположником так называемой «метафизической школы». Сейчас его относят к мастерам-маньеристам. Но главное в его манере не изысканность письма, а сила и острота переживания, метафорически выражаемого: титаническая мука страсти, яркость чувственного образа и аскетический стоицизм, неистовая жажда идеального и суетность окружающего.

«Святые сонеты» написаны в 1618 году, то есть в то время, когда в творчестве Донна религиозный дух навсегда вытеснил страстную любовную лирику. В мрачные тона окрашен и цикл Бриттена. Его эмоционально-драматургическая линия основана на усилении сумрачности колорита, — отдельные светлые эпизоды призваны лишь оттенить трагизм двух кульминаций: траурного марша (пятый сонет «Что, если этот дар») и финальной пассакалии (девятый сонет «Смерть, не будь гордой»).

Поэзия Донна способна увлечь композитора не только образной самобытностью, властной силой чувств, в ней выраженных, но музыкальным своеобразием просодии, ритмическим складом, искусством красноречия, которое в ней отражено. Вокальный стиль «Сонетов Донна» заставляет вспомнить «Сонеты Микеланджело»: там в мелодической линии композитор предлагал свое понимание *bel canto*, здесь преобладает экспрессивная пластика вокальной декламации. Цикл важен еще и тем, что в нем определяется тот тип драматургии с пассакалей-финалом, который будет сопутствовать драматическим и трагическим произведениям Бриттена в разных жанрах. Пассакалия (вслед за траурным шествием) роднит цикл с финалом оперы «Поругание Лукреции», написанной через год; Второй струнный квартет также оканчивается Чаконой; пассакалей композитор завершит оперу «Поворот винта», Виолончельную симфонию.

Совсем иной мир образов раскрывается в вокальном цикле «Очарование колыбельных» (ор. 41, 1947). И окружен он наиболее светлыми по настроению сочинениями Бриттена: созданный вслед за комической оперой «Альберт Херрини», цикл сменяется праздничной кантатой «Св. Николай» и через «Оперу пищих» ведет к вершине — «Весенней симфонии». Эта «весенняя» линия имеет продолжение в творчестве композитора: она идет сквозь детскую оперу «Маленький трубочист», Свадебный антем и сосредоточивается в «Пяти песнях цветов». Таким образом, «Очарование колыбельных» — словно исток «весеннего» потока, возникновение и формирование образного мира «Весенней симфонии». (Обращу внимание на концентричность расположения жанров внутри этого «весеннего» русла бриттеновского творчества, от вокального цикла через кантату и комическую оперу к симфонии, и обратный ход — от песенной симфонии через детскую оперу и антем к хоровому песенному циклу. Подобный путь характерен для Бриттена, постоянно испытывающего найденную тему в различных жанрах и формах, во множестве их разновидностей, словно проверяя их емкость.)

Блейк, Бёрнс, Грин, Рэндольф, Филип... — светлый мир английской, шотландской, ирландской детской поэзии, переданный Бриттеном с поразительной тонкостью

и многообразием. Он воссоздал удивительное богатство колыбельных ритмов, перекликающихся с ритмическими рисунками народных колыбельных песен. Среди песен есть одна, четвертая («Чары»), которая приближается к романсу-сцене драматизированным декламационным вокальным стилем. Этот цикл — далекий, но все же своего рода аналог «Детской» Мусоргского. Незатейливые напевы, простые и поэтичные, расцвечены переливами идиллических красок, разнообразие которых позволяет говорить об акварельности этой музыки.

Следующий этап «освоения» сокровищницы национальной поэзии — «Весенняя симфония» (ор. 44, 1949). Расположение стихов подчинено драматургии этого оригинального вокально-симфонического цикла. Многосоставные первые три части (в первой части использованы четыре стихотворения, во второй и третьей — по три) поражают конструктивной цельностью и эмоциональной направленностью. В первой части, образующей единую весеннюю поэму, объединены стихотворение анонима XVI века «Свети!» (из лирики елизаветинской эпохи) — интрада цикла, песнь тенора «Веселое ку-ку» на стихи Спенсера, сопровождаемая ликующими фанфарами трех труб (напоминает Гимн Диане в «Серенаде»), балладоподобная «Весна, милая весна» на стихи Нэша, задорная песня мальчиков («Мальчик на прогулке» Джорджа Пила и Джона Клэра) и «Утренняя звезда» Мильтона, колокольной звучностью завершающая картину пробуждения Природы и Жизни.

Центром второй части симфонии становится поэма Одена. Она расположена в конце части и предваряется поэмой Херрика, звучание струнных которой (близкое эпизодам «Лукреции», «Серенады», связкам «Ноктюрна») точно передает спокойный идиллически-пасторальный образ поэзии Херрика. Затем следует таинственное мистически призрачное ариозо тенора с мерцающими звуками скрипок («Половодье» Воана), предвосхищающее партию Куинта в «Погороте винта». Постепенно краски темнеют, — воцаряется мрак и настороженность.

Ночному колориту второй части контрастирует третья. Ее кульминация также в конце: к звонкой поэме Блейка («Звук флейты») Бриттен приводит через ясные и по-дневному светлые пейзажи стихотворений Пи-

та (Прекрасное и прекрасное) и Бэрифилда (Когда снова придет май).

В финале, музыка которого напоминает весенний разлив, композитор использует поэму Флетчера и Бомонта (Лондон, тебе), а также раннюю английскую песню, образец английской многоголосной песни XIII века « Летний канон ».

Цикл обрамляют анонимные стихотворения из елизаветинской лирики (XVI век) и песни XIII века — вечные символы весны. В поэтической основе «Весенней симфонии» господствует поэзия эпохи Возрождения (Бомонт, Нэш, Флетчер, Спенсер), ее духом проникнуты и остальные поэтические образцы (за исключением остро-современных стихов Одена). И хотя здесь Бриттен не использует стихотворений Шелли или Китса, музыка вызывает в памяти их поэзию. В особенности — Китса, у которого «впервые после эпохи Возрождения английская поэзия обрела... такое богатство разнообразнейших живых чувственных впечатлений»,.. у которого — благодаря необычайной свежести и конкретности восприятия мир предстает «во всей своей непосредственности и яркости, словно только что омытый дождем»¹. Да и вся симфония, напоенная светом, растворением чувств человека в общем ликовании, в извечном пробуждении природы, щедростью красок, торжественностью вокального облика напоминает об искусстве «золотого века» английской музыки. Песенный стиль «Весенней симфонии» во многом обусловлен спецификой нового английского музыкального Возрождения, в котором хоровые традиции играли едва ли не ведущую роль. Ведь не случайно кантатными являются многие значительные английские симфонии: Пятая Чарльза Стэнфорда (по Мильтону; 1894, 2-я ред. — 1905, 3-я — 1911), Первая — «Морская» — Воана Уильямса (на стихи Уитмена, 1910), Хоровая симфония Густава Холста (1924), симфония «Утренние герон» Артура Бласса (1930).

«Весеннюю симфонию», несмотря на формальные соответствия жанру, трудно считать симфонией. В ней явно ощутимы влияния двух жанровых истоков — в

¹ А Елистратова Наследие английского романтизма и современность М., 1960, с 454

свою очередь синтетических: первый, национальный, кантатно-симфонический, второй, от Малера, вокально-симфонический (опытом подобного рода был цикл «Наши отцы охотники»).

«Пять песен цветов» (ор. 47, 1950) для хора вновь претворяют стихотворения английских поэтов. Здесь снова встречаемся с Херриком (муза которого изображалась в виде стилизованной английской пастушки), с его идиллическим пасторальным миром; Бриттен использовал в цикле также стихотворения Крэбба («Мартовские цветы»), Клэра («Вечерний первоцвет») и анонимную «Балладу зеленой ракиты». Стиль этого сочинения Бриттена воссоздает традицию английского мадригала XVII века (Уилби, Морли, Уилкса), в русле которой выдержаны и образцы цикла, тяготеющие к светлой пасторальности.

Между двумя операми — «Глорнапой» и «Поворотом винта» — единственный опус: вокальный цикл «Зимние слова» (ор. 52, 1953) на тексты стихотворений и баллад Томаса Харди. Из огромного наследия Харди-лирика Бриттен выбирает предсмертный поэтический сборник «Зимние слова», в котором оразились характерные для Харди поэта и романиста меткие зарисовки, глубокие и социально злободневные. Здесь Харди предстает тонким пейзажистом и большим мастером жанровых сценок, мастером, использующим картины природы и быта для оттенения психологического состояния, а главное — художником, язык которого красочен и вместе с тем точен и четок¹. Вот что привлекло в «Зимних словах» Бриттена. Следуя методу Харди, скупыми меткими штрихами воссоздает Бриттен поэтический строй лирики Харди, образный мир его сборника.

II, наконец, «Ноктюрн» (ор. 60, 1958). В этом вокальном цикле словно представлен «золотой фонд» английской национальной поэзии: Шекспир, Мидлтон, Вордсворт, Кольридж, Шелли, Китс, Теннисон, Оуэн — четыре столетия английской поэзии! Этот цикл, структурным прообразом которого была «Серенада», форма

¹ Харди и Левинсон, благодаря таким свойствам их поэтического языка, Бриттен выдвигает особенно ценными оперными либреттистами. — См. E. W. White The Rise of English Opera London 1951, p. 176

которого искалась и в средних частях «Весенней симфонии», имеет идеально свободное и драматургически цельное строение. Органичность «Ноктюрна» свидетельствует о том, что здесь композитор нашел качественно новую, емкую форму, венчающую его поиски в области камерно-вокальной циклической композиции. Камерный струнный оркестр из 7 сольных инструментов, ведомый выразительным голосом Питера Пирса, составляет единый одухотворенный организм¹. В отличие от «Серенады» и «Весенней симфонии», в «Ноктюрне» соседствующие стихотворения различны по теме, кругу образов, но Бриттен объединяет их оркестровыми связками-интерлюдиями, музыка которых берет начало в дыхании струнных в «Серенаде» и «Весенней симфонии», ощущима в «Лукреции» и превосходит тему волшебного леса в «Сне в летнюю ночь».

В антологических циклах Бриттен не прибегает к внешним, или внемузыкальным факторам для создания цельной музыкальной формы. Композитор чувствует общий дух английской поэзии, что позволяет ему объединять в один цикл стихи таких различных поэтов, как Оуэн и Вордсворт, Китс и Кольридж, Шекспир и Шелли. Интересно и показательно для мышления композитора, что идея «антологического» цикла выявляется, прежде всего, как жанровый колорит — «Серенада», «Ноктюрн», «Очарование колыбельных». Тонкое художественное чутье и верный инстинкт драматурга помогают ему найти среди обширного богатства английской поэзии несколько стихотворений и выстроить на их основе драматургически цельное музыкальное произведение. Так написаны «Серенада» и «Ноктюрн». (Этот своеобразный метод «антологии» впервые применил А. Блисс в «Пасторали» и «Утренних героях»².)

¹ Индивидуальный облик каждой поэмы, составляющей цикл, конкретизирован выбором сольного obbligатного инструмента: фагот, арфа, валторна, литавры, английский рожок и дуэт (для поэмы Китса) — флейты и кларнета.

² Тема войны является эмоциональным драматургическим стержнем «Утренних героев» — пятичастной симфонии Блисса. Прощание Гектора с Андромахой из «Илиады», стихотворения У. Уитмена, Ли Бо и др. — возвращение к Уитмену и «Илиаде» и затем в заключение — стихи поэтов первой мировой войны Роберта Николаса и Уилфреда Оуэна, впервые за три десятилетия до «Восного»

Бриттен, кроме того, необыкновенно чуток к стилю отдельных поэтов, к своеобразной манере их письма. Обладая редким даром проникновения в особенности просодии, в ритмический пульс строки, а суть и жизнь поэтического образа, композитор — как некогда Гуго Вольф — воссоздает строй поэзии, стиль поэта, передает самое характерное и самое трудноловимое — музыку его стихов. Примерами монографическими могут служить циклы на стихи Одена, Донна, Харли; к ним следует присоединить и цикл на стихи Уильяма Бленка — одного из самых утешительных английских поэтов, поэта, — по остроумному замечанию одного из героев Воннегута, — «принадлежащего четвертому измерению»¹. В одном из последних сочинений — Хорале для трех голосов и фортепиано (1971) Бриттен обращается к поэме Т. Элиота «Путешествие воливол», обращается к поэту, которого Стравинский (умевший точно распознавать и тонко ценить поэтическое искусство²) назвал «чародеем слов», «хранителем ключа к языку»³.

Созданные в этот период три кантатки (в переводе — песнопение) напоминают сольные кантаты или вокальные сцены. Справедливости ради следует отметить, что автором первого современного английского кантикля был Мэйкл Тинлет, написавший в 1943 году «Конец отрочества» и, спустя 8 лет, в 1951 году кантикль «Уверенность сердца», приближающийся к вокальному циклу. Однако расцвет этого жанра в английской музыке связывают с именем Бриттена.

Первый кантикль (ор. 40, 1947) использует текст поэта XVII века Фрэнсиса Юорлза «Мой любимый принадлежит мне, а я — ему». Он написан для высокого голоса с фортепиано. Лирическая g-moll'ная баркарола с полноритмическим эффектом в которой про-

реквиема» музыкально прочтенного, — такова литературная основа столь интересно думанного сочинения. Авторы, отдаленные друг от друга столетиями и по времени, объединены общечеловеческой темой, актуальной в все времена и народы: от войн древности — до предвиденных лет. Композиторское расположение материала и поэзия соединяются воедино с особенностью произведений.

¹ К. Воннегут, *Богемия* № 5, «Наш современник», 1970, № 3, с. 120.

² И. Стравинский, *Несколько заметок о Т. Э. Элиоте*, в кн. Igor Stravinsky and R. Craft: The Arts and Episodes. New York, 1966.

стая мелодия орнаментируется и вокальная партия заполняется юбиланциями и колорированием, свойственным вокальному стилю XVII века, сменяется речитативом.

38 Andante alla barezola

Voice

Piano

p

con ped

p molto sost

Ev'n like two lit - tle

simile

bank di - vi - ded brooks

Он служит переходом к следующему разделу, скерцозному, где основной прием развития — имитация голоса и фортепиано. Он завершает кантикуль величественное и возвышенное ариозо, драматическая вокальная декламация которой разворачивается на обширном ритмическом фоне в характере медленного шествия.

39 Lento

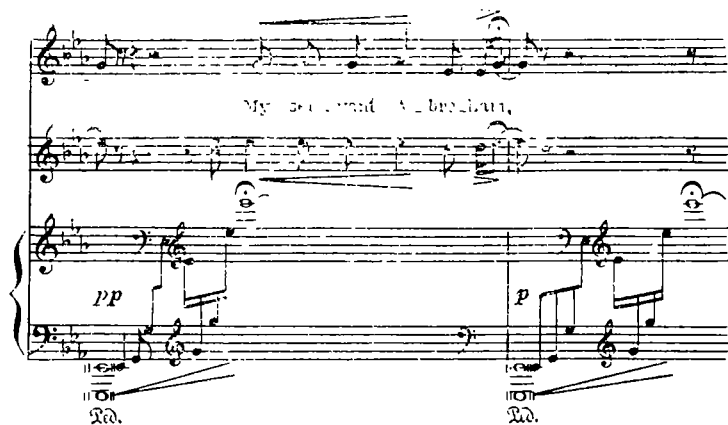
p He is my al-tar I his ho-ly place I am his guest and he my liv-ing food

Второй кантicle (ор. 51, 1952) для альта, тенора и фортепиано основан на чуде «Авраам и Исаак». Это лучший бриттеновский кантicle. Вся ткань кантicle связана с темой, данной в первых же вокальных фразах,— предвосхищение техники «Поворота винта». Строение темы, в которой терция и кварта являются основными интервалами-intonациями, также ведет к теме «Поворота винта».

40 Slow recitative

pp Alto Вот говорит
pp Tenor А - бра - ham!

pp Piano



К притче об Аврааме и Исааке композитор вновь вернется в «Военном реквиеме». Если Первый кантиль можно определить как сольную кантату, то Второй близок оперной сцене (Бриттен вводит сценические ремарки), в которой речитативы служат связками между ариями и ансамблями «персонажей». Кантиль интересен и как интонационно-тематический предвестник «Военного реквиема»: темы и интонации кантиля войдут в третью часть реквиема (*Offertorium*), Бриттен там процитирует найденный в кантиле прием — звучание голоса бога поручается дуэту.

Третий кантиль (ор. 55, 1954) для тенора, валторны и фортепиано написан на текст из «Песни розы» Эдит Сигуэлл («Тихо падает дождь»). Эта вокальная кантата, так же как и Второй кантиль, имеет строгую структурную организацию: тема, шесть вариаций и шесть интерлюдий. Тему излагает валторна с фортепиано, вариации преимущественно инструментальны (кроме второй и шестой), а между ними — сольные речитативные строфы-интерлюдии (см. пример 41).

Каждая из строф открывается одной и той же фразой, за которой следуют ее мелодические варианты. «Корень» темы представляет собой пятизвучие, поступенно восходящее или нисходящее, внутреннее строение темы основано на обращенном его проведении (см. пример 42).

Verse I

41

Free recitation

Voice

Still falls the Pain - Back as the Word of man,

Piano

louder

With force

black is our loss Blind as the nine-teen

cresc

sf

hand- ed and for- ty nile Up- on the Cross

dim

pp

THEME

42

Slow and distant

Horn

pp

Piano

pp *he vily*



Третий кантикль также свидетельствует о том, что структура «Поворота винта» еще привлекает композитора и заставляет его испытать подобный принцип организации музыкального материала в условиях иного жанра. Интересно, что стропные кантикля ближе к «Гло-риане», к ее сценам Рондо-баллада и «Маска».

Начиная с середины 50-х годов видно, как постепенно в разных произведениях зреют идеи, ведущие к вершинному сочинению — «Военному реквиему»: Второй кантикль и Короткая месса для детских голосов с органом (ор 63, 1959); Фанфара для трех труб в форме трех разнохарактерных пьес, звучащих сначала порознь и затем контрапунктически соединенных, подтверждающая приверженность композитора к старой английской традиции елизаветинской эпохи — церемониальной фан-

фарной стихии (она слышна и в ранних опусах и позднее, например, в «Глорianne»), Третий кантicle с его экспрессивной динамикой, рожденной темой войны.

На пути к «Военному реквиему» большую роль играют все хоровые работы (Гимн св. Пстру, 1955, Антифон, 1956), но особое значение приобретает Академическая кантата (ор. 62, 1959) для четырех солистов (сопрано, альт, тенор и бас), хора и оркестра, написанная для празднования 500-летнего юбилея Базельского университета. Текст кантаты послужил древний Устав университета и старые речи в честь Базеля (на латинском языке). Ясный образный строй этой кантаты подобен строгому собору¹. Интонационная, а следовательно, и стилистическая основа кантаты двойственна: с одной стороны, это традиционный, классического типа тематизм — диатонический, тонально и ладово-определенный, чаще всего гармонического склада, с другой — материал более современный, ладовая основа которого тяготеет к хроматическому двенадцатиступенному звукоряду, методы развития преимущественно полифонические. Подобное, только более явное и даже принципиальное разграничение, условно говоря, архаического и современного тематических пластов станет важным фактором интонационной драматургии «Военного реквиема».

«Военный рекем» (ор. 66, 1961) — вершина второго творческого периода. Он вобрал в себя разнообразные струи творчества Бриттена — симфонического, камерно-инструментального, оперного, кантатного, камерно-вокального. Это произведение итоговое и вершинное во всех отношениях. Здесь также нашла высшее и самое острое выражение антивоенная тема в бриттеновском творчестве, прошедшая сквозь образно-тематическую линию произведений 30-х годов (Баллада о героях, Вариации на тему Бриджа, Скрипичный концерт, «Наши отцы охотники»), продолженная драматическими и трагедийными образами сочинений 40-х годов («Траурная симфония», Второй квартет, «Святые сонеты Джона Донна» и др.).

¹ Кантата в двух частях: первая из семи, вторая из шести номеров

Реквием создавался к празднику по случаю освящения Собора св. Михаила в Ковентри в мае 1962 года¹. Сооружение, точнее его посвящение собору прилекло к себе пристальное внимание². Он стал символом мужества жителей Ковентри, переживших жесточайшие воздушные налеты немецкой авиации и на развалинах создавших новый город. Перед сооружением Ковентрийского собора был объявлен конкурс, на котором первый приз завоевал проект шотландского архитектора Бэзила Спенса. Суть проекта Спенса состояла в том, что руины старого, разрушенного собора, егоцелевшие стены и башня XIV века, соединяются с новым зданием и составляют с ним единое архитектурное целое. Их единство — не стилевое, но духовное, ибо наполнено глубоким философским смыслом.

Замысел Бриттена оригинален. Текстовую основу «Военного реквиема» составляет католическая заупокойная месса и стихотворения «окопного» поэта, поэта первой мировой войны, Уилфреда Оуэна³. Бриттена привлекала не только поэзия Оуэна, но личность, судьба поэта, ставшего главлатаем поколения, пережившего ужасы войны и осознавшего европейскую катастрофу как мировой катаклизм. В 1917 году, после гступления Англии в войну, Оуэн с университетской скамьи ушел в армию. 4 ноября в возрасте 25 лет — убит, за неделю до окончания войны. Большая часть его стихов написана в течение всего лишь двадцати трех месяцев — тех месяцев, каждый день которых был днем войны.

Поэзия Оуэна показывает войну обнаженной в ее чудовищной, бессмысленной жестокости, рисует ее ужасы, гневно и страстно осуждает, проклинает ее. И вмес-

¹ Премьера реквиема состоялась 30 мая 1962 года в Соборе св. Михаила (Ковентри). Исполняли солисты Хизер Харпер, Питер Пирс и Дитрих Фишер-Дискау, Фестивальный хор Ковентри, Бирмингемский симфонический оркестр, ансамбли «Мелос», хор мальчиков церкви св. Троицы Лимингтон и св. Троицы Стрэффорда, дирижер — Мередит Дэвис, дирижер камерного оркестра — автор, В Лондонской премьере и в записи участвовала Галина Вишневская.

² Среди даров, приставленных к собору по случаю освящения, — копия иконы Казанской Богоматери (XIX век) от Волгоградского собора.

³ О «Военном реквиеме» см. статью Г. Орлова в сб. «Вопросы теории и эстетики музыки» вып. 5, М. 1967.

те с тем, он говорит о смерти не торжественно-возвышенным, романтическим, а будничным тоном. Оуэн писал стихи в перерывах между боями, в окопах. Поэт обращается к людям из самого центра раскаленного круга — потому так ошутима достоверность, потому так впечатляет конкретность, реальность его поэзии. Ее особенность в сочетании документальности с образной экспрессией, сила воздействия стихов Оуэна не в хроникальном описании страшных событий войны, а в постоянном осознании войны как катастрофы, бесчеловечной несправедливости. Об этом можно сказать словами Фолкнера: «Более широкий кругозор вызывается не тем, что ты видел, а самон войной»¹.

Бриттену близка поэзия Оуэна, писавшего: «Наконец я постиг истину, которая никогда не просочится в догматы какой-либо из национальных церквей: а именно — что одна из самых главных заповедей Христа: покорность любой ценой! Сноси бесчестье и позор, но никогда не прибегай к оружию. Будь оклеветан, поруган, убит, но не убивай...». Оклеветанный Бадд, поруганная Лукреция, убитый людской злобой Граймс — герои Бриттена. Ответственность за судьбу человека, ощущение ценности каждой человеческой жизни — в этом гражданственность позиции композитора. Слова Джона Донна, которые Хемингуэй взял эпиграфом романа «По ком звонит колокол»², могут стать выражением идеи бриттеновского творчества. Созвучны они и стихам Оуэна.

Именно Оуэн, особенности его поэтического видения и мироощущения со свойственным им сочетанием образов «апокалиптически неправдоподобных... и жестоких в своей прямоте показаний очевидца»³, — как предполагает Г. Орлов, — могли предопределить своеобразие рек-

¹ См.: М. Ландор. Творческий метод Фолкнера в становлении. «Вопросы литературы», 1971, № 10, с. 112.

² «Нет человека, который был бы, как Остров, сам по себе: каждый человек есть часть Материка, часть Суши; и если Волной снесет в море береговой Утес, меньше станет Европа, и также, если смоет край Мыса или разрушит Замок твой или Друга твоего, смерть каждого Человека уменьшает и меня, ибо я один со всем Человечеством, а потому не спрашивай никогда, по ком звонит Колокол, он звонит по Тебе».

См. сб. «Вопросы теории и эстетики музыки», вып. 5, с. 72.

виена Бриттена. Представляется, что и замысел архитектора, в котором старое, традиционное соединилось с сегодняшним, современным, также сыграл значительную роль и подсказал идею рекевиема

Гуманистический пафос «Военного рекевиема», посвященного памяти четырех погибших друзей композитора, — в обращении ко всему человечеству. Такой грандиозный замысел вызвал к жизни огромный исполнительский состав. Большой симфонический оркестр, смешанный хор и сопрано соло олицетворяют литургическую сферу, исполняя собственно заупокойную мессу-рекевием. Камерный оркестр и двое солистов (тенор и баритон) — это тот драматургический план, который делает рекевием военным; здесь словами Оуэна говорится о войне. II, наконец, третий план — звуки органа и детских голосов (дисканты), доносящиеся будто из иного мира. Бриттен заботится о расположении исполнительских групп; акустический эффект входит в задачу этого произведения¹. На переднем плане — конкретный, «военный» драматургический пласт, за ним — силы мессы, навсрху — детский хор. Отмеченная в партитуре как обязательная, такая расстановка напоминает пространственную полифонию итальянских мастеров XVI века, в частности — практику собора св. Марка в Венеции, для которого писали Андреа и Джованни Габриелли, а в наше время — Стравинский — «Canticum sacrum». (Напомню, что Вагнер в «Парсифале» размещал три хора, стремясь не столько к их контрастному сопоставлению, сколько согласуясь со стереофоническим эффектом звучания. II, естественно, что детский хор — «хор ангелов» — расположен выше других.)

Своеобразие драматургии «Военного рекевиема», его драматургическая полифония образуется из сложного соотношения этих трех планов, трех пластов.

В первой части — «Requiem aeternam» («Вечный покой») — экспонируются все три плана. В этой части господствует образ траурного шествия — образ мессы. В нем дано не только жанровое определение лирико-трагической сферы, но также интонационные ее приметы, интонационный исток — постепенно восходящая ям-

¹ См. сб. «Музыка и время», М., 1970, с. 18—19.

бическими вводно-тоновыми мотивами мелодия струнных с выразительными ходами-скачками

43 Lento e solenne

Сопр

Альты

Тенора

Басы

Симф оркестр

Lento e solenne

Колотока

Tutti

5

pp

5

Гонг

con p.d.

pp

Re - qui - em

Re - qui - em coe - ter - nam

pp

Re - qui - em

Re - qui - em te

Тенора

Re-qui-em

pp

p

А. Г. Б. Т.

Басы

pp

Re-qui-em Re-qui-em ae-ter-nam

pp

Re-qui-em Re-qui-em ae-ter-nam Re-qui-em ae-

The image displays three systems of musical notation. The top system features a vocal line with the lyrics "ter nam" and a piano accompaniment. The middle system continues the piano part with complex textures, including triplets and a *pp* (pianissimo) marking. The bottom system shows further development of the piano part, with a first ending bracket labeled "1" and a *pp* marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Удары колокола и псалмодийная речитация хора «подают» обнаженный интервал, образно-смысловая нагрузка и конструктивная роль которого столь велика: тритон — ось интонационно-мелодического развертыва-

ния, напряженно-неустойчивая опора тонального развития, интонация-вопрос, ждущая разрешения и, в зависимости от смысла, не разрешающаяся или получающая различные разрешения (благодаря энгармоническим заменам звуков). Эти лейтинтервалы как символы горя, плача, жалобы проходят сквозь два плана, первые два яруса реквиема, являются нитями, их связывающими.

Детский хор «Te decet hymnus» («Тебе поем гимны») просветляет колорит. В этом эпизоде заключен поразительный эффект двойственности: мелодия, состоящая из чистых консонансов, кварт и квинт, подсвеченных цепью восходящих трезвучий, оставляет ощущение неустойчивости, — ее крайними опорными точками является тритон:

44 Allegro $\text{♩} = 162$
flegato

Мальчики
 (В отдалении)

II

Te de - cet hy-mnus hy-mnus,

Орган

mf sostenuto

Симф. орк.

стр.

De - us in Si - on

sempre pp

f legato

Мальч. II

Te de - cet hy - mnus hy - mnus,

Орг.

Стр.

De - us in Si - on

(Его поддерживают струнные большого оркестра, осуществляя связь первого и третьего пласта.)

Эта «опора» остается некоей «константой» на протяжении всего эпизода, мелодическое развитие которого основано на точном обращении (инверсии), а тональное — на омрачении, «оминоривании» цепи нисходящих трезвучий. Вариантное развитие мелодии детского хора приводит к снятию покрова с «оси» — вновь обнажается тритон, переходящий в псалмодию смешанного хора.

Следующий эпизод — военный. В стихотворении Оуэна рассказано о смерти на войне. В нем противопоставляются обряд и реальное погребение и переосмысливается ритуал (не слышно пения, лишь «свиристый хор снарядов», вместо погребального звона — «рев чудовищный от канонад»). В военном эпизоде так же переосмысли-

вается музыка ритуального пласта: траурное шествие превращается в быстрый экспрессивный марш.

Тритон, который все время мелькал в вокальной партии тенора, сопровождаемый параллельными большими септимами, резко и жестко звучащими у деревянных духовых, внезапно разрешается в чистую кварту. Протянута нить к третьему ярусу — тема детского хора звучит в устах солиста солдата. «Так устанавливается и направление взаимодействия контрастных планов — сверху вниз — и приносимые им прояснение, умиротворение»¹. Хорал («Kyrie eleison») завершает первую часть реквиема. В его хоровой фактуре сосредоточены лейт-интонации реквиема, а гармоническое и тональное движение словно ищет разрешения рокового вопроса — тритон из *fis-moll* (на IV повышенной) разрешается в *F-dur*.

Вторая часть — «Dies irae» («День гнева») — самая масштабная и разворачивается фазами. Ее драматургия основана на многократном чередовании двух планов: литургического и реального. Фанфарные кличи, составляющие интонационную сферу, контрастную первой части, готовились все же в ее недрах: в песне тенора, в

45^a Quick

Horn I (F)

Trumpet (I, II, C)

Trombone I

pp marked

p marked

pp marked

¹ Г Орлов Цит статья, с 79

Horn I



интерлюдии между куплетами, засурдиненная валторна ввела этот тематизм, предвосхитив следующую часть. Так же как и в предшествующей части реквиема, переключение из одного плана в другой основано на пере-

436 **Quietly (a little slower - without strictness)**

24

Fl. solo *pp* lively

Hr. in F *senza sord* *pp*

Perc. 2 B. D. *soft sticks* *ppp*

CHAMBER ORCHESTRA

Harp *pp* (resonant)

VI. I muted *pp*

VI. II muted *pp*

V-Ia muted *pp*

V-a muted *pp*

Pb muted *pp*

осмыслении: военные и трубные в военном эпизоде (соло баритона) кличи, в условиях камерного оркестра, переходя от валторны к кларнету, гобою и флейте, при сглаживании ритмических контуров, постепенно превращаются в пасторальные зовы, звучащие как фоновый орнаментальный материал:

ORCHESTRA
CHAMBER

Fl

Hn

Perc

Harp

VI I

VI II

V-la

V-c

Db

ORCHESTRA
CHAMBER

Fl

Hn

Perc

Harp

VI I

VI II

V-la

V-c

Db

run (K... to (b)re)

pp

ppp

pp

pp

pp

pp

pp

Fl
Hn
Perc
Harp
Baritone solo
CHAMBER ORCHESTRA
V-I
V-II
V-Ia
V-c
Db

pp quieti.
El-lee can.

Следующий ритуальный эпизод («Liber scriptus») впервые дает внутренний контраст: резкие грозные возгласы сопрано, поддерживаемые аккордовыми кластерами медных, и молящие фразы хора на пульсирующем оstinatном органном пункте струнных. Резким контрастом в ритуальную сферу врывается лихая солдатская песня (тенор и баритон). Затем она уступает место светлой лирике женского хора («Recordare» — «О, припомни»). Такое чередование эпизодов основано не только на принципе контраста, но и на единстве, так как «Recordare» и «Liber scriptus», как замечено в статье Г. Орлова, тесно связаны между собой (обращенные варианты). Поэтому солдатская песня образует средний раздел, вмонтированный в эту необычную трехчастность.

Женский хор («Recordare») сменяется мужским («Суд изрекши» — «Confutatis»). «Шов» между этими двумя литургическими эпизодами резко обозначен: смена темпа (Lento — Allegro), вокальной манеры (плавная канцленна — скандированное pesante), мелоди

ческой структуры (непрерывно льющийся поток мотивов, образующий единую линию — разделенные паузами однотактовые фразы, восклицанию или стенанию подобные), стиля письма (фугато — гармоническое двухголосие); диатоника трихордовых и пентатонических оборотов — диссонирующая хроматика уменьшенных интервалов (октав). Как и «*Liber scriptus*», «*Confutatis*» содержит тематически и эмоционально контрастный контрапункт: грозная скороговорка басов и жалобные стоны теноров. В момент ожидания драматической кульминации, к которой вело предшествующее развитие «*Confutatis*», вновь «включается» реальный план — монолог баритона означает крайнюю степень напряжения (солдат в отчаянии призывает небеса обрушиться на землю). Он сопровождается грохотом литавр, который словно сращивает соседние эпизоды — ритуальный и реальный.

Между фразами и строфами «солдата» возникают воинственные фанфары первой фазы «*Dies irae*», его хоровая тема — готовится генеральная реприза.

G-moll'ное проведение темы хора fortissimo, tutti оркестра как короткая и яркая вспышка (реприза сокращена). Подобно коде возникает последняя фаза второй части реквиема — «*Lacrymosa*» («Слезный этот день настанет»). Лирика «*Lacrymosa*» «пронзает обнаженностью и целомудрием чувства, звучит как голос, идущий из глубины кровоточащего сердца»... Скорбь примиряет, объединяет ритуал и реальность. «*Lacrymosa*» проводится дважды: первый раз полностью, второй — отдельными фразами, чередуясь с фразами солдата тенора. Латинский текст и стихи Оуэна звучат антифонно, оттеняя и дополняя друг друга»¹.

Монолог отчаяния (баритон), предшествовавший «*Lacrymosa*», и неожиданно нежный трепет речитатива монолога тенора напоминает, что именно «отчаяние раздувает огонь надежды» (П. Элюар). Так воспринимается F-dur'ный свет хора («*Kyrie eleison*»), который слышится итогом развития обоих планов. Фреска «*Dies irae*» подобна огромному живописному полотну или росписи, в которой соседствуют разные эпизоды-сюжеты — и самостоятельные, и в то же время взаимо-

¹ Г Орлов Цит статья, с. 82.

связанные. Таковы объединенные здесь величественно-грозные, как скульптурное олицетворение возмездия, «*Liber scriptus*», мольба о милосердии «*Recordare*», раскаяние «*Confutatis*», светлая скорбь «*Lacrymosa*», а между ними «ноктюрн» — картина передышки между боями, гротесковая песня солдат — своего рода «*Dance macabre*», затем будто выпрямившаяся во весь рост фигура солдата с глазами, в безумном отчаянии поднятыми к небесам, и слабая тень надежды в глазах поверженного (монолог тенора).

Причем колорит, освещение «военных» эпизодов — сумеречное или по-дневному яркое, в клубах дыма или с чуть брезжащим светом, — оказывается отраженным, оттененным или преломленным от литургических. И перспектива то беспредельно раздвигается контрастной сменой, вторжением эпизодов, то сближается (как в конце части, когда мелодия «*Lacrymosa*» повторяется в речитативе тенора). Композиция «*Dies irae*» напоминает живописные сюжеты жизни Христа или батальные эпопеи. Она передает живое движение ситуаций, страстей, конфликтов, человеческих состояний.

Итак, вторая часть реквиема содержит в себе все типы соотношений реального и ритуального планов: смена их превращается здесь в плавное перетекание «баталии» в «ноктюрн», включение-монтаж солдатской песни, переключение «взгляда» с верхнего яруса в нижний и сближение-взаимодополнение (монолог тенора в «*Lacrymosa*»).

Третья, четвертая и пятая части — значительно меньшие по размеру — подчинены выражению единого состояния, единой мысли. Это — цикл внутри цикла.

Детские голоса, которым не было места в «*Dies irae*», открывают «*Offertorium*» («Приношение»). Их молитва антифонно — как в первой части — звучит попеременно у дискантов и альтов в стиле псалмодии.

В «*Offertorium*» планы последовательно чередуются, перетекая один в другой и образуя концентрическую последовательность. Хоровая fuga сменяет молитву. Это наиболее светлый и, главное, удивительно радостный эпизод реквиема (неслучайно тональность fugи G-dur одноименна тональностям трагически-кульминационных центров — «*Dies irae*» и «*Libera me*»). Сначала молитва

детей — об избавлении душ усопших от мук ада», затем — спасение, обещанное Аврааму и его потомкам (хор), и, наконец, рассказ об Аврааме и Исааке, — но не библейская притча, а стихотворение Оуэна, трагический финал которого меняет смысл притчи: жертвоприношение свершилось, убит сын, убиты сыновья («половина его потомков в Европе»).

Рассказ-притча (тенор и бас) — сцена, и по стилю, и по тематизму напоминающая кантикль. Естественно и органично вырастает она из хора (материал хоровой фуги и сопровождения симфонического оркестра переносится в условия иного плана — камерного оркестра и соло баритона). Картина жертвоприношения вырисовывается благодаря массивному обрамлению; его образует реприза хора-фуги, тема которого звучит в противоположении в сравнении с экспозицией.

В четвертой части реквиема «Sanctus» («Свят») господствует литургический план. В его сердцевине — лирический эпизод «Benedictus» («Благословен»; лидийский D-dur), обрамленный торжественным блеском «Hosanna». Полифонически развивающаяся тема «Hosanna» вспыхивает гармоническим аккордовым (тоническим) трехголосием среди лапидарного диатонического склада — как блестящий пик, вершина восхождения:

46 **Brillante** *f sostenuto* div. in 3 unfs.

хор А. Б.

Симф. орк.

Гонг Туба стр. Флг Ф-н

in ex - cel - sis

f *fortissimo* div in 3 unls.

Ho san - na

- tus, San -

f 3 3 3 3

f

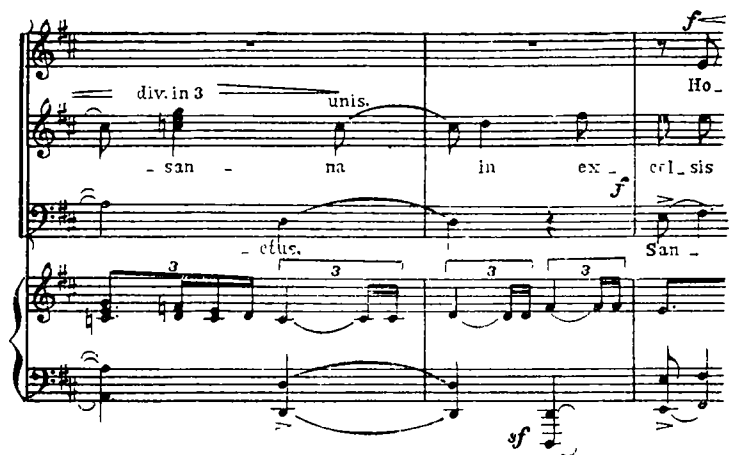
A in ex - cel - sis *f* *fortissimo*

T. Ho -

B - tus, San -

f 3 3 3 3

f Тромб



Предваряет этот раздел соло сопрано в сопровождении звона колоколов. Вступительный раздел — в иных эмоциональных и стилистических условиях (тема и инверсия хроматически 12-ступенны) — восстанавливает лейтмелодию произведения: тритон у колоколов, в голосе — ходы по трезвучиям, соотносящимся на терцию, секстовый и септимовый скачки, нона, прилегающая к октаве. Из недр 12-ступенности, гулом псалмодирования поднимающейся и заполняющей весь хоровой диапазон, вырастает аскетически простая тема «Hosanna». Знаменательно, что все литургические разделы этой части внутренне сцеплены тем или иным способом: первые возгласы-фразы сопрано «Sanctus» перемещаются в партию басов, где проходят контрапунктически соединенные с хором «Hosanna»; «Benedictus» построен как переключки соло и хора — возвращается тембр сопрано.

Звучание камерного оркестра возникает в тот момент, когда часть, казалось бы, закончена. Монолог баритона, контрастный хору настроением безысходности, служит дополнением, которое не закрепляет, а нарушает единство части, разрушает и архитектурную ее стройность. Однако в этом пространном монологе зарождается важный тематический элемент: его третий раздел — *Largemente* — основывается на музыке, пред-

восхищающей и интонационно и ритмически финальную фазу реквиема.

Впервые в реквиеме часть начинается с реального плана. Смысловый акцент перенесен с темы вечной на тему гражданственную. «Agnus Dei» («Агнец божий») камерностью, тихим настроением, духом светлой печали близок «Немецкому реквиему» Брамса, его лирическому центру — четвертой части¹.

Несогласующиеся между собой в «Sanctus» ритуальный и реальный планы соединяются здесь в антифонном чередовании. Соседствуют тексты литургический и поэтический, музыка идентична. Реплика хора как припев к сольной строфе.

Тему «Agnus Dei» — диатонический пентахорд у оркестра, и рассеченный тритоновой осью напев тенора в пределах доминантовой октавы фригийского h — словно из рук в руки передают два плана, два состава, большой и камерный, соединенные здесь в единый исполнительский организм.

Полное взаимопроникновение планов подчеркивает завершающая всю часть фраза-мольба солиста-тенора «Dona nobis pacem» («Даруй нам мир»).

«Libera me» («Избавь меня») возводит гигантскую арку к двум первым частям реквиема и возвращает к образам траурного шествия «Requiem aeternam», к батальным картинам «Dies irae». Ее первая тема точно соответствует теме первого монолога тенора, в свою очередь родившейся из темы шествия, открывающего реквием. Так замыкается интонационно-тематический круг.

Тяжелым стоном, плачем звучит фраза хора — тема фугато. Неуклонно нарастающая, она полифонически проходит во всех хоровых партиях, сплываясь в гармонический комплекс в локальных кульминациях. Темп шествия убыстряется и вновь, как в первой части, погребальное шествие оборачивается маршем. Звучат фанфары «Dies irae», тема хора «Dies irae» возникает у тромбонов — готовится генеральная кульминация (также в g-moll):

¹ Последние страницы четвертой части «Военного реквиема» содержат «брамсовский» тематизм: терция — секста в пределах октавы

47

Tr.

f *cresc.*

Ва.лт. *f*

f

Ва.лт. *f*

Ва.лт. *f*

Тромб.

f *cresc.*

f *cresc.*

ff Туба

лт.

Allegro *f*

Сопр
соп

Di - es il -

А

Di - es

Т

Di -

Б

Симф
орк

Allegro **Стр. Дер**

113 Тр

Трѹбѹ Ударн

Мощная лавина звуков обрушивается, и вслед за ней величественным и грозным шагом выступает тема смерти, заглушая стенания хора (динамическая и сокращенная реприза):

48 $\text{♩} = 63$

Сопр. соло ff Li - be - ra me

С. ff Li - be - ra me

Хор А.

113 $\text{♩} = 63$ Molto largamente, come prima

Симф орк fff Медн + орган.

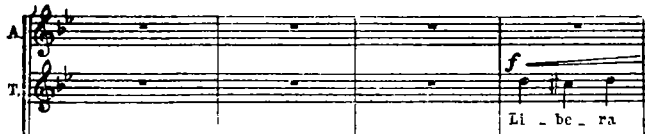
ff Tutti sosten. 5


ff Li - be - ra me


ff Li - be - ra me

Дер. с голосами хора

5

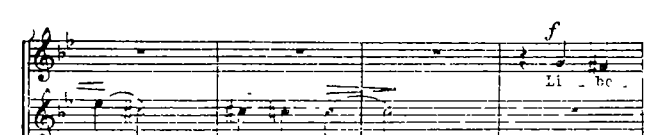
A. 

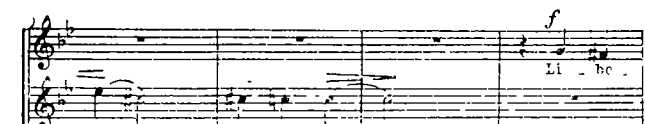
T. 

B. 

Li - be - ra

Li - be - ra me,







me,

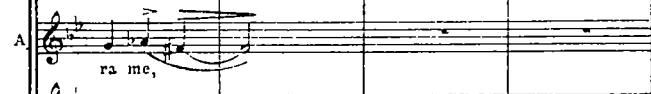
Do - mi - ne,

Li - be -

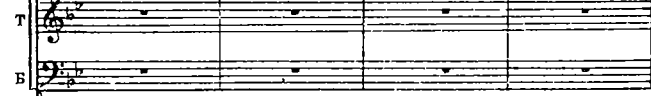


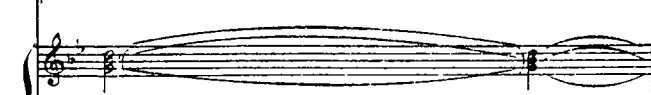
C. 


Li - be -

A. 

ra me,

T. 

B. 



_ ra me,

Li _ be _ ra me,

Li _ be _ ra me, Do _ mi _ ne

mf

C. Li _ be _ ra me, Do _ mi _ ne

A.

T.

B.

mf

117

mf Do-mi-ne

mf Do-mi-ne

mf Do-mi-ne

117

5

5

Впервые включившаяся в партитуру звучность органа tutti¹ усиливает кульминацию, уплотняет оркестровую фактуру.

Монолог тенора, интонации которого вырастают из фразы-плача хора, перерастает в монолог баритона. Это — разговор двух солдат из стихотворения Оуэна «Странная встреча»: «Мой друг, я враг, тобой убитый». Этот эпизод рассекает пополам «Libera me»: первый раздел служит репризой реквиема, последний — кодой-эпилогом.

В последнем военном эпизоде также собраны лейттемы реквиема, включая тему первого детского хора — итог подведен на всех уровнях. И тогда наступает эпи-

¹ Детский хор сопровождает позитив — отдаленное звучание органа

лог. Впервые все три плана объединяются: вслед за солистами-солдатами вступает мелодия светлой молитвы (A-dur), которую подхватывает большой хор; камерный оркестр растворяется в симфоническом. Тихий свет разливается, заполняя и затопляя все три яруса, весь звуковой горизонт реквиема (поразителен статический эффект этого полифонического и полиметрического эпизода¹). Хорал и удары колокола (снова неразрешимый тритон, обретающий здесь смысл тоники) завершают реквием.

«Военный реквием» — произведение итоговое для Бриттена. Любой ракурс изучения этой многослойной партитуры дает полное представление о стиле композитора, о его творческом методе. Реквием прочными нитями связан с другими бриттеновскими произведениями, расшифровывающими происхождение того или иного приема, и одновременно, — что свойственно мышлению композитора, — полон находок, новых приемов, базирующихся на традиционных средствах. Но самое характерное — это синтез, осуществленный композитором в этом монументальном и органично цельном сочинении. Каждая грань этой партитуры — композиция, ладотональный слой, интонационно-мелодическая основа, методы развития материала, оркестровка, жанровые прообразы и семантика их элементов — является вместилищем разных исторически определившихся стилистических манер.

«Военный реквием» — произведение не только итоговое для Бриттена, но вообще узловое на перекрещивающихся путях развития музыкального искусства. В нем нашли отражение многие тенденции искусства современного Запада: и возрождение старых ритуальных форм, и интерес к вечным сюжетам, к темам из библии и евангелия, и такой способ их воплощения, при котором параллельно разворачиваются «вечный» сюжет и аналогичный «сегодняшний». Такой способ воплощения характерен в большей степени для литературы (назову «Кентавра» Алдайка, «Симону» Фейхтвангера), но в рамках музыкального искусства он дал свои примеры

¹ Такой же эффект, но иными средствами создается в коде третьей части «Симфонии псалмов» Стравинского

в опере: таковы «Антигона-43» Пипкова, «Греческие пассионы» Мартину, «Поругание Лукреции» Бриттена.

В «Военном реквиеме» Бриттена отличие, к примеру, от «Уцелевшего из Варшавы» Шёнберга или «Огненного замка» Мийо, не стремится запестреть стихийной силой экспрессии. Он тяготеет к разумной ясности выражения, которая отсюда не призвана уничтожить силу мысли и чувства. Композитор сосредоточен не на изображении, а на чувстве ответственности, которое призвано внушить его произведение. В этом — этическая ценность «Военного реквиема», выступающего документа духовной жизни нашего времени.

Г л а в а VIII

МУЗЫКА ДЛЯ ДЕТЕЙ И ОБРАЗЫ ДЕТСТВА

Бриттен принадлежит к числу тех композиторов XX века (среди них столь различные индивидуальности, как Онеггер, Орф, Эйслер, Барток, Кодай), которые ищут непосредственный контакт с аудиторией, кого волнует музыкальное восприятие и с ней связанная проблема эстетического прогресса слушательской аудитории. Потому он так часто обращается в своем творчестве к детям.

В английской музыке XX века известны произведения, написанные специально для детей. Это опера «Сапожник» и балет «Снежная королева» Р. Милфорда, Девять оркестровых пьес У. Уолтона и его же двухтомное собрание фортепианных пьес (для одного и двух фортепиано), оперы А. Буша «Вербовщики» и С. Гиббса «Большой колокол Барлея», музыка Р. Куилтера к детской пьесе «Где кончается радуга» и его же «Детская увертюра».

Оригинальны два разных сочинения на детские стихи Т. С. Элнота «Практическая наука о кошках»: А. Рюстори написал его для чтеца (нотированная речь) и оркестра, а Х. Сирл — для чтеца, флейты, виолончели и гитары. В некоторых из названных опусов ощутимо воздействие детской музыки Бриттена.

Однако среди композиторов всех поколений Бриттен — единственный в Англии, постоянно пишущий

о детях и для детей. Образы детства неизменно влекут его. На родине его называют «поэтом детства»¹.

Огромна заслуга Бриттена в создании профессиональной музыки для школ и детских любительских спектаклей. Уже первые его «детские» сочинения — вариации для хора а саррелла на тему «Родился мальчик», сборники песен на стихи Уолтера де ла Мэра, песни «После полудня в пятницу», оркестровые сюиты «Музыкальные вечера» и «Музыкальные утреники» (по Россини) — показали, что молодой композитор ощутил специфику детской аудитории. В Англии, стране с давними и богатыми традициями хорового любительского пения, большой популярностью в школах пользуются песни Бриттена, его юношеские работы. Произведения для детей — это музыкальный мир, близкий фольклору, из всего творчества композитора непосредственной с ним связанный, и одновременно специфически бриттеновский. Ранний сборник из двенадцати песен «После полудня в пятницу» (ор. 7, 1934) дает полное представление о детской музыке Бриттена. Здесь и «Трагическая история» Теккерей, звучащая то в дорийском g, то в G-dur, «Кукушка» Джейн Тэйлор с переменным пентатоническим ладом As-f, четырехголосный канон «Старый Абрам Браун умер и покинул нас» в характере траурного шествия. В детских песнях Бриттен заставляет детей-исполнителей преодолевать и некоторые исполнительские трудности: он вводит переменный размер (в песнях 4, 9, 10), смело использует сложные для детской песни размеры (пятидольный — в «Рыбацкой песне», причем с игрой ритма внутри метра), полифонические приемы (каноны: в песне «Старый Абрам Браун умер и покинул нас» одна группа поет тему в уменьшении, другая — в обычном виде). В песнях варьированно-куплетных тональные и гармонические усложнения расцвечивают мелодию (как в «Рыбацкой песне»), и тогда она звучит наподобие *soprano-ostinato* (например, в песне «Жила-была мартышка»). «Песни эти нелегки, но наслаждение исполнять их окупает труд, затраченный на разучивание»².

¹ A Frank The Modern British composers. London, 1963, p. 61

² A Frank The Modern British composers, p. 63.

В 1942 году, по пути из Америки в Англию, Бриттен написал гитаре и фортепьяно песню — «Обряд кэрол» ор. 28 для хора мальчиков и арфы. Тексты — преимущественно анонимные, древние, были кэролы, а также поэмы Роберта Суссекста, Уильяма Геринша и Джеймса, Джона и Роберта Уэддербороу. Этот цикл может быть рассмотрен как своего рода продолжение ор. 3 «Родился мальчик». Но он более камерный: лаконичней каждая из одиннадцати частей, его составляющих, меньше, строже и «одноцветней» исполнительский состав (в ор. 3, напомним, кроме детского, был еще и смешанный хор). Обрамляет «Обряд кэрол» точно поборская часть в духе григорианского песнопения (первая — «Процессия», одиннадцатая — «Уход»), которая, — как затем это будет в «Средоточии», — симметричной аркой укрепляет целое¹. Каждая часть — миниатюра, привлекающая законченностью настроения. игрой скерцозный характер имеют вторая («Добро пожаловать»), шестая («Это маленькое дитя») и девятая («Гимн весне») песни; в духе колыбельной звучит четвертая («Вальс») часть («Valu-lalow»). В сердце цикла нагорная арфа соло (седьмая часть) предлагает трагическую песню «В морозной зимней ночи» (слова), мелодическое развитие которой словно связано к тригоновой оси (g-фригийский с опорой на V и II низкую ступени). Чертами драматизма отмечена и четвертая часть («То дитя»), где солист поет арпозную мелодию, из C-dur'ной гармонической превращающуюся — с понижением всех ступеней — во фригийскую с и затем из a-moll'ной — с повышением ступеней — в A-dur'ную лидийскую и Cis-dur'ную. Мелодией переярке способствует и гармонический аккомпанемент, создающий временные опоры, иные, нежели в мелодии. Изобретательность Бриттена проявляется здесь и в многочисленных канонах разного рода (например, в шестой песне куплет варьируется, разветвляясь канонической имитацией, причем каждый следующий куплет разучаст унисон в одном из голосов; в четвертой «В» песне в трех куплетах варьируется

¹ Аналогичный прием использован во всех трех Бриттеновских притчах

ние главным образом основано на сопоставлении соло, хора и их канонического сочетания; и так далее), и в оригинальности вариации на *ballo-estinto* инструментальной интерлюдии (где 4-тактовая тема, полиритмически соотносящаяся с варьируемым аккордовым комплексом, от проведения к проведению движется по секундам вниз). Отмечу ладовые свойства цикла. Песни гармонизованы преимущественно трезвучиями, сопоставления которых освежает слуховое восприятие. Назову вторую песню, где A-диг крайних частей противостоит бемольная палитра среднего эпизода; третью песню F-диг, на фоне остигнательного баса которой яркими бликами сменяются F-диг, Des-диг и A-dig. Сами мелодии ладово своеобразны: колебания фригийского и натурально-го *cis-moll* в обрамляющих цитатках, переокраска — превращения A-лидийского в C-s-диг в мелодии четвертой «а» песни:

19 *Andante quasi recitativo*

Treble solo II

f marcato 3

Who - ev - er - I th - to - her

Harp

d.m.

song - and re - ve - al - ed - I - n - a - new - re -

цикле, а также жанровое разнообразие, контраст настроений создают произведение органически цельное, обладающее счастливым сочетанием такой меры мастерства и такой удивительной непосредственности, при которых воплощение замысла кажется безупречным, идеальным. Трогательная нежность, чистота настроения (дважды вспоминается Дебюсси — в интерлюдии и четвертой «а» песне) отличают «Обряд кэрл».

Именно в этом сочинении впервые в музыке Бриттена проявляется двойственность образно-эмоциональной трактовки детских голосов, которая станет постоянной в его следующих произведениях: это особая одухотворенность тембра детских голосов, смысл ангельского, подчас бесплотного звучания которых закреплен всей историей музыки вообще и культовой в частности, а с другой стороны, от фольклора идущий активный, игровой характер детских песен, отраженный в простейшем их структурном и интонационном строении. В бриттеновской музыке отныне эти два начала будут неразрывны и наиболее полно проявятся в таких произведениях, как Короткая месса в сопровождении органа (in D, op. 63, 1959) для хора мальчиков, руководимого Джорджем Малькольмом, 150 псалом (op. 67, 1962) и даже в «Военном реквиеме». В данном же случае, в «Обряде кэрл», это отвечает самой природе жанра кэрл, происхождение которого двойственно: кэрл является и духовным гимном и народной песней¹.

Бриттен стремится соединить «музыку о детях» и «музыку для детей», постепенно вовлекая детей в процесс исполнения. Особое место занимают три его детские оперы, три различных варианта сценической детской игры.

Необычность оперы Бриттена — Крозье «Маленький трубачист» (op. 45, 1949)² состоит в том, что, собственно, опера представляет собой вторую часть сценической игры, первая часть которой воссоздает процесс

¹ См. подробнее в главе XI настоящей книги, с. 335—337.

² Премьера состоялась 14 июня 1949 года в Олдборо. Исполнители — артисты Английской Оперной труппы. Дирижер — Норман дел Мар, режиссер — Бэзил Коулмен, декорации и костюмы Джона Льюиса.

возникновения оперы, приготовления и репетиции. Потому произведение целиком называется «Давай, устроим оперу» и носит подзаголовок «развлечение для детей».

Поглощенный гостем у каминного хозяйки дома Глэдис рассказывает детям историю, которая произошла с ее бабушкой Джуллиет давным-давно, когда той было всего 14 лет. Однажды, это было в году 1810, когда в рождество Джуллиет, ее брат, младшая сестра, их кузина и два кузена остались дома с любимой няней и жестокой экономкой, в Айлен Холле в дымоходе раздались крики. Дети стали тянуть за веревку и в камин, плача, упал восьмилетний мальчик — Сэм Спэрроу — маленький трубочист. Отец Сэмми был очень беден и потому продал сына местному трубочисту, Черному Бобу. Боб и его сын Клем грубо обращались с Сэмом, и дети решили спрятать мальчика от них. Потом они его вымыли, одели, накормили и на следующее утро вынесли из дому в багаже кузины. Дядя Джуллиет пожалел маленького трубочиста, взял его к себе садовником и не расставался с ним всю жизнь. Рассказ Глэдис слушают дети, среди которых — юный композитор Норман. Он хочет из рассказа сделать оперу, Анна берется написать либретто; остальные дети распределяют роли; каждый участвует в строительстве сцены и подготовке декораций. Начались репетиции. И — наконец — представление!

Тема «Маленького трубочиста» характерна для английской литературы вообще (и детской также), и берет она начало, по-видимому, в поэзии Блейка:

Был я грошкой, когда умерла моя мать,
И отец меня продал, едва лепетать
Сстал мой детский язык. Я тружусь и терплю,
Ваши трубы я чищу и в колоде сплю.

Вслед за стихотворением в 1822 году появился очерк Элли «Хвала маленьким трубочистам». Под этим псевдонимом писал очерки Чарльз Лэм — один из группы лондонских романтиков. В очерке о маленьких трубочистах Лэм с необычайной нежностью создает образы, которые «освежаются» воспоминаниями детства, когда обязанности трубочиста казались ему загадочными и увлекательными. Страх о детском воображении прослеживало весь таинственный путь маленького трубочиста вверх по нескончаемой трубе до самой крыши и окружа-

ло его романтическим ореолом, частично сохранившим свой блеск и тогда, когда автор вышел из детского возраста»¹. Очерк Лэма, в котором портретная зримость описания сочетается с романтической взволнованностью авторской интонации, его пафос указывает на Чарльза Лэма как на непосредственного предшественника Диккенса.

В наше время, в 1935 году, по этим мотивам был снят кинофильм Л. Рейншера «Маленький трубочист». И Бриттен вновь, после оперы, возвращается к той теме в 1965 году — в вокальном цикле «Песни и пословицы Блейка» он использует цитированное стихотворение.

Действие оперы «Маленький трубочист» происходит в саффолкском местечке Айкен, что по соседству с Олдборо, и ее главные персонажи — дети — реальные сыновья, дочери и племянники председателя фестиваля 1949 года, на котором состоялась премьера «Маленького трубочиста». Возраст детей от 8 до 15 лет. События трех сцен разворачиваются от одного январского утра к следующему.

Каковы же исполнительские силы?

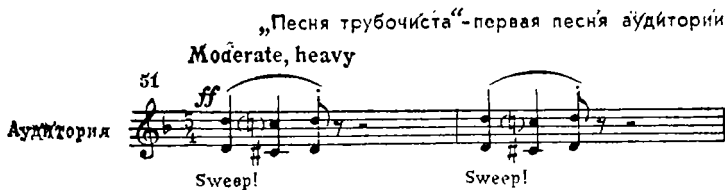
Оркестр составляют струнный квартет, фортепианный дуэт (фортепиано в четыре руки) и ударные (один исполнитель). Из тринадцати действующих лиц — семеро детей. Взрослых исполнителей четверо, так как один бас и один тенор поют по две партии (хозяин Сэма Черный Боб — и кучер Том, сын Боба Клем — и садовник Элфред). В исполнении принимает участие аудитория: по ходу оперы все присутствующие поют четыре песни, отрепетированные в первой части представления, в процессе подготовки оперы. Песни, которые поет аудитория, играют роль вступления-пролога («Песня трубочиста»), заключения-эпилога («Дорожная песня, или Песня кучера») и двух интерлюдий между сценами («Купание Сэма» и «Ночная песня»). Всего в опере 18 номеров. Ансамбли, речитативные эпизоды перемежаются с песенными ариями и разговорными диалогами, что делает оперу похожей на распространившийся десятилетием позже жанр мюзикла. (К примеру, «Оли-

¹ Н. Я. Дьяконова. Лондонские романтики и проблемы английского романтизма Л., 1970, с. 83.

вер» Лайонела Барта воспринимается прямым наследником бриттеновской детской оперы.)

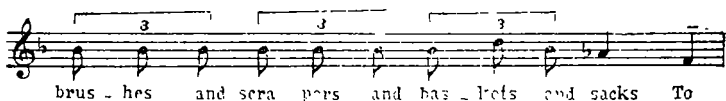
Интересно, как в «Маленьком трубочисте» отражаются и живут многие приметы бриттеновского стиля. Щедрое мелодическое изобретение — в многочисленных песнях, называемых и арией, и трио, и ансамблем; стремление к полифоническим формам — канон в «Морской песне» (№ 4) и ансамбле-приветствии (№ 16, напоминает аналогичные ансамбли «Good morning!» из «Граймса» или «Лукреции»), вариации на *soprano-ostinato* в «Ночной песне» (№ 14) с характерным контрапунктическим соединением в коде всех тематических образований, пассакалия, завершающая вторую сцену (№ 12); ладовость — лидийская «Морская песня» и Трио-песня (№ 7), где сменяются фригийский и дорийский лады; ладотональная двойственность — в арии Джуллиет (*fis-A*), сопровождаемой каноном облигатных скрипки и виолончели; и так далее. Сложные размеры, политональные сочетания, непривычные интонационные ходы и полифонические приемы преодолеваются с легкостью, ибо в процессе игры на помощь приходят рельефные танцевальные ритмические формулы и популярные жанры (марш — № 6, вальс — № 9, жига — финал № 13, колыбельная — № 14).

«Закаленные любители оперы схватили листочки с нотами, восклицая в волнении: «Что? Пять четвертей?» — или «Как? Уменьшенные октавы?»¹... Сейчас мы воспринимаем эти «песни для публики» как что-то само собой разумеющееся...»².



¹ Речь идет о первой песне аудитории

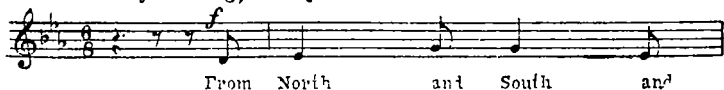
² И Холст Бенджамин Бриттен, с 57



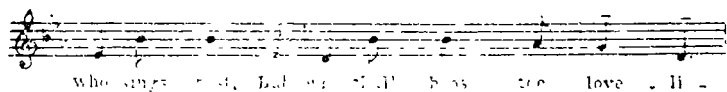
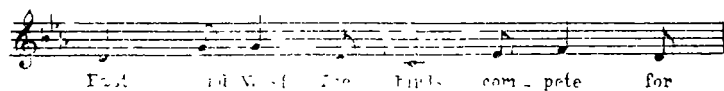
Имоджин Холст пишет: «Разделение публики на хоры вызвало еще большее замешательство... в «Ночной песне»... голоса были разделены на четыре хора и каждый хор изображал одну из птиц: совы должны были петь «ту-ву», цапли кричали «ка-а», голуби ворковали «пру-пру», а зяблики пищали «пинь-пинь-пинь»... Финальная песня кучера была исполнена с огромным успехом; дети на сцене соорудили карету из пары стульев и лошади-качалки; восьмилетние ребята крутили свои зонтики, изображая ими колеса; а публика постукивала по креслам, и весь Зал юбилеев огласился цоканьем копыт...»¹.

„Ночная песня“ — третья песня аудитории

52 Slowly moving; darkly



¹ И Холст Бенджамин Бриттен, с. 57—58



I
-est! Tu - whoo! Tu - whoo!

II
-est! Kaah! Kaah!

III
-est! Prrr - ooo! Trrrrooo!

IV
-est! Pink! Pink! Pink! Pink! Pink! Pink!

53 Все на сцене

1. The hor - ses are champ - ling,
2. The gra - vel is chirn - ing.

Blocks
(Large and small)

String
quartet +
Piano - duet

ea - ger - ly stamp - ing, Crack! goes the Whip as the
 Look! they are turn - ing Off to the right and a

c. press

[62] C. уадроуед
 coach - man lets slip So there!
 - way from our sight

[62] *f*

So there! Good brown mare,



Представление «Давай, устроим оперу» раскрывает перед аудиторией «механику» жанра, и потому один из исследователей творчества Бриттена, Уайт, назвал спектакль путеводителем по опере (по аналогии с Вариациями на тему Перселла, названными путеводителем по оркестру).

В декабре 1957 года Бриттен закончил новое сочинение для детей, премьера которого состоялась в церкви соседней с Олдборо деревни Орфорд 18 июня 1958 года¹. В основу «Ноева ковчега» был положен средневековый миракль (XVI век).

В Англии в XIV и XV веках были распространены инсценировки эпизодов из Священного писания. Они ставились, по преимуществу, в четырех городах — Честере, Йорке, Уэйкфилде и Ковентри. Так образовалось четыре цикла пьес². «Ноев ковчег» взят Бриттеном из Честерского цикла. Среди исполнителей «Ноева ковчега» лишь несколько профессионалов (двое певцов и де-

¹ Исполнители — артисты Английской оперной труппы. Дирижер — Чарльз Мэккерас, режиссер и постановщик — Колин Грэхем, оформление костюмов — Чери Ричардс

² По свидетельству А. Аникста, самый древний цикл — Йоркский. Он относится к XIV веку и содержит 37 отдельных пьес из которых сохранилось 48. В Уэйкфилдском цикле — 32 эпизода, в Честерском — 25, в Ковентрийском — 42 пьесы (см. А. Аникст. Театр эпохи Шекспира, с. 10).

сать инструменталистов) и огромное множество любителей и детей. Бриттен следует традиции исполнения мистери-песен — они игрались тоже непрофессионалами: торговцы и ремесленники разыгрывали пьесу, в представлении участвовали хористы и детский хор местной церкви. Бриттен просит (во вступительной замечке к партитуре) не прятать оркестр, более того — дирижер должен выбрать такое место, откуда он мог бы, сделав шаг вперед, руководить аудиторией (конгрегацией), активно участвующей в представлении.

Камерная группа профессионалов-оркестрантов расположена в оркестре детей, играющих на струнных, продольных флейтах (причем их партии написаны с учетом разного уровня подготовленности), рожках, маленьких колокольчиках и батарее самых различных и необычных ударных инструментов (подвешенные кружки разной величины, трещотки, наждачная бумага); как у Равеля в феерии «Дитя и волшебство», Бриттен использует ветряную машину, расположенную напротив парусов ковчега.

«Были написаны специальные партии третьих скрипок и вторых виолончелей — для детей, которые начали заниматься музыкой не очень давно. Четкое пиццикато на открытых струнах как нельзя лучше изображало первые удары молотка. Когда начиналась буря и снасти начинали трещать, громкое «слап-слап-слап» всех смычков оркестра, плоско опускавшихся на струны, и ударных инструментов напоминало шум мокрого каната... Высокие пронзительные трели английских флейт, взбегавшие вверх по хроматической гамме, передавали угрожающее приближение бури... Сочинение этой простой, «наивной» музыки требовало исключительного мастерства»¹.

Партия бога (точнее голоса бога) предназначена для чтеца, «не обязательно профессионала-актера, — пишет Бриттен, — но обязательно высоко музыкального», так как в его партии содержится и нотированная и ритмизованная речь. Как в кантате «Св. Николай», есть несколько церковных гимнов, которые поют зрители (здесь три гимна).

¹ И. Холст Бенджамин Бриттен, с. 73—74.

Интересны соло продольной флейты (голубь, улетающий и возвращающийся с оливковой ветвью в клюве), звон колоколов в момент появления радуги, шествие зверей («по паре всякой твари»), появляющихся семью группами одна за другой и поющих «Kyrie eleison».

54¹ Сим

f Sic! Sic! Sic! heare are

mf Vin *pp*

ll - ons, lepardes, in, Horsesmares, oxen, swyne, Goote and

caulfe, shepe and kine heare com - ing thou may see.

The musical score is written for a flute and piano. The flute part is in the treble clef, and the piano part is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegretto'. The score is divided into three systems. The first system shows the flute playing a melody with accents, and the piano playing a rhythmic accompaniment. The second system shows the flute playing a melody with accents, and the piano playing a rhythmic accompaniment. The third system shows the flute playing a melody with accents, and the piano playing a rhythmic accompaniment. The lyrics are in Middle English and Latin, and the music is in a medieval style.

Звери (Группа 1)

546

f

Кы - ri - e! Кы - ri - e! Кы - ri - e - le - i - son!

repeat ad lib.

pp (with perc.)

E. gles

crase.

fp

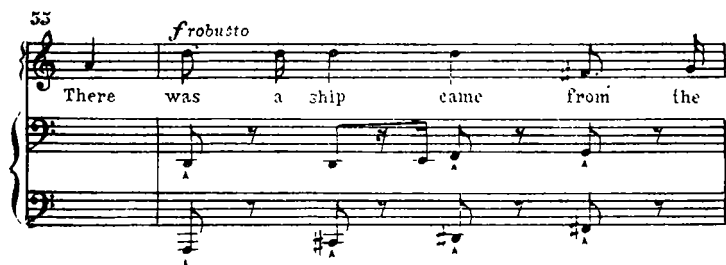
Основные действующие лица персонифицированы: так, согласно старинной традиции честерского миракля, праведник Ной обстоятельностью характера напоминает простого моряка, а его жена — комический персонаж — сварлива, три сына вносят ее, протестующую, в ковчег. В центре оперы — картина бури: вокально-оркестровая пассакалия, первый раздел которой — чисто оркестровый — звуко-изобразительный, во втором все действующие лица поют молитву, в третьем разделе пассакалии звучит гимн-молитва всей аудитории «Предвечный отец», четвертый — вновь только оркестровый — рисует успокаивающуюся стихию. Упомяну последний гимн: между его первыми четырьмя строфами появляются Солнце, Луна и Звезды; пятую строфу подхватывает аудитория-община, в шестой строфе унисонным восьми-

голосным каноном звучит мелодия Томаса Таллиса — эффект, напоминающий столь же символическое введение «Летнего канона» в финал «Весенней симфонии».

Наконец, третий вариант сценического представления, сценической детской игры — «Золота тщета» (ор. 78, 1967) ¹ — водевиль, либретто которого сделано Колином Грэхемом на основе одной из популярных баллад. В ней рассказывается о том, как встретились в море два корабля: «Golden Vanity» («Золота тщета»), наполненный золотом и серебром, и турецкое пиратское судно «Turkish Galilee»; о том, как турки нагоняли обратившийся в бегство корабль; как радовались, предвкушая победу и добычу; о том, как растерялся капитан, и юнга, в награду которому обещана дочь капитана, бросился в воду и просверлил три дырки в турецком судне. Но когда пираты стали тонуть, капитан и боцман не захотели поднять юнгу на борт; с тех пор всякий, плывущий в том море, слышит крик: «Тону! Тону!».

Детский хор делится на две группы, соответственно двум командам кораблей; хор является и рассказчиком. Как в балладе, куплет — мера целого. Подобно балладе, вслед за вступлением (два куплета) начинается описание драматического действия, которое тут же и разыгрывается:

Все голоса



¹ Премьера состоялась 3 июня 1967 года на фестивале в Олдборо, исполнял водевиль Венский хор мальчиков, которому он и посвящен.

North Coun - try A gal - lant ship, yes a

gal - lant ship was she Her name (I be - lie - ve) was the

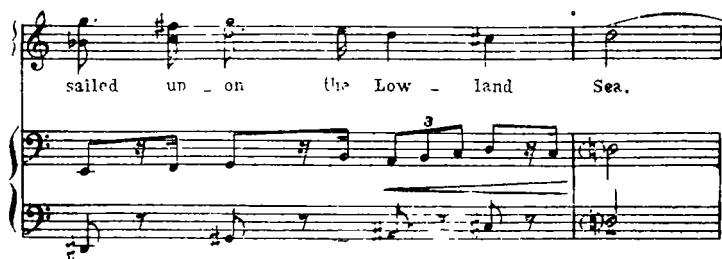
sim

sim.

Gold - en Va - ni - ty, And she sailed up - on the

Low - land, Low - land, She

f



Оно разрушает мерное чередование куплетов, образуя сцены. Таковы диалоги капитанов, обмен пушечными залпами, разговор юнги с капитаном, живописно-изобразительная картина моря. В результате вторичной формой становится рондо, где восстанавливающиеся повторения куплета являются проведениями рефрена. Музыкальная игра тем занимательней и увлеченней, что Бриттен использует самые разнообразные исполнительские приемы: и вокальные глиссандирование, и звуко-изобразительные моменты (бульканье тонущего судна), и свободные алеаторические фрагменты, и манеру Sprechgesang.

В отличие от миракля «Носъ ковчег» водевиль «Золота тщета» рассчитан на профессиональный детский хор.

Вклад Бриттена в область «детской» музыки велик, — его можно сравнить лишь с деятельностью К. Орфа и З. Кодая. В противоположность Кодаю и Орфу, Бриттен не предлагает тщательно разработанной системы музыкального воспитания детей, но дает обширный, высоко-художественный музыкальный материал для любой системы. Это не только «Простая симфония», тематизм которой заимствован из неопубликованных детских опусов композитора, но также и Симфонietta, фортепианная сюита «Воскресный дневник» и оркестровый «Канадский карнавал», пьесы для двух фортепиано и «Альпийская сюита» для трио продольных флейт и т. п. Некоторые из названных произведений Бриттен предлагает в качестве учебного материала в школах. Об этом он пишет на страницах Каталога симфонической музыки, опубликованного в 1957 году комитетом Юнеско и снабженного вступительной заметкой композитора.

«Этот каталог является самым серьезным начинанием. И какой каталог! Серьезные композиторы всех веков, из каждой страны, композиторы разных школ и направлений пишут для самых современных сил и технических требований»¹. (Бриттен говорит, что такой род музыки является наиболее благотворным для дисциплины композиторского труда.)

Инструктивные, педагогические задачи занимали Бриттена дважды: первый раз, когда он по заказу Министерства просвещения создавал музыку к кинофильму «Инструменты оркестра» — Варнации и фугу на тему Перселла («Путеводитель по оркестру для юношества», 1946), и затем, когда вместе с Имоджин Холст писал книгу для детей «Чудесный мир музыки» (1958). Книга интересна как документ, отчасти раскрывающий музыкальные вкусы и симпатии Бриттена в музыке.

В Варнациях на тему Перселла наиболее ярко воплотился праздничный дух бриттеновской музыки концертного плана (такой, например, как оркестровый Канадский карнавал, написанный в 1939 году, или годом раньше созданный Фортепианный концерт, как пьесы для двух фортепиано 1940 и 1941 годов или «Mont Juic» — сюита каталонских танцев для оркестра, 1937 года). Это оригинальное по замыслу произведение, отмеченное блестящей оркестровой фангазией, представляет собой цикл варнаций. Его форма — последовательность варнаций, в музыке которых раскрываются тембровые и виртуозно-технические качества всех инструментов оркестра. Сама тема, взятая из музыки Перселла к драме «Абделязер», подобно торжественной процессии, движется по группам оркестра, по партитуре сверху вниз: от деревянных духовых к медным и струнным, а затем к ударным. Облик темы трансформируется в соответствии с группой, ее исполняющей, а также каждым инструментом группы. В Варнациях Бриттен изобретателен, он показывает выразительные возможности инструментов оркестра во всех регистрах, также представленных в партитурном порядке: от флейты пикколо

¹ Musique Symphonique. 1880—1954. Répertoire internationaux de musique contemporaine à l'usage des amateurs et des jeunes. Frankfurt, Peters, 1957, p. 5.

до ударных (партитура снабжена поэтичным текстовым комментарием). Вариации образны и ярки благодаря жанровой конкретности: соло¹ кларнета ассоциируется с балетной вариацией, скрипок — с полонезом; прелюдируют арфы, как ноктюрн звучит вариация валторны, детский марш трубы сменяет хорал и снова марш (теперь тромбон и туба). Затем все инструменты один за другим сплетают сложные и прихотливые узоры в фуге Бриттена, на фоне которой вырастает могучая и величавая тема Перселла.

Вариации на тему Перселла называют энциклопедией оркестра. Как «Болеро» Равеля, «эпизод нашествия» из Седьмой симфонии Шостаковича или *Live pour orchestre* Лютославского, Вариации Бриттена раскрывают основы симфонического мышления композитора, обнаруживая его отношения к каждому оркестровому «персонажу» и их совокупному звучанию, и являются своего рода энциклопедией оркестровой техники композитора.

В 60-е годы Бриттен значительно чаще, чем прежде, возвращается к своим ранним, подчас детским опусам, корректирует, редактирует их. Таковы обработка пятой вариации хорового цикла «Родился мальчик» ор. 3 («*Corpus Christi Carol*») для дисканта и органа, сделанная в 1961 году, обработка для голоса с фортепиано детской песни «Корабль из Рио» из сборника 1932 года на стихи Уолтера де ла Мэра (1963). Напомню рождественскую песню на стихи Форда Мэдокса Форда («Уилденское трио»), созданную 16-летним и отредактированную 55-летним композитором, хоровую песню «Плагановое дерево» (1930 и вновь — в 1968 году). В 1966 году была отредактирована песня для контральто и женского хора на текст, взятый в Дублинской библиотеке Тринити-Колледжа (Колледж св. Троицы) из Лютневой Книги Уильяма Бэллета, первоначально сочиненная в 1931 году (она являлась частью неопубликованной рождественской сюиты «День рождения Короля»). Среди редакции такого рода — сборник из пяти детских песен, сочиненных в отрочестве, просмотренных в 1969

¹ Соло — условно, так как в вариациях инструментов выступают различные камерные составы, аккомпанирующие «действующему лицу».

году и опубликованных под названием «Зуб за зуб» («Tit for Tat»). Можно сказать, что это тот материал детских сочинений, который не вошел в «Простую симфонию». Все песни сборника написаны на стихи Уолтера де ла Мэра — большого поэта, обладающего, по словам Бриттена, уникальным пониманием детской психики и детского ума.

Детская тема сопровождает творчество композитора: от ор. 3 (вариации «Родился мальчик») к ор. 78 («Золота тшета»). Детские образы воплощены в произведениях различных жанров. Со страниц почти всех бриттеновских кантат и ораторий встают образы, навеянные звучанием детских голосов: «Te Deum» (1935), Фестивальная кантата («Rejoice in the Lamb», 1943), Короткая месса (1959), 150 псалом (ор. 67, 1962), гимн «Голоса сегодняшнего дня» (1965) и многие другие сочинения. Велика смысловая нагрузка детских образов в произведениях Бриттена: впервые в истории оперного жанра дети входят в действие как главные персонажи — носители авторской идеи (как в «Повороте винта»), впервые в истории реквиема зазвучали детские голоса¹ (в «Военном реквиеме»). В опере «Сон в летнюю ночь» композитор представляет себе сказочных фей и эльфов, как обыкновенных мальчишек; игры детей показаны в опере «Альберт Херринг», мальчик — действующее лицо в драме Граймса и Безумной женщины, матери («Река Кэрлью»). Постоянное обращение к детскому голосу, к детским образам словно является потребностью композитора: без них, ставших средоточием искренности, чистоты, картина жизни для него лишена самого лучшего, самого ценного — света, смысла. Трактовка детских образов и образа детства в произведениях Бриттена вызывает в памяти и голоса «поющих ангелов» Четвертой симфонии Малера и его же «Песнь об умерших детях».

В этой сфере можно наметить также линию преемственной связи творчества Бриттена с английской литературой, детская традиция которой имеет очень глубокие корни.

¹ Вслед за Бриттеном детский хор использует П. Кабалецкий в Реквиеме на стихи Р. Рождественского (1963).

Английский фольклор — фольклор Великобритании — содержит богатейшие россыпи детских песенок, считалок, колыбельных, шуток-прибауток, объединенных под названием «Nursery Rhymes». Знаток английской поэзии С. Я. Маршак считал, что в Англии «в сущности... не было своей сказки, они брали чужие сказки и переделывали...»¹. Но зато у них был гениальный детский фольклор.² Многие веселые песенки непереводимы, так же как и русские детские считалки. «Это вещи такой стройной, такой виртуозной формы, что современные поэты даже подделывать их не умеют. Там есть насмешка надо всем — над королем Артуром, над праздником 5 ноября³, над Робинзоном Крузо. Этот детский английский фольклор откликался на все на свете — вся жизнь, история в него входили. Есть вещи большого ума и большой тонкости...»⁴ Здесь сборники старинных детских стихов: «Оксфордская книга детских песенок», «Песенки Матушки Гусыни», «Английские сказки», собранные еще в 90-е годы XIX века фольклористом Джозефом Джекобсом. Из детского фольклора родилась богатейшая английская поэзия для детей, переводы которой долгое время служили основным чтением детей Европы.

В Англии существует классическая литературная детская поэзия: Лир, Кэрролл, Мильн, затем «Книга для дурных детей» Беллока. «Все эти вещи пародийные, проповедующие мораль наизуот. (Здесь сразу же отмечу, что не только в детской, но и в целом в литературе Англии многие лучшие произведения связаны с юмористической традицией. — Л. К.) В Англии получилось так, что всерьез писали для детей только синие чулки, а та-

¹ Это суждение С. Я. Маршака, однако, неверно. Согласно последним историческим данным, английское поэтическое фольклорное наследие насчитывает около 90 баллад из 305, собранных проф. Ф. Дж. Чайлдом «интернациональных по сюжету — британско-европейские, а 25 — общие со скандинавскими, славянскими и немецкими» (190) — см. Чарльз С. Я. Маршак Дом английской поэзии. Новый мир, 1963, № 9, с. 177.

² 5 ноября в Англии — праздник в память расклевывания Перехового зловорака 1605 года. Праздник, о котором упоминает Шекспир в «Король Лир».

³ С. Я. Маршак Дом английской поэзии. Новый мир, 1963, № 9, с. 177.

лантливые литературные люди к серьезному не подходили и писали пародии»¹. Назову «Историю кролика Питера» Б. Поттер, «Винни-Пуха» А. Милча, «Алису в стране чудес» и «Алису в Зазеркалье» Льюиса Кэрролла — книги эти широко распространены и популярны за пределами Англии. Поэты «бессмыслицы», как их называют, переворачивали все с ног на голову не только игры ради, но также издеваясь над викторианской чопорностью и убожеством прозаизма жизни.

Детская традиция вписала своеобразную страницу в историю английского драматического театра. Еще в предъелизаветинскую эпоху, со времен Генриха VIII, был обычай устраивать представления детских трупп. Не имея поначалу своего репертуара, они выступали в интермедиях драматических спектаклей, а позднее для них специально создавались пьесы. Детские труппы состояли из хористов королевской капеллы; выступали они долгое время лишь в закрытых спектаклях. Детские труппы «существовали задолго до появления первого постоянного театра»² в Англии, а следовательно, и в Европе, ибо в области драматического театра новаторская инициатива принадлежала Англии³. Уже в конце 1576 года Ричард Фэррент впервые организует платные публичные детские спектакли. Через некоторое время, к последнему десятилетию XVI века, взрослые труппы с большим трудом стали вытеснять из театральной жизни Лондона детские. И все же вытеснить их оказалось не так просто: первое десятилетие XVII века было периодом процветания вновь вошедших в моду спектаклей детских трупп. Кто же писал для них пьесы? — Безудачные поэты и драматурги того времени: Личи и Чепмен, Бомонт (Бьюмонт) и Флетчер, Милтон и Шерли.

¹ С. Я. Маршак. Дом, ученый и клуб. «Литературный журнал», с. 179.

² А. С. Булгаков. Театр и театральная общественность Лондона XVIII века. «Исторический вестник», № 1929, с. 77.

³ С. Мокульский. История английской драмы, т. 2 М., 1909, с. 19.

⁴ Интересно, что Шекспир, работавший в труппе Барбеджа и писавший пьесы для взрослых, написал и пьесу для детского представления «История кролика Питера» (1590). В 1590-е годы, когда Шекспир работал в труппе Барбеджа, Фэррент — руководитель детской труппы.

Детские труппы имели большое значение в истории национального театра¹. Показательно, что лондонская «война театров», или «поэтомахия» (как метко назвал «войну поэтов» драматург Деккер) на рубеже XVI и XVII веков происходила преимущественно на сценах детских театров. Они сыграли роль посредствующего звена между театром закрытым, приглушенным и открытым, публичным народным театром.

Детскую тему в английской поэзии да и во всей мировой литературе утвердил Уильям Блейк (1757—1827). Детские образы — носители идеи его творчества. Они — главные герои двух стихотворных сборников, в которых проявилось неповторимое поэтическое своеобразие Блейка: «Песен невинности» и «Песен опыта». В первом цикле земля рисуется царством мира и радости. Светлый мир детства утопически идеален. Безмятежно счастливое детство находит непосредственное музыкальное выражение в песне — «детской песне», «колыбельной песне», «песне няни», «смеющейся песне», «весенней песне»². Во втором — художник воссоздает картины нужды и горя обездоленных детей. В этих двух циклах явче просматривается эволюция творчества Блейка: если «Песни невинности» отличает светлый колорит, гармоничность мировосприятия, то в «Песнях опыта» появляются мотивы социального обличения. Блейк раскрывает картину реального — социального и морального — зла. В этом трагический опыт жизни. Тут в поэтической форме предвосхищаются социально обличительные романы Диккенса (см. стихотворения Блейка «Маленький трубочист», «Маленький бродяжка», «Школьник», «Лондон»). Страдания детей, их обиды, их горе и нищета являются для Блейка самым грозным обличением социальной несправедливости современного ему общества и этот пафос вновь сближает его с Диккенсом. Так протягивается нить от поэзии Блейка к творчеству Диккенса.

«Хоровод детских образов в романах Диккенса невозможно забыть. Смех и слезы, великое и смешное сливаются здесь в сплошную радугу; сентиментальное и

¹ Напомню, что опера «Дидона и Эней» была написана Перселом для капеллы женской школы (в Честе).

² В. Жирмунский. Предисловие к сб. «В. Блейк». М., 1965, с. 21.

возвышенное, трагическое и комическое, правда и поэзия примиряются и образуют нечто новое и небывалое... Здесь Диккенс беспредельно велик и несравненен. И если ставить ему памятник, то надо окружить его бронзовую статую хороводом детей — он был их отцом, защитником, братом», — так писал о Диккенсе Стефан Цвейг¹.

Область эта обнаруживает глубокие и тесные связи между творчеством Бриттена и наследием великого классика английской литературы XIX века. Между творчеством Бриттена и Диккенса много общего: в тяготе к высокому гуманистическому идеалу, в глубокой личной боли при виде любой социальной или человеческой несправедливости. Воздействие диккенсовского образного мира заметно и в «Питере Граймсе», написанном на сюжет писателя, которого Диккенс высоко ценил, сюжет с всепоглощающей мечтой героя «о собственности, как о каком-то благостном божестве, разрешающем все невзгоды, сомнения и загадки человеческой жизни»², с образами подручных мальчиков, за которыми встают знакомые по романам Диккенса ужасающие картины детских работных домов. Этих двух художников сближает основная идея, проходящая сквозь все творчество, выраженная остро, подчас гневно — протест против угнетения человека, боль, вызываемая его незащищенностью от произвола и насилия, в какой бы форме они не проявлялись. Эта тема — общечеловеческая, она объединяет искусство художников разных стран, времен, разных воззрений. Но особо высокого трагизма ее звучание достигает в романах Диккенса и произведениях Бриттена, ибо участниками драмы становятся дети или люди, которые навсегда сохранили черты взрослого ребенка, люди светлые душой, «не способные ни усвоить, ни понять зло. И как раз этой честной наивностью пользуются корысть и насилие, чтобы ввергнуть доброго героя в пучину нищеты, неумолимой эксплуатации и унижения. По этой схеме написаны лучшие и вечные романы Диккенса»³. Влияние такой схемы ощутимо и в бриттеновских произведениях, например, в истории

¹ С. Цвейг. Избр. произведения в 2-х томах, т. 2. М., 1956, с. 96.

² А. Чегодаев. Джон Констебль, с. 119.

³ В. Д. Днепров. Черты романа XX века. М., 1965, с. 146.

Билли Бадда и маленького Трубочиста. Как и у Диккенса, его взрослые герои сохраняют черты детскости. Мир естественности, детской непосредственности — в инфантилизме Альберта Херринга, в наивном простодушии Билли Бадда. Именно эти трогательные черты выделяют бриттеновских героев из окружающей их среды, ставят вне общества, именно эти свойства натуры определяют их характер, потому что «детство,— если воспользоваться словами Мильтона из «Возвращенного рая»,— показывает человека, как утро показывает день».

Зло в произведениях Бриттена предстает в самом жестоком облике, выступает в наиболее обобщенных образах,— как в опере «Поворот винта», как в поздних романах Диккенса.

Бриттеновские трагические детские образы близки образам детей из романов Диккенса: маленький Сэм («Маленький трубочист») и бедный оборвыш Джо («Холодный дом»), Майлс и Флора («Поворот винта»), Нелл и Смайк («Лавка древностей» и «Николас Никльби»), мальчики из приютов, школ для бедных и работных домов («Питер Граймс», «Оливер Твист», «Дэвид Копперфильд») — все это дети, терпящие непосильные для них моральные испытания, гибнущие под невыносимым бременем. Подобно Блейку и Диккенсу, Бриттен живет в своих произведениях вдохновением детства, он обращается к образу ребенка как к самому чистому проявлению сущности человека, и потому музыкальные образы, выраженные с помощью детских голосов, отмечены у него особым светом и чистотой.

После Блейка и Диккенса никто из английских писателей и поэтов не претворял темы детства в таких больших масштабах. Вообще же для английского романтизма характерен «взгляд на ребенка, мудрого сердцем, более близкого к истине, чем взрослый... Вордсворт в стихах, а Де Квинси в прозе говорили... о прозрении, свойственном детям»¹. Чарльз Лэм создает замечательные рассказы для детей на сюжеты Гомера и Шекспира, ибо, по убеждению Лэма, «именно ребенок с его абсолютным чутьем может быть идеальным читателем Шек-

¹ Н. Я. Дьяконова. Лондонские романтики и проблемы английского романтизма, с. 83.

спира»¹. Влияние «детской» традиции ощутимо и в «Плаче детей» Э. Баррет-Броунинг, и в книгах сказок О. Уайльда с их своеобразной стилистической манерой, сочетающей в себе простоту и лаконизм повествования с интонационным богатством фразы, и в рассказах Р. Киплинга о Маугли, и в его живой и остроумной книге «Просто так: сказки для детей», в вымышленном мире поэзии Уолтера де ла Мэра, и в любовной тонкости передачи детской психики в рассказах К. Мэнсфилд. Так Бриттен снова выступает продолжателем одной из наиболее старых и плодотворных традиций английской культуры.

Однако представить эту сферу творчества Бриттена зависимой лишь от национальной традиции, значит обеднить в некоторой степени ее смысл и актуальность. В искусстве XX века многие художники обращаются к образу ребенка или показывают детские черты человека, дабы противопоставить чистоту, естественность, цельность и мудрую наивность холодному знанию, противоречивости и порочности окружающего общества. Романтическая идея об умудренности детства находит своеобразное толкование в современном художественном творчестве. Герон Сэлинджера, например, либо дети, которым «внезапно открылась тайна мира», либо взрослые люди, в характере которых писатель «утверждает детскость как естественную причастность ко всему», как «обостренное чувство ответственности»². Таковы и некоторые работы Пикассо (рисунки девочки с птицей, «Минотавромахия», «Слепой Минотавр»), в которых образ девочки становится символом спасения, надежды. Как замечает Н. А. Дмитриева, исследователь творчества Пикассо, «в современном мифотворчестве воскресает вера в силу слабости, в мудрость простоты... Дети — носители правды — появляются в произведениях Экзюперы, Корчака, Капоте, Сэлинджера, Харпер Ли, в фильмах Феллини. И эти дети не хотят становиться взрослыми»³. И не могут. Стать взрослыми им не суж-

¹ Н. Я. Дьяконова. Лондонские романтики и проблемы английского романтизма, с. 51.

² Е. В. Заварская Восток на Западе М., 1970. с. 57.

³ Н. А. Дмитриева Пикассо. М., 1971, с. 81.

дено: несовместимость с обществом, в котором они при-
нуждены жить, приводит их к гибели.

Примечательно, что среди поэтов, к которым обра-
щается Бриттен, судьба, по меньшей мере, троих отме-
чена печатью такой несовместимости — они могли бы
быть героями бриттеновских произведений. Это Джон
Китс — «лирический гений, мечтательный, элегичный
юноша,.. блаженный вестник всеединства»¹. Это Хель-
дерлин: его поэтический гений Цвейг называл чудом
чистоты, а облик — вечно юным (поэт словно не мог
расстаться с детством, с юностью — 30-летним он сошел
с ума и прожил еще 40 лет, подписывая свои стихи дру-
гим именем — Скарданелли), поэт, в котором живет
«чувство заброшенного на чужбину ребенка» и «уже по-
луотроком, он грезит лишь о том, что было пережито
в детстве», стремясь «всю долгую жизнь... на эту роди-
ну, словно к небу своей души»². Это, наконец, Уилфред
Оуэн, 19-летним юношей ушедший на фронт, 25-ти лет
погибший, и пыткой переживший каждый день, каждый
час войны — английский поэт, «самый многообещающий
среди тех, кого унесла война»³.

Очевидно, что тема детства в творчестве Бриттена
становится точкой пересечения одной из наиболее ярких
современных тенденций с национальной традицией.
В том, какое место занимает эта тема в искусстве Брит-
тена, в таком его взгляде на человека заключается гу-
манистический смысл творчества композитора.

¹ С. Цвейг. Собр. соч. в 7-ми томах, т. 6, с. 99.

² Там же, с. 103—105.

³ Г. Э. Йонкис. Английская поэзия первой половины XX ве-
ка, с. 30.

Глава IX

ПРОИЗВЕДЕНИЯ 60-х ГОДОВ

С 50-х годов поиски в области оперного спектакля показывают, что Бриттен стремится к новой, максимально гибкой камерной опере. И композитор находит такой тип. Он воплощается в притче — одноактной опере, разыгрываемой монахами в церкви, на открытой площадке.

Притча — по сравнению с камерной оперой — жанр еще меньшего масштаба и еще большей концентрированности выражения. Путь к опере-притче явственно прослеживается: он проходит через миракль («Ноев ковчег»), намечается в тяготении к обобщенной значимости образов «Лукреции» и «Поворота винта», виден в притчах Второго кантикля, в «Offertorium» из «Военного реквиема» (библейская притча об Аврааме и Исааке) и Кантаты милосердия (библейская притча о добром самаритянине). К одноактной опере композитора ведет желание создать единство всей композиции, внутреннюю цельность и органичную непрерывность развития. В вокальных жанрах («Ноктюрн» и кантикли) эта тенденция вызывает разрастание формы, в сценических — напротив — сжатие, концентрацию, благодаря чему даже водевиль «Золота тщета» становится миниатюрной оперой.

Притча — новый тип музыкально-сценического произведения — составляет отдельную, существенно важную главу творческой биографии Бриттена. На протяжении четырех лет он написал три притчи.

В притчах, как и в других наиболее значительных сочинениях, Бриттен соприкасается с одной из важных тенденций современного искусства. Притча как форма, в которой инсказание играет решающую роль, занимает большое место в современной живописи, литературе, драме. Она нашла яркое воплощение в работах Пикассо и произведениях Т. Манна, Йетса и Камю, Сартра и Брехта, О'Нила и Ануя.

Это — частное проявление свойственной современному зарубежному искусству тяги к вечным темам и сюжетам. В эпоху глубокого кризиса буржуазной цивилизации окружающая действительность видится художнику не просто зыбкой, но разодранной противоречиями, своими взаимоисключающими проявлениями. И тогда он обращается к поэтическому искусству древности, где с общечеловеческими проблемами сосуществует величаво-эпическая мудрость, рождающая ощущение устойчивости. На английской почве эта тенденция также нашла воплощение — в романах Голдинга, в драматургии Уайлдера и Эллиота, чьи пьесы (как и бриттеновские притчи) часто связаны с веками установившимися ритуальными церковными обрядами.

Высокая степень обобщенности притчи делает ее образы вместилищем извечных человеческих чувств и переживаний, а ситуациям придает многозначность, способную резонировать современности. За внешним повествовательным слоем притчи скрываются глубинные напластования, гибкие в переосмыслении. А простой, почти схематичный сюжет высвобождает мысль от пут внешних побочных линий и позволяет осмыслить ее полнее, глубже.

«Потоп» Страцинского, «Пир мудрости» Мийо, «Луна» Орфа, «Река Кэрлью», «Поющее действо» и «Блудный сын» Бриттена — разные проявления указанной тенденции, отраженной в музыкальном театре XX века.

Однако бриттеновские притчи — явление особое. Бриттен хочет придать притче ритуальный характер, хочет сгустить ее в тот же мистический обряд и связывает ее со среднечеловеческим характером. Но если, скажем, Орф в своих мистериях с древних времен стремится потрошью отойти от земной драматургии и приблизиться к средневековому театру и его фольклорной, не литур-

гической разновидности, то есть к народному средневековому театру. Стравинский в «Потопе», ярко зрелищном представлении, опере-балете, написанном для телевидения (то есть для самого массового слушателя), секуляризует миф, Онеггер мистериальной стилизацией «Жанны д'Арк на костре» вызывает аллюзии, понятные каждому в той огромной массовой аудитории, к которой он обращается, то в притчах Бриттена обрядовость, окрашивая все элементы действия печатью стилизации, обуславливает некоторую замкнутость произведения. Тщательнейшая разработка представления, необходимость только церковного исполнения также ведет к замкнутости. Есть противоречие и в том, что желание простоты средств оборачивается у Бриттена изысканностью стиля, что опять-таки является известным ограничением.

Притчи Бриттена характеризует гравюрная камерность. Цельные по форме одночастные композиции отмечены аскетизмом выразительных средств. Партитуры написаны скучным, но филигранно отточенным штрихом. В музыке рассеяны свежие живописные детали. В целом же эмоциональная их атмосфера сурово-мужественна благодаря лаконизму и внутренней значимости эпизодов-сцен, отсутствию женских голосов, строгости письма и ладовому своеобразию. Сокращенный в сравнении с камерными операми оркестровый состав таит в себе богатые красочные возможности. Но Бриттен их реализует редко, можно сказать, с обостренным чувством меры, дабы не разрушить единый эмоциональный тон, в который окрашено каждое сочинение.

Первая притча — «Река Кэрлью» оп. 71 написана в 1964 году¹. После долгих поисков мифа или сказки Бриттен воспоминаниями вернулся к поездке в Японию в феврале 1956 года, когда он дважды видел одну и ту же пьесу — «Река Сумида» («Sumidagawa»).

¹ Премьера состоялась 13 июля 1964 года в Лондоне. Оркестром руководил Сайфолдзин Чоуи. Поет-козлик — Партию Бабушки исполнил Питер Пирс. Аббата — Джон Гарднер. Переводчик — Джон Шилли-Кларк. Путешественники — Брайан Дрейк. Дух мальчика — Роберт Карр, его голос — Брюс Уэбб; пилигримы — артисты Английской старейшей труппы. Режиссер-постановщик — Колин Грэхем, постановщик — Дэвид Стаббс.

созданную в XV веке Юро Матомаса. Но (или Ногаку) — самая древняя японская театральная традиция (с XIV века), питающая своей драматургией более поздние, как, например, Кабуки — произвела тогда на него очень сильное впечатление.

На сцене четыре инструменталиста (3 ударника и флейтист, играющие и декламирующие напряженно-надрывными голосами), хор, то подхватывающий их манеру, то поющий выразительные литургические мелодии. Прикладная древняя японская музыка, бережно хранимая многими поколениями артистов Но, замедленное действие, точность любого жеста, строго предписанного ритуалом, — будь то шаг или взмах рук, и удивительнейшие маски, которые меняют выражение от любого движения и наклона головы¹ — все служит предельной выразительности. Выразительность — закон Но. «Поэтому, если выразительность реплики может быть достигнута расчленением ее с передачей ее частей несколькими исполнителями, это следует сделать»² В оформлении спектакля — условность. Все пьесы играют на фоне одной и той же декорации: нарисованная на задней стене сосна является символом драмы Но. По ходу действия рабочие сцены уносят и те немногие вещи, которые составляют предметный реквизит пьесы и которые, осмысленные как символы, уже вскоре не нужны (бамбуковая ветвь в руках — знак безумия, длинная легкая палка — весло перевозчика, и так далее). Такая скупость, сочетающаяся с глубиной мысли и выразительности, напоминает хоккү — поэтическую форму, также очень краткую, сжатую, в которой сознательная недосказанность вызывает поистине бездонный подтекст.

Река, переправа и перевозчик — такой сюжет нередко встречается в драматургии Японии и Китая. В пьесе «Река Сумида» повествуется о том, как пришедший к переправе Путешественник предупреждает Перевозчи-

¹ Маски театра Но были исполнены Акирой Курасаёй — выдающимся японским кинорежиссером чьи фильмы связаны с древней театральной культурой страны — в фильме для шекспировского юбилея в Юнеско: каждый эпизод начинался с крупного плана маски Но, которая являлась ключом к нему. (См. Г. Козинцев. Наш современник Шекспир, с. 41)

² Н. Конрад. Театр Кабуки. 1961 г. с. 8

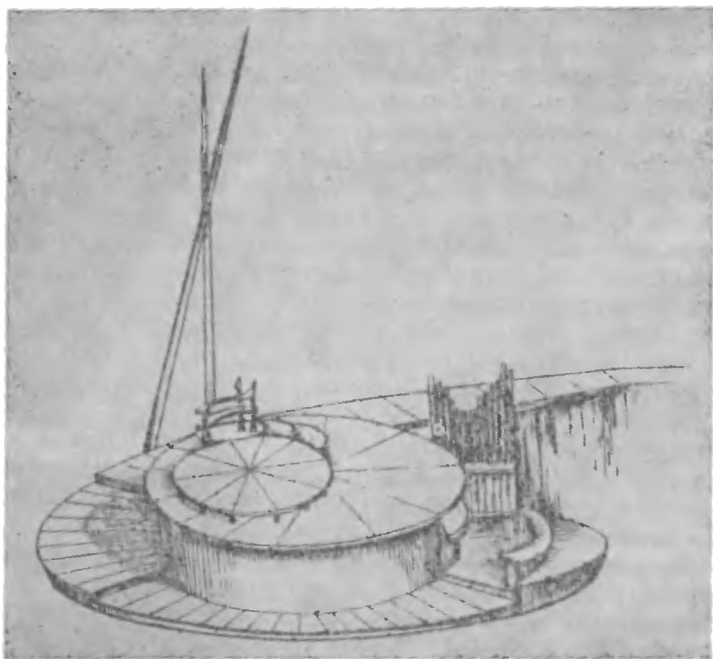
ка о приближении Сумасшедшей женщины. Слышен ее голос, и вскоре появляется она сама. Она просит перевезти ее на тот берег, но лодка полна паломников. Наконец Перевозчик соглашается. По дороге он рассказывает, что ровно год назад, в этот самый день, он вез этим путем обессиленного мальчика, которого похитили из дому разбойники. Измученный ребенок умер, и люди стали считать его святым. Теперь они приходят к его могиле, чтобы молиться, излечить раны, обрести душевный покой. Женщина узнает по рассказу в мальчике своего сына, которого ищет. Она подходит к могиле ребенка и слышит голос сына, который исцеляет ее от безумия.

В японской пьесе Бриттен обнаружил точки соприкосновения с английской средневековой религиозной драмой. Простота и строгость постановки, происходящей в церкви, — после успеха «Ноева ковчега» его не оставляла мысль создать представление именно в церкви, где единение общины с тем, что происходит на кафедре, является традиционным; и — что для Бриттена чрезвычайно важно — ему хотелось освоить этот пространственный и акустический мир. Высокая степень условности — другая важная особенность и театра. Но и средневековой английской драмы (это свойство сохранено в пьесах Шекспира — таковы его ремарки). Ограниченный инструментальный состав так же согласуется со стремлениями композитора.

Либреттистом Бриттен избрал Уильяма Пломера, который был в Японии и хорошо знаком с японским искусством¹. Англизация пьесы заключалась, естественно, в смене места действия (из японской провинции оно переведено в болотистые районы Фенленда, где — вместо ворона в «Реке Сумида» — водятся редкие птицы кэрлью-кроншнепы) и в «модуляции» из буддизма в христианство. И сценически, и постановочно, и музыкально опера вибрирует между представлениями о восточной и европейской традиции. Притча Бриттена в результате рождает своеобразное ощущение двоемрия — Восток-Запад.

¹ Один из романов Пломера — «Сэйдо» — посвящен Японии

Введение григорианского пения, с которым процессней появляются и удаляются монахи (прием, ранее использованный в «Обряде кэрол»), определяет средневековую атмосферу оперы-притчи. Как в средневековом театре, представление разыгрывается на глазах у зрителей: аббат, одиннадцать монахов, четыре прислужника и семеро мирян (инструменталисты), выйдя на открытую круглую сцену, размещаются на ней и тут же, пока аббат обращается к аудитории, переодеваются, затем представляют самих себя.



Монах-тенор надевает женскую маску и уходит, чтоб в облике Сумасшедшей женщины появиться в свое время. В конце притчи действующие лица снимают с себя актерские одежды, остаются в монашеской сутане в то

время, как аббат вновь резюмирует мораль притчи, обращаясь к пастве. Это придает опере эпический тон.

Инструментальный состав притчи уменьшен¹ в сравнении с прежним небольшим оркестром Английской оперной труппы, но ударная группа расширена (ей отведена важная роль, как и в ритуальной музыке Но). Певцы образуют камерный ансамбль — такой же, как инструментальный ансамбль, и партитура оперы содержит ряд камерных вокально-инструментальных сочетаний: например, дуэтное сочетание голоса Безумной и флейты (флейта — важный, obbligatный солирующий инструмент — обязательный атрибут древней ритуальной Но-музыки), трио ее голоса с флейтой и арфой, квинтет валторны, альты, контрабаса и барабанчиков с голосом Перевозчика, а орган, непременно сопровождающий хоровые эпизоды, — церковная традиция. Дирижера нет. Принцип концертирования здесь создан не только ансамблевыми комбинациями, — в исполнении оперы-притчи Бриттен значительную роль отводит импровизационности. Линейная манера, в которой два или три темпа идут одновременно, свобода декламации, не сдерживаемая аккомпанементом, где остинатные фигуры заключены в алеаторические пределы — вот отдельные признаки той «новой музыкальной демократии» (по выражению Эрика У. Уайта), которой отмечены искания многих современных композиторов, желающих снять оковы с исполнителя, эмансипировать его, превратив из меднума в соавтора, узаконить равноправие его личности в творческом процессе наряду с личностью автора. Однако бриттеновская свобода достаточно строго регламентирована: введенные им специальные знаки указывают на того исполнителя, который, по замыслу автора, лидирует в эпизоде; «кэрлью-знак» (☉), изобретенный Бриттеном, является регулятором синхронности в ансамбле.

Таким образом, принцип относительно свободного концертирования, положенный в основу исполнения оперы-притчи, должен создать в сценической судьбе произведения неповторимость вариантности.

¹ Состав: флейта, валторна, альт, контрабас, арфа и маленький орган-позитив, ударная группа (5 маленьких барабанов, 5 маленьких колокольчиков и большой гонг).

Григорианское пение образует не только атмосферу действия, но является также в большой степени интонационной основой оперы. Одноголосный эолийский напев содержит «программу» музыкальной ткани произведения. Он обрамляет композицию, точно повторяясь; появляется с текстом «Kyrie eleison» в предфинальной фазе притчи. Достаточно сравнить его с «музыкой переодевания» (когда монахи облачаются в костюмы и маски персонажей и когда снимают их), где эта тема образует гетерофонный инструментальный отрывок, или с также гетерофонно изложенным лейтмотивом реки Кэрлью¹, выполняющим в форме целого функцию рефрена, чтобы понять, что григорианская псалмодия становится источником варьирования — темой. Напев этот выделяет одну из своих интонаций в качестве ключевой для партий персонажей (Безумной матери, Духа ребенка, Путешественника, Перевозчика). Так, например, фоновая арабеска, интонационно предвосхищающая тему реки, постоянно сопровождает речь Перевозчика с того момента, как он впервые представляется аудитории:

Slow (Lento)

58

I am the ferry-man.

Hn. (15) *f* \rightarrow *p* *f* \rightarrow *p*

Ob. *p* *p*

V-la *p*

Drums *mf heavily*

¹ Образ реки имеет символическое значение. В начале притчи в теме реки поется о том, что она разделяет землю Запада и землю Востока, отделяет человека от человека, в конце притчи река, согласно тексту, приближает человека к человеку.

15 16

f *p* *p* *mf*

I row the far-ry boat

17 18

f *p* *mp* *mf*

O-ver the Cur-lew,

(Такое многослойное варьирование и столь сложная система родственных тематических связей напоминают «Поворот винта».)

«Комплекс Путешественника» содержит архаическую двухголосную мелодию контрабаса (мерный ритм и скупое поступенное интонационное развитие роднит ее с григорианским пением), всплески пассажей арфы (вверх и вниз по звукам минорных трезвучий) и — в вокальной партии — тритоновую интонационную ось и опору:

[13] Slowly trudging (Andante pesante)

Instr.

Db

p heavy (but sustained)

ff

3

3

31

mf

mf

3

3

3

mf

3

3

3

3

p

p (but heavy)

3

3

3

3

1st (Own tempo, ♩ slower than instruments' ♩)

p

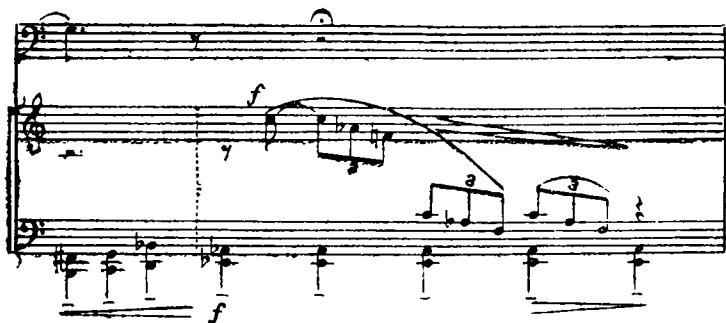
I come from the West land, from the West land, on a journey

repeat (in tempo)

mp

mp 32

Far, far north ward, far, far north ward I must go;



В партии Духа мальчика преобладают чистые квартовые интонации, как крайние точки трихордовых распевов. И, наконец, тематизм Матери, Безумной. Основу ее партии составляет созвучие, в котором мелодически объединены тритон и чистая кварта — некогда у Бриттена «аккорд шторма», «аккорд тревоги» или просто знак беды:

58^a

Безумная *f* Let me in! Let me out!

Flute

(freely) *f* *p*

Teel me the, teel me the way!

(lively) *mf*

f *p* *f*

S Teel me the, teel me the way! Let me in!

47 48

Интервал септисмы, образованный крайними звуками, звучит сначала в сопровождении у альта, но вскоре становится самостоятельной экспрессивной интонацией этой партии:

Безумная

586

75 Fast (Allegro)

S 459 O Cur -

Fl. *ff*

Harp *ff*

Hr. (open) *f*

V-la *ff*

Db. *f*

Organ *f*

Drums *f*

Madwoman

my hope is swept a way!

Inside.

Organ

Drums

Madwoman

Where all

Instruments

Organ

Drums

The image shows a musical score for a vocal and instrumental ensemble. The vocal part is at the top, with lyrics: "Slew Kl-ver, cru-el Curlew,". Below the vocal part are five staves for instruments, labeled "Instruments" on the left. The first staff is for a flute, the second for a clarinet, the third for a violin, the fourth for a viola, and the fifth for a cello. The organ part is on the sixth staff, and the drums part is on the seventh staff. The music is in 2/4 time and features a variety of notes, rests, and dynamic markings.

Обращает на себя внимание зеркальное соотношение пар фраз, составляющих вокальную партию Матери. И вообще партия Матери — единственная в притче, которая имеет относительно завершённые, «аризонные» отрывки. Флейта будто олицетворяет душу Безумной, ее чувства, мысли: фразы вокальные и флейтовые следуют друг за другом, имитируя, варьируя, свободно сплетаясь.

Опера-притча «Река Кэрлью» имеет две части, водоразделом между которыми служит живописно-изобразительный эпизод переправы (лодка плывет по реке). Вслед за ним Перевозчик начинает рассказ о мальчике.

Огромна роль хоровых эпизодов: они прерывают сольные эпизоды, репликами вторгаются в них, сопровождают рассказ или разговор и реагируют на происходящее. Хоры производят яркое впечатление благодаря аскетической строгости своеобразно-ладовых мелодий, их гетерофонному (реже — имитационно-полифоническому) изложению. Кульминационным является хор-молитва с органом и колокольчиками, мощный унисон которо-

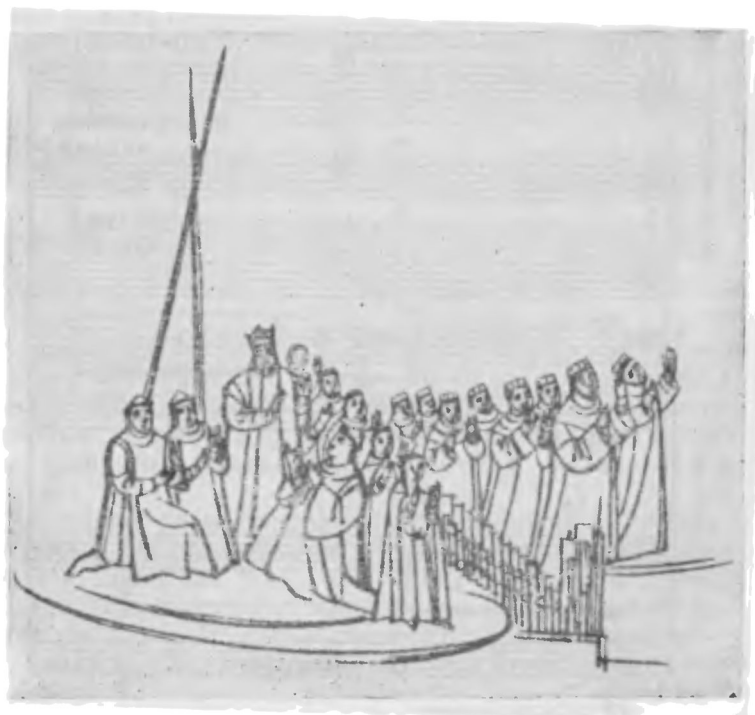
го расслаивается и вся фактура становится трехплановой: унисонная фригийская мелодия молитвы хора с органом и инструментальным квари́стом, колокольный звон и имитационные фразы мольбы Путешественника и Перевозчика. Затем голос Матери и флейты — предел напряжения! — вытесняет мужские сольные партии (колокольцы молчат): «Я слышу голос из реки, подобно свободным д́ухам, кэрлю зовут, кэрлю зовут», — поет она. Эта реприза партии Безумной матери, объединяющая все прежние тематические образования флейты, арфы и голоса Женщины. В ответ четырнадцать унисонных (октавных) линий вновь сплываются в григорианском пении, и над всем парит детский голос. Это экстатическая кульминация, апофеоз притчи.

Сюжетом для второй притчи (ор. 77, 1966)¹ был взят эпизод из Ветхого Завета — так называемое «Пещное действо». Эти представления были чрезвычайно распространены в европейском средневековом театре, и в России также. Трое иудейских юношей избраны Навуходоносором правителями трех провинций Вавилона. На празднестве, однако, они не молятся воздвигнутому золотому идолу и, следуя обычаям своей страны, воздержаны в еде, не пьют вино. Разгневанный Навуходоносор велит посадить их в печь. С пением молитвы идут они в огонь, и ангел спасает их: из огня юноши выходят целыми и невредимыми. Навуходоносор склоняет голову перед силой их духа и веры.

«Ярко пламенеющий очаг» или «Пещное действо» в сценическом и композиционном отношении является слепком с первой притчи. Сценические условия те же — открытая арена в церкви. Тот же стиль постановки, закон которой — условность. Постановочная часть вновь предельно проста и экономна. Снова строгие требования к монахам-актерам: в этом ритуальном действе не должно быть неконтролируемых движений; движения явля-

¹ Премьера состоялась 9 июля 1966 года в Орфордской церкви Саффолка. Исполнители: Астролог — Брайан Дрейк, Навуходоносор — Питер Пирс, Апаный — Джон Ширли-Куирк, Мисаил — Роберт Тир, Азария — Виктор Гэффри, Ангел — Филип Уэйт, пажи, герольд, придворные — артисты Английской оперной труппы. Режиссер и постановщик — Колин Грэхем, костюмы и буафория — Эннина Стаббс.

ются символом эмоций. В обеих притчах — церемониальное шествие, открывающее и замыкающее все действо; григорианское пение процессии монахов; переодевание — инструментальный фрагмент гетерофонного склада, тематически основанный на григорианской псалмодии; обращение к слушателям-пастве аббата, возвещающего начало мистерии и морализирующего в конце ее. Обе притчи распадаются на два раздела, между которыми — инструментальный эпизод, живописующий, в первом случае, переправу через реку Кэрлью, во втором — рисующий воздвижение золотого идола, поклоняться которому повелел Навуходносор. Между ними есть и музыкальное родство: к примеру, Голос ангела (детский голос), присоединившийся к молитве юношей, в «Пещином действе» живо напоминает аналогичный эффект в «Реке Кэрлью», когда является Дух ребенка и слышен голос мальчика. К тому же, эти два эпизода в обеих притчах



драматургически идентичны и расположены в конце при-
тчи-миракля, в «момент чуда».

Однако существенна разница между пригчами в эмо-
ционально-красочном колорите. Сумрачным тонам «Реки
Кэрлью» противопоставит яркая, «пылающая» красочность
«Очага». В костюмах персонажей «Пещного действия»
преобладают яркие краски с позолотой. Так, подобно
идолу, позолочен Навуходоносор: не только его алое
платье, корона, но также маска, волосы, борода. Астро-
лог — персонаж, напоминающий Верховного жреца Рам-
фиса в «Аиде», облачен в черно-пурпурное одеяние, сно-
ва позолоченное; венки у монахов, играющих роли при-
дворных, золотые. В противоположность вавилонцам,
трое юношей одеты в простые платья, на их лицах нет
масок. (Мизансцены на сей раз вписаны в партитуру,
сценическая и музыкальная партитуры записаны компо-
зитором одновременно и параллельно развиваются.)

59 89

СЛУГИ
(In unison)

НАВУХОДОНОСОР
МИСАНЛ

АНАНИЙ
АЗАРИЙ

Organ

Instruments

Hn., Db

Drums

p *mf* *pp*

3 5

With movement (Con moto)

The musical score is arranged in six staves. The top staff is a vocal line in G-clef with a circled '189' above it. The second staff is a vocal line in G-clef with lyrics 'ye Winter and Summer, bless ye the Lord,' and includes a piano 'p' marking and triplet markings. The third staff is a vocal line in F-clef with a piano 'p' marking and triplet markings. The fourth staff is labeled 'Organ' and contains a melodic line with a long slur. The fifth staff is labeled 'Instr.' and contains three staves with rests. The sixth staff is labeled 'Drums' and contains a single staff with rests. A vertical dashed line is positioned between the third and fourth staves.

Есть изменения и в составе оркестра: в сравнении с первой притчей добавлен альтовый тромбон, группа ударных содержит много новых экзотических инструментов (например, вавилонский барабан, наковальня и другие).

В «Ярко пламенеющем очаге» интонационную драматургию образуют несколько лейтмотивов и комплексов средств, присущих тому или иному персонажу притчи. Тема Навуходоносора, основная тема в оркестре, состоит из последовательности кварт: даже форшлаг — не прилегающий, секундовый, а скачкообразный квартовый

14 With fantasy (Con fantasia)

60

НАВУХОДОНОСОР

Adapt in magic

(38) (*rubato*)

FL

p
Harp (H)
h

Index

8 though our sage Chal - de - ans

Harp to

Intr.

39

pit f

S - be.

Our own fore-sight

(4)

heavy
V-la |

mf
Harp *tr* ^(b)

Inst.

Dh. ~~E~~

40

Neb. S has

(rubato)

Instr. (tr.)

Neb. S brought these cho - sen stran - gers

Instr. Harp tr

Neb. S here For spe - cial cause.

Instr. (tr.)

41 Db. mf

pp V-la p

Ритмическое движение обнажает резкость и жесткость этого звучания. Такова и вокальная партия Навуходоносора и сопровождение, таков и хор, славящий властелина. В родстве с этой темой находится лейтмотив Вавилона (или власти) — он появляется в опере первым у альтового тромбона:

61^a Tbn. (open)

The musical score is written for Trombone (Tbn.) in staff notation. It consists of three systems of two staves each. The first system is labeled "61^a Tbn. (open)" and includes dynamics "f > p V-la" and "f = p". The second system continues the melodic line with a forte "f" dynamic. The third system features a more complex melodic phrase with a forte "f" dynamic and a wavy line indicating a tremolo or rapid oscillation in the bass staff.

фанфарная фраза, строящаяся по звукам отстоящих на тритон трезвучий D- и A^b-dur. Этот мотив возникает в обращениях Глашатая к народу, в словах Астролога, в момент воздвижения Идола; его кульминация — в мощном хоровом унисоне славления Идола:

Астролог возглавляет Гимн Идолу

[65] Slow, with movement (Lento con moto)

616

Ast. *p* Me - ro - dak!

Courtiers *p* Me - ro - dak!

Db. *p* Me - ro - dak!

Instr. *pp* (not marc.) *espress.*

Hn. *pp*

Harp. *p*

Babylonian Drum

Perc. *p* heavy

Ast. Lord - of ere - a - tion,

Courtiers Lord - of ere - a - tion,

Instr.

Perc.

Ast. We bow down be - fore you.
 Courtiers We bow down be - fore you.
 Instr.
 Perc.

111
 Ast. A - dore you, im - plore you,
 Courtiers A - dore you, im - plore you,
 Instr. *cresc.* *mf*
 Bab. Dr. *cresc.* *mf*

mf *dim*

Ast. To glo - ri - fy our na - tion, our na - tion, To

mf *dim*

Tenors To glo - ri - fy our na - tion, our na - tion, To

mf *dim*

Courtiers To glo - ri - fy our na - tion, our na - tion, To

mf *dim.*

Instr.

Bab. Dr. *dim*

Еще одно производное гематическое образование можно назвать темой праздника: это чередующиеся кварты с мелькающим тритоном. Резкость, терпкость и одновременно напряженность этих звучаний роднит все три темы.

Партии трех юношей имеют две основные музыкальные характеристики. Первая, групповая, — это их молитва (4-голосный, с валторной, хорал гетерофонного склада).

Здесь звучание ровными длительностями напоминает григорианскую псалмодию. Вторая — с элементами индивидуализации — интонационно основана на цепи уменьшенных трезвучий или септаккордов. Это их беседа

с Навуходоносором. И когда в душу царя закрадывается сомнение в правоте, в его партию проникают уменьшенные созвучия.

Многообразна функция хора и различна манера хорового письма.

Реакция придворных на слова Глашатая имитационным складом, краткостью речитативных реплик вызывает в памяти хоры в Прологе «Граймса». Торжественное появление Навуходоносора и Астролога сопровождается респонсорными переключками двутактовых сурово-аскетических диатонических линий басов и баритонов с однотоковыми юбилеями теноров. Так же и хор пламени, соединяющий лейтмотивы власти и Навуходоносора, чередуется с фразами Царя, малотерцовые интонации в которых выдают сомнение, закравшееся в душу правителя Вавилона. Хоровые эпизоды — имитационно-полифонические и гармонические, гетерофонного или антифонного склада — создают сменяющиеся эффекты динамики и статики, сообщая сценам-эпизодам особую рельефность и выразительность.

Значительна роль инструментальных эпизодов. Здесь и традиционные переодетания монахов в начале и конце притчи; и музыка торжественного церемониального появления Царя, подхватываемая хором; и марш — воздвижение Идола, бога золота, которому поклоняется Вавилон, — в ритмически остигатное движение которого постепенно включаются все инструменты, каждый со своей постоянной линией; и краткие (по три-четыре такта) оркестровые интерлюдии в сцене сожжения юношей.

В этой притче, чаще чем в «Реке Кэрлью», возникают аналогии с другими, предшествующими операми Бриттена.

Первая часть (условно сцена) «Пещного действия» содержит дивертисмент — как в «Глориане» или «Сне в летнюю ночь» — придворные развлечения. Куплет имеет три материала: инструментальную танцевальную мелодию (с наложением реплик хора на тему праздника), песню дисканта с арфой и диалогический припев двух дискантов в манере *Sprechgesang*, сопровождаемый флейтой и барабаном. Этот последний материал напоминает песню околдованного Шпульки в «Сне в летнюю ночь». Сам же принцип тематической организации и ин-

тонационной работы близок к «Повороту винта» тем, что в основе лежат два интервала: кварта, с ее тритоновым вариантом-преображением¹, роль которой была велика и в первой притче, и малая терция. Так же как мелодика Навуходоносора образуется накоплением, сцеплением кварт, так и мелодика иудейских юношей накапливает и сцепляет малые терции. В результате и в их «интонационном мире» слышны тритоновые созвучия, которые звучат хроматизированно, нередко даже орнаментально, будучи в своей основе мелодическими.

Вторая притча Бриттена, хотя и более связанная с операми, нежели первая, утверждает драматургическую самобытность избранного композитором типа камерного представления

Последняя же, третья притча — «Блудный сын»² (ор. 81) — существенно отклоняется от этого типа.

Сюжетом для последнего спектакля триптиха послужила притча из Нового Завета о возвращении Блудного сына. Этот сюжет распространен³, особенно в живописи XVII века — голландской (Габриэль Метсю и Рембрандт ван Рейн), итальянской (Сальватор Роза). Бриттена на создание оперы-притчи вдохновила картина Рембрандта в Эрмитаже. Вновь либреттистом был избран Уильям Пломер.

В опере рассказывается об Отце, его двух сыновьях — Старшем и Младшем, о том, как Отец выделил Младшему его долю наследства, и Младший сын отправился в город. Пройдя через искушения и соблазны города и растратив все, что имел, он возвращается в дом своего Отца, чтобы раскаяться, обрести душевный покой и найти истинный жизненный путь.

¹ Натуральный, а затем лидианский лад хора, приветствующего выход Навуходоносора и Астролога, преобразуется в целотонный звукоряд в партии Астролога

² Премьера состоялась 10 июня 1968 года в Орфордской церкви (Саффолк). Искusstель — Питер Пирс, Отец — Джон Ширли-Куирк, Старший сын — Брайан Дренк, Младший сын — Роберт Тир, хор слуг, нищих и прочих — артисты Английской оперной труппы, режиссер-постановщик — Колин Грэхем, костюмы и буталфория — Эннина Стаббс

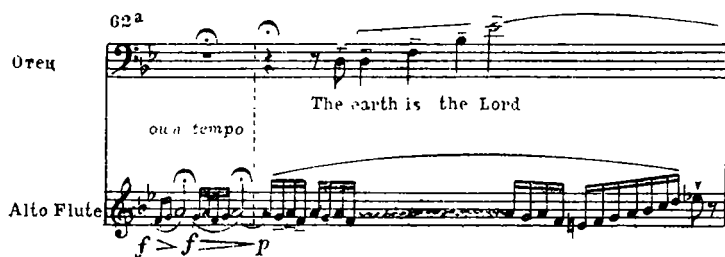
³ На этот сюжет Дебюсси написал кантату (или лирическую сцену) и получил Римскую премию, Прокофьев — балет.

«Блудный сын» сохраняет лишь внешние условия разыгрываемого действия, то есть кодекс соглашения остается тем же: процессия монахов, открывающая и закрывающая притчу григорианским песнопением, переодевание, камерный инструментальный состав и самоуправляемый (без дирижера) ансамбль исполнителей.

Композиционно третья притча отличается от первых двух.

Двухчастным композициям «Реки Кэрлыо» и «Ярко пылающего очага» противостоит трехчастная «Блудного сына»: согласно сюжету, идиллически-пасторальные «сельские» разделы-сцены обрамляют «городскую». Еще одна деталь: шестивне монахов на сей раз не возглавляет аббат, он появляется со стороны аудитории, ибо он играет роль Искусителя, — роль, введенную У. Пломером. Взаимоотношения Младшего сына и Искусителя подобны взаимоотношениям Тома Рейквелла и Ника Шэдоу из «Похождений повесы» Стравинского; многие сюжетные положения (соблазны города) также аналогичны.

Тематическая организация этой притчи столь же строга, как и предыдущих. В пасторальной арии Отца (B-dur — пасторальная тональность) формируется краткая тема, содержащая устремленную вверх последовательность из терции и двух чистых кварт, и здесь же, в арии, звучат многочисленные комбинации этих ходов. Эту тему можно назвать лейтмотивом наследства:



Гармонизованная аккордами (преимущественно мажорными трезвучиями), она звучит в момент вступления в наследство:



Когда же в городе Младший сын уступает трем соблазнам (пьянство, распутство, игра в карты) и проматывает наследство, последовательно исчезает аккордовая фактура, остается валторновая одноголосная (E-dur) фраза, на тритон отстоящая от основной тональности — B-dur:



наконец, лишь барабан отбивает ритм темы — одним словом, тема тает. В момент, когда Отец встречает вернувшегося домой сына и прощает его, восстанавливается B-dur и фраза Отца — «Мой сын» — «обнимает» крайние звуки темы.

Показательно соотношение партий Искушителя и Младшего сына, ведомого им: первая из них довлеет, постепенно себе подчиняя, лидирует в канонической имитации.

Отдельные характеристические штрихи содержатся в партиях Старшего сына и Отца. Основное же отличие этой притчи от предшествующих — в использовании хора. В крайних сценах это пение слуг, отправляющихся на работу в поле или приветственная песня вернувшемуся сыну. В средней, городской сцене четыре хоровых отрывка — пение бездельников — чередуются с голосами сирен за сценой, прославляющих вино, почти экстаза и золото. Завершает эту своего рода хоровую сюиту хор нищих «Мы голодаем» в ритме медленного шествия и в форме пассакалли. Таким образом, хор в притче персонифицирован с поистине театрально-оперным разнообразием.

Хотя общий стиль и тон этой притчи подобен двум предшествующим, сама ее драматургия, особенности му-

зыкального воплощения, редкость трех сцен и многие другие более частные признаки свидетельствуют о возвращении к камерной опере. Потребность отойти от ритуального действия и приблизиться к сцене здесь ощущается. Бриттену — композитору, стремящемуся к тесному контакту с широкой аудиторией, — становится тесно в узких рамках, им самим себе поставленных. Подтверждением может служить и тот факт, что Бриттен после триптиха притч создает традиционные оперы — «Оуэн Уингренв» и «Смерть в Венеции».

Охарактеризовать в целом новый, третий период творчества Бриттена сейчас не представляется возможным. Можно лишь отметить те черты, которые знакомы как приметы художественного почерка композитора и выделить новые явления.

«Золота тщета» предлагает новое, третье после оперы-игры и миракля решение музыкального спектакля для детей — театрализованная баллада-водевиль. Линию антивоенных произведений продолжает баллада для детского хора и оркестра на стихотворение Бертольта Брехта «Крестовый поход детей». Ее тема возрождает традицию пламенных 30-х годов, когда Бриттен тесно сотрудничал с Оденем, Ишервудом и другими поэтами-«оксфордцами».

Два монографических вокальных цикла создано Бриттеном в 1965 году. Это — «Песни и пословицы Уильяма Блейка» (ор. 74) для баритона с фортепиано, посвященные Дитриху Фишеру-Дискау, и «Эхо поэта» на стихи Пушкина (ор. 76).

Написанный в Армении, в Дилижансе, для Г. Вишневской и М. Ростроповича цикл «Эхо поэта» — первый опыт композитора в сочинении музыки на русский текст.

«Песни и пословицы Уильяма Блейка» композиционно напоминают «Ноктюрн»: семь интерлюдий — здесь не оркестрово-фоновых, а речитативных (их образуют «Пословицы Ада» Блейка); между ними — семь стихотворений поэта (из «Песен невинности» и «Песен опыта»), арпизный или песенный склад которых противопоставлен интерлюдиям. Вместе с тем, они тесно связаны — как в Третьем кантикле — общими, «коренными» интонациями. Драматургия цикла самобытна, ибо в интерлюдиях-пословицах дана смысловая и интонаци-

онная «программа» песен-стихотворений. Функция интерлюдий не однозначна, они помогают модуляции — тематически-смысловой, тематически-интонационной, тоновой — из части в часть, иногда являются прелюдией, иногда постлюдией, наконец, они объединяют цикл. Строение цикла таково, что интерлюдии в общей композиции являются вариационно-развивающимся рефреном.

Стихотворения и пословицы Блейка можно сгруппировать как социальные («Лондон», «Маленький трубочист») и философские — в духе «Песни о змее» Малера («О человеке и дружбе», «О глупости и мудрости», «О времени и вечности»). Этот музыкальный сборник Бриттена мог бы называться «Монумент Блейку» (по аналогии с «Монументом Джекьюальдо» Стравинского), настолько полно, ярко и внутренне цельно представлен в нем мир поэта.

Два ноктурна написал Бриттен: в 1963 году фортепианную пьесу специально для конкурса пианистов в Лидсе; в следующем году для гитариста Джулиана Брима (для него и П. Пирса был осенью 1957 года создан цикл «Китайские песни») — цикл вариаций под названием «Ночью» (ор. 70), темой которого послужила песня Джона Дауленда из его «Первой книги песен и арий» 1597 года¹. Еще один цикл, на сей раз для арфы соло, точнее для Оснан Эллис — Сюита (ор. 83, 1969) из пяти частей.

Торжественную увертюру в Сюите сменяет Токката; за Ноктурном с полиметрической игрой $\frac{6}{8}$ и $\frac{3}{4}$ (где, к тому же, $\frac{3}{4}$ аккомпанирующего голоса ритмизируются как $\frac{4}{4}$) следует Фуга, в которой соединены две остинатные ритмо-интонационные формулы — темы и удержанного противосложения; а Гимн ладовостью и орнаментальным варьированием близок технике и культуре верджинелистов.

Среди масштабных произведений 60-х годов выделяется Кантата милосердия (ор. 69, 1965), созданная по

¹ Это было первым произведением, опубликованным издательством Фабера (Faber and Faber), отныне основным издателем произведений Бриттена.

стучаю юбилей Красного Креста и исполненная в Жене на торжественной церемонии при участии П. Пирса, Д. Фишера-Дискау, хора «Женевский мотет» и Оркестра романской Швейцарии¹ под управлением Эрнеста Ансерме.

Разные тематические линии творчества Бриттена вобрала в себя опера «Оуэн Уингрейв» (ор. 35); премьера состоялась 16 мая 1971 года. Она написана для телевидения, по заказу Би-Би-Си (телевизионные варианты «Билли Бада» и «Питера Граймса» предварили эту работу). Либретто М. Пайпер было создано на основе пьесы Генри Джеймса «Saloon, или Оуэн Уингрейв» (1893). В опере рассказывается о юноше Оуэне из семьи потомственных военных Уингрейвов, гордых славными традициями семьи. Юноша сообщает своему учителю, что отказывается от военной карьеры по убеждению. Убеждения Оуэна воспринимаются как непокорность, как восстание против общества. В доме Уингрейвов, куда Оуэна вызвали «одуматься», среди портретов предков рода, Дед (старый генерал), учитель и женщины пытаются переубедить юношу. Второй акт оперы привнесением элемента сверхъестественного близок «Повороту винта». Рассказчик поет балладу, повествуя о легенде рода Уингрейвов (хор мальчиков за сценой подхватывает припев), согласно которой отец убивает сына за трусость. Дед-генерал лишает внука наследства за отказ от военной карьеры. «В мире обрел я себя, я радуюсь среди людей», — отвечает Оуэн. Эта арня — центральная, ибо в ней изложена бриттеновская идея пацифизма, существо его взгляда на мир. Невеста Оуэна смеется над его «трусостью» и, по просьбе юноши, запирает его в комнате привидений. Когда, встревоженная, она возвращается, Оуэн мертв. И вновь — как эпилог — звучит баллада рассказчика.

Тема поруганной невинности, тема антивоенная, с гражданственным оттенком, решенная как камерный спектакль (всего восемь действующих лиц), как лирическая семейно-бытовая драма, демонстрирующая реак-

¹ Оркестр состоит из фортепиано, арфы, литавр, струнной оркестровой группы и дополнительной группы солирующих струнных (без контрабасов).

цию каждого из членов скованной традицией английской семьи на формирование человека, определение его индивидуальности — еще один барнаб, еще одно толкование основной творческой идеи, данное Бриттеном.

По высказываниям критиков, опера традиционна в полном смысле этого слова (так, к примеру, увертюра основана на обильно избранном материале оперы). Заказ (телевидение) предопределил некоторые ее музыкальные особенности: арии встречаются чаще, чем речитативы, вероятно, как крупные планы. Это — сочинение редкого лиризма, богатое мелодиями.

После «Оуэна Уингрейва» Бриттен отказывается от сотрудничества с телевидением — его не устраивает то, что оркестр и певцы в момент исполнения находятся в разных помещениях и другие внемузыкальные факторы, мешающие восприятию музыкального произведения.

Как во втором периоде, так и ныне наряду с музыкально-сценическими произведениями продолжается работа над инструментальными циклами. Особое место заняла группа произведений для виолончели (вспомним «циклическое» освоение скрипки и фортепиано в первом периоде): это — Соната (ор. 65, 1961) с фортепиано, Симфония (ор. 68, 1963) с оркестром, Дивертисмент (или Сюита I, ор. 72, 1965), Сюита II (ор. 80, 1968) и Сюита III (1971) для виолончели соло.

Виолончельные произведения — не краткий эпизод в творчестве Бриттена; произведения эти тесно связаны с исполнителем — М. Ростроповичем, которому они посвящены.

В группе сочинений для виолончели Бриттен, исчерпывая все выразительные и технические возможности инструмента, одновременно раскрывает в полной мере своеобразие своего инструментального стиля и самобытность образного мира. Здесь присущее ему тяготение к сюжетному чередованию частей, жанрово-определенных, с образной насыщенностью, пульсирующей напряженностью развития, тревожностью состояния и необычностью колористических находок. В этих сочинениях неистощимая игра фактуры «отлита» в строго отчеканенную форму.

Соната — традиционный бриттеновский сонатно-сюитный цикл. Каждая из ее пяти частей имеет жанровый программный подзаголовок и контрастностью образных сфер взаимодополняется, образуя содержательный цикл: напряженность интимного высказывания в Диалоге и лирико-драматической Элегии, юмористические и гротесковые эффекты в Скерцо и Марше..

Сюита I — оригинальный цикл — состоит из девяти миниатюрных частей. Открывает цикл *Canto I* — тема, которая цементирует сюиту: четвертая часть — *Canto II* — представляет собой сокращенное *Canto I*, проведенное в доминантовом строе, седьмая часть сюиты — *Canto III* — суть *Canto I*, но в обращении; и, наконец, в финале *Moto perpetuo* вновь возникает тема *Canto I* — ныне *Canto IV*.

Этот вариационный цикл словно прошивает собою сюиту — *Canto* чередуется с жанровыми эпизодами: вторая часть — Фуга; третья — *Lamento*; пятая — Сепенада, шестая — Марш, восьмая — *Burdon*. Тема-*Canto* выступает одновременно в качестве рефрена. Таким образом, Дивертисмент является типично бриттеновским вариационно-сюитным циклом, обогащенным принципом рондо. Сюита впервые исполнена Ростроповичем в Ленинградской консерватории в феврале 1966 года.

Сюита II вновь, подобно Сонате, состоит из пяти частей. И так же, как там, здесь первая часть — наиболее значительное авторское высказывание, то слово «от автора», которое Шостакович, например, размещает в коде, приберегает для конца. Экспрессивные фразы и фразы, произносимые затаенным, интимным тоном, образуют диалог, что вновь заставляет вспомнить Сонату, первая часть которой так и названа. Музыка Фуги (вторая часть) и Скерцо (третья) тревожна, нервное смятение пронизывает ее. Четвертая часть (без названия) по смыслу и весу в цикле может быть сравнима с медленной частью сонатно-симфонического цикла. Этот скорбный, полный трагического величия монолог звучит на фоне аккомпанемента, придающего отдаленное сходство с шествием. Чакона завершает сюиту. Она выходит из круга мрачных образов. Построение ее напоминает великолепные классические образы XVII—XVIII веков.

Интересно, что Вторая виолончельная сюита Бриттена ближе к жанру сонаты, нежели собственно соната. Об этом свидетельствует концепционность замысла и драматургии цикла, в котором две средние части (Фуга и Скерцо) образуют интермеццо, медленная — четвертая — часть сосредотачивает в себе лирико-философское содержание, а финал (Чакона) дает разрешение конфликта, обнаженного в первой части. Противопоставление драматических частей праздничному, светлому «выводу»-финалу — так построен и цикл Виолончельной симфонии¹.

Виолончельная симфония — одно из наиболее крупных оркестровых сочинений Бенджамина Бриттена и несомненно самое значительное среди его инструментальных концертов. К жанру инструментального концерта Бриттен не обращался почти четверть века.

Избранный жанр — симфония — говорит о значительности содержания и единства концепции. Цикл своеобразен: в его первых трех частях, выдержанных в сумеречных тонах, накапливается драматизм, разрешение которого отодвинуто к финалу. Но финал не столько разрешает, сколько снимает конфликт. Таким образом, взаимодополняющие первые три части исподволь готовят противопоставленный им финал.

Первая часть нервно-взволнованная; в ней мрачно-драматические страницы чередуются с моментами, удивительными по интимной нежности (подобное соотношение слышно и в краткой первой части Второй виолончельной сюиты). Психологизм этой музыки — в переходах из одного состояния в другое. Многообразие, многоликость оттенков настроения обусловлено новым, по сравнению с предшествующими инструментальными концертами, отношением к тематизму: там были темы, здесь — мотивы, и даже не мотивы, а ритмо-интонационные импульсы; там — образы, здесь — пульсирующая напряженность развития.

Мотив, открывающий симфонию, — концентрат музыкальной мысли, музыкальной идеи

¹ Сюита III содержит мотивы русских народных песен

63 *Allegro maestoso*
solo

Tuba

Percussion

Violoncello solo

Doublebasses

p *fort.*

pp

f *fast*

rec. f *perante*

Gong

ten.

trem.

p

Предельное напряжение этого «первого слова» виолончели надолго предопределяет характер развития музыки. Виолончель — инициатор, возбудитель «разговора», именно в ее партии рождаются новые оттенки музыкальной мысли. Композитор словно взвешивает каждую интонацию, вслушивается в нее и не расстается с мотивом, прежде чем не исчерпает смысловые оттенки в его вариантах. Каждое новое мотивное образование застывает, замирает на последнем звуке — создается эффект особой трепетности, чуткости. Вторая часть — Скерцо. Уже самое ее начало у виолончели (до вступления струнных) завораживает своей необычностью.

64 **Presto inquieto** *lunga*

Bass Clarinet in B

2 Trumpets in C *con sord.* *lunga* *ppp*

Tenor Trombone *con sord.*

Violoncello solo *con sord.* *lunga* *pp*

pp

lunga

lunga *ppp* *ppp*

lunga

Так же как и в предыдущей части, первый такт Скерцо является зерном, из которого вырастает его тематическая основа, сотканная из микромотивов. Причудливо волшебство звуков, мелькание мотивов, как призрачных теней, причудливы колористические находки, *perpetuum mobile* виолончели и перво-замирающие кластеры духовых.

Атмосфера настороженной тишины, робкая наивность реплик, таинственные шорохи — все это ассоциируется с образами лесных духов. Гул литавр возвещает начало третьей части (*Adagio*). Ее тема отдаленно напоминает тему Экспромта Фортепианного концерта. Но если там преобладало красочное начало, то здесь — экспрессивное. Фразы виолончели обретают ораторский тон, подчас со скорбно-сосредоточенным смыслом. В среднем эпизоде *Adagio* предвосхищена тема Финала: спрятанная в сердцевине части, она возникает из тишины, к ней прислушиваешься, свыкаешься с ее светло-печальным обликом, звучит она у виолончели на фоне едва слышного тремоло струнных и приглушенных мерных ударов литавр.

Резкий удар литавр и напряженная речитация виолончели возвращают к исходному настроению. Каденция соединяет третью часть с Финалом; ее местоположение и драматическая функция сродни Первому скрипичному концерту Шостаковича.

С первых же звуков открытая непосредственность музыки снимает напряжение, которое властвовало в предшествующих частях. У трубы — песенная мелодия широкого дыхания, виолончель ей аккомпанирует:

63 *Andante allegro*

Trumpet 1
in C

Violonecello
solo

mf brillante
sim.

f sempre



Синкопированный ритм, диатоничность, протянутый — будто пропетый — последний звук каждой фразы, пентатонические обороты подчеркивают песенное происхождение темы пассакалии. Музыка звучит светло, просторно — как в интерлюдии «Воскресное утро» из «Питера Граймса».

В середине пассакалии появляется эпизод-воспоминание, развертывание которого становится все более настороженно-напряженным. Но медленное раскачивание колышущегося ритма вновь приводит к пассакалии. Музыка расцветает в оркестровом *crescendo*, во все ярче проявляющейся сочности красок, в их щедрости и, наконец, в праздничной роскоши колорита. Звучность разрастается, ширится — и словно струятся потоки тепла и солнечного света. В финале пассакалии создан поразительный эффект светоносности.

Страстная взволнованность речи виолончели, увлекающей за собой оркестр — с одной стороны, и откровение тишины — с другой. В симфонии есть эпизоды такой сосредоточенности и тишины, когда все предшествующее развитие отодвигается как внешнее на второй план, а мгновение разрастается и останавливается (прием — вообще частый в опере, — и у Бриттена также,

но не в симфонии) ¹ В них самоуглубленность сочетается с такой трогательной простотой и естественностью музыкальной речи, с такой призрачной, прервальной чистотой, будто обнажается душа и раскрывается потаенное. Погружение в этот мир, растворение в нем и создает моменты подлинного духовного прозрения.

Связь и контакты с представителями советской культуры, оказав на композитора значительное воздействие, несомненно обогатили его творчество

¹ Аналогичные моменты есть в Скрипичном концерте А. Берга (эпизод из Скерцо — *come una pastorale* — дуэт скрипки и валторны), во Втором виолончельном концерте Д. Шостаковича

Г л а в а X

Л И Ч Н О С Т Ь

Испытываешь удивительно приятное чувство, когда привлекательный творческий образ художника дополняется его на редкость обаятельным внешним и внутренним человеческим обликом», — пишет о Бриттене Святослав Рихтер¹.

Многие музыканты, которых судьба сталкивала с Бриттеном, оставили подобные свидетельства. Среди них — Шостакович и Кодай, Копленд, Пуленк и Хенце.

Обаяние личности Бриттена во многом определяется тем весьма немаловажным обстоятельством, какое место музыка — именно музыка, а не собственно творчество — занимает в его жизни. В отличие, скажем, от Стравинского, находившего импульсы в смежных, а иногда и просто далеких от музыки областях духовной и материальной жизни, Бриттен сосредоточен полностью на музыкальном искусстве, постоянно находится внутри его мира. Преданность композитора музыке велика и выражается она в активной деятельности, сущность которой — музыка, о музыке, ради музыки.

Бриттен — замечательный исполнитель-пианист. Его исполнительскому искусству посвящено немало статей и рецензий. Исполнительский дар Бриттена — одно из проявлений его погруженности в музыку, его душевной щедрости, щедрости обобщения через музыку. «Из всех музыкантов, которых я встречал, — говорит о Бриттене

¹ «Советская музыка», 1962, № 4, с. 127

Майкл Типпет, — он наиболее музыкален. Кажется, что его ум, все его существо излучает музыку...»¹

С 1938 года, с того момента как композитор в лице Питера Пирса обрел вдохновенного интерпретатора своей музыки, родился один из замечательных камерных ансамблей нашего времени². С тех пор ежегодно в течение нескольких недель они гастрольную. В 40-е годы Бриттен концертировал и с выдающимся современным скрипачом Иегуди Менухиным. В годы войны Бриттен и Питер Пирс ездили по Англии и давали концерты «под эгидой бедной и влачившей жалкое существование организации, которая с тех пор претерпела колоссальные изменения и стала известна под названием Совета искусств Великобритании. Эти концерты часто сопровождались разными приключениями; приходилось искать дорогу под проливным дождем в каких-то грязных темных переулках, ничем не отличавшихся от проезжей дороги. В конце концов исполнители добивались до одинокой деревенской ратуши. Здесь в одном углу чадил нефтяная печка, а в другом красовалось старенькое пианино с отполированными медными подсвечниками и резными украшениями. В середине зала, тесно прижавшись друг к другу, сидели слушатели — двадцать-тридцать человек, никогда раньше не бывавших на концертах, но здесь сразу же захваченных музыкой и пением.

Иногда Бриттен и Пирс выступали в тюрьмах. Их друг Майкл Типпет вспоминает об одном концерте, который они дали в тюрьме Уормвуд Скрабс, где он в то время находился, осужденный за свои пацифистские убеждения»³.

В бриттеновских концертных программах его собственные произведения воспринимаются как звено единой традиции английской музыки. Особое же место в его и Пирса репертуаре принадлежит вокальным циклам Шуберта и Шумана — высокие образцы культуры Lied вдохновляют композитора, ибо в них находит он идеальное воплощение творческих задач и проблем, его вол-

¹ См.: И. Холст Бенджамин Бриттен, с. 81

² Их первый концерт был дан в 1937 году в Оксфорде

³ См.: И. Холст. Бенджамин Бриттен, с. 46—47

нующих. Он говорит (получая в 1964 году премию Асеновского института, США) — Хотя за последние пять лет я очень много работал над изучением «Зимнего пути», каждый раз, когда я возвращаюсь к этому сочинению, не устаю поражаться не только невероятному мастерству, — ..меня восхищает постоянное обновление магии, каждый раз сохраняющей свою тайну»¹.

Бриттен — убежденный просветитель. Ежегодные фестивали в Олдборо — тому свидетельство. Историю возникновения фестиваля рассказывает Имоджин Холст². Приходская церковь, баптистская капелла, рабочий клуб, Зал юбилеев (на триста человек), несколько частных домов, помещение которых использовалось для выставки живописи, — все было предоставлено фестивалю. Премьерой первого фестиваля 1948 года в Олдборо была кантата «Св. Николай». С тех пор для каждого следующего фестиваля композитор готовит премьеру. Приблизительно к этому же времени была создана камерная Английская оперная труппа (в 1947 году для нее был написан «Альберт Херринг»), и Бриттен нередко готовит к фестивалю оперу.

Десятидневный музыкальный праздник в Олдборо, душой которого несомненно является Бриттен, отнюдь не сосредоточен только на нем. Наоборот, Бриттен привлекает к участию в нем многих композиторов (Хенце и Пуленка, Уолтона и Копленда, Типпета, Кодая и Лютославского), художников (Джона Пайпера и Георга Эрлиха), писателей и поэтов (Эдит Ситуэлл, Уильяма Пломера, Эдварда Форстера). Для фестиваля 1967 года, например, Уильям Уолтон написал одноактную оперу «Медведь» по рассказу А. П. Чехова. На фестивалях праздновался 200-летний юбилей Крэбба, устраивались беседы на локальные темы («Колокольный звон» с иллюстрациями звонарей Олдборо), был организован «Вечер вина и песни» с музыкой Шуберта. Бывали и «события чисто «домашнего» характера: ...Бриттен играл на альте «Фантазию на одну ноту» Перселла, а Менухин сидел в оркестре среди первых скрипок за одним люпит-

¹ Сб. «Музыка и время», М., 1970, с. 26.
² См. И. Холст. Бенджамин Бриттен, с. 35—36.

ром с другим скрипачом и играл Бранденбургский концерт Баха»¹.

Не только мэтры английской композиторской школы XX века — такие, как Типпет, Уолтон, Блисс, Роустон, Беркли и Раббл, участвуют в фестивале. Много композиторов младших поколений и совсем молодых получают возможность выступить здесь или услышать свою музыку². Среди них — представители так называемой манчестерской группы (утонченный лирик Харрисон Бёртунстл³ и вдохновленный средневековой музыкой Питер Максвелл Дэйвис, Александр Гёр — сын крупнейшего английского дирижера современной музыки, ученика Шёнберга Уолтера Гера — участник Дармштадского фестиваля и организатор летней школы в Уордоре); ученик Ю. Гуссенса и Э. Лутьенса Малькольм Уильямсон, которого называют виртуозом дюжины стилей (от строгой додекафонии до поп-музыки); наиболее традиционный из названных композиторов — Николас Мо; ученик Булеза Ричард Родни Беннет и самый молодой, родившийся в 1943 году Роджер Смолли.

С течением времени фестиваль разрастался, и теперь он «захватывает» средневековые церкви Орфорда (там состоялись премьеры «Носа ковчега» и притч) и Блайтборо. В 1967 году был выстроен новый концертный зал в Снейпе и на двадцатом фестивале, 2 июня 1967 года, впервые прозвучала специально написанная к этому событию увертюра Бриттена для хора и оркестра «Постройка дома».

Разросся и организационный комитет фестиваля: кроме Бриттена, Пирса и Холст, в него с 1969 года входят Филип Леджер и Колин Грэхем. «Подготовка занимает 11 месяцев в году и почти каждую неделю в доме Бриттена происходят деловые совещания.. Наши обсуждения часто продолжаются до полуночи, так как мы сталкиваемся с обычными проблемами, которые встают перед каждым, кто занимается организационной работой: неожиданное изменение дат выступлений в иност-

¹ И. Холст. Бенджамин Бриттен, с. 58.

² К фестивалю 1964 года, например, 61-летний Гордон Кросс написал предназначенное для детской аудитории представление. Познакомьтесь с моими родными.

³ К фестивалю 1968 года он написал оперу. Пинг и Джуди.

ранных оперных театрах, болезнь певца или упорное молчание музыканта, не отвечающего на письма и телеграммы. Питер Пирс присоединяется к нам по уик-эндам, а также всякий раз, когда бывает свободен от лондонских концертов и зарубежных турне, и какими бы трудными ни казались наши проблемы, ему всегда удается найти выход из положения»¹

7 июня 1969 года, после открытия очередного фестиваля, пожар разрушил новый концертный зал (Maltings), в котором за два года устраивались «баховские уик-энды», ярмарка антикваров, летние оркестровые — симфонические и духовые — концерты, концерты джазовой музыки; для Би-Би-Си здесь был сделан телевизионный фильм «Питер Грантс» и осуществлено много записей на пластинки. Но бедствие не обескуражило организационный комитет: в течение 24-х часов были пересмотрены планы, и фестиваль сохранил все свои программы, включая постановку «Идоменей Моцарта».

Бриттен отдает много сил и времени фестивалю «Последнюю премию, которую мне присудили, я отдал целиком Олдбороскому музыкальному фестивалю — делу, наиболее близкому моему сердцу. Возможно, значительная часть премии Аспена уйдет в том же направлении... Хочу учредить ежегодную премию Аспена для сочинений английских композиторов. Условия могут меняться каждый год; в какой-то год эта премия могла бы присуждаться за произведения для детей и школьных оркестров, в другой год — чтобы отметить какое-то национальное событие или годовщину, в следующем год — за произведение для инструментов с ограниченным репертуаром. Но в любом случае для какой-то частной или общественной пользы. Жюри будет дана инструкция выбрать только то произведение, которое доставляет радость исполнителям и вдохновляет слушателей»².

Однако фестиваль в Олдборо не сужает сферу деятельности композитора. Он охотно откликается на заказы, Бриттен любит писать «на случай». Заказ дисциплинирует. Сергей К. севичкин, заказавший Прокофьеву Вторую и Четвертую, Хиндемитту Босховскую симфо-

¹ П. Холст. Бенджамин Бриттен, с. 61.

² «Музыка и время», с. 30—31.

нию», Бартоку Концерт для оркестра и Стравинскому «Симфонию псалмов», был заказчиком и «Питера Граймса». Пауль Захер, известный швейцарский дирижер, руководитель Базельского камерного оркестра, для которого Онеггер написал Четвертую симфонию («Базельские развлечения»), а Барток — «Музыку для струнных, ударных и челесты», получил от Бриттена Академическую кантату («Carmen Basiliense» — «Базельские песнопения»). «В голове у каждого способного художника, — говорит Бриттен, — все время бродят мысли, а заказ часто помогает упорядочить их, придать им конкретную форму».¹ Конкретный случай — будь то празднование юбилея музыканта, организации, сочинение, написанное просто для определенного исполнителя или исполнительского коллектива, — будит воображение композитора. Это в равной мере относится как к личности исполнителя, так и к определенным акустическим условиям или исполнительским силам.

Весной 1964 года во время пребывания в Венгрии композитору были представлены два 12-летних мальчика. Близнецы Золтан и Габор Энеи, сыновья известного будапештского флейтиста, оба играли на рояле, один, кроме того, еще и флейтист, другой — скрипач. Очарованный их разносторонней одаренностью, Бриттен написал — по их просьбе — вариации на тему Золтана Кодая, «Джеммини-вариации», ор. 73 (Джеммини — созвездие Близнецов). В этом цикле братьям Энеи дана возможность продемонстрировать свои необычные способности (одновременно был создан вариант для четырех исполнителей). В цикле варьируется и тема и ансамбль: то фортепианный дуэт, то фортепиано соло, флейта и скрипка солирующие, либо в дуэте друг с другом или с фортепиано. На фестивале в Олдборо, 19 июня 1965 года, новое сочинение Бриттена было с успехом исполнено прибывшими сюда братьями Энеи.

Бриттеновские произведения «на случай» отличаются тем, что заказы, которые он принимает, не являются меценатскими. Они либо связаны с отношением к личности исполнителя (как «Джеммини-вариации», или циклы «Эхо поэта» на стихи Пушкина, или «Песни и пословицы

¹ И. Холст. Бенджамин Бриттен, с. 64.

Уильяма Блейка»), либо несут определенную гуманистическую, социальную функцию.

Опусом 75 отмечена хоровая кантата (для смешанного и детского хоров с органом или а саррелла), антем «Голоса сегодняшнего дня», написанный в 1965 году к 20-летию Организации Объединенных Наций.

Характер «случая», к которому создано произведение, вызвал к жизни оригинальное либретто и предопределил стиль музыки — простой и яркий, чтобы замысел был понятен, а текст хорошо «подан». Асока и Мелвилл, Софокл и Хёльдерлин, Лао-Цзы и Бтейк, Камю и Шелли, Евтушенко и Теннисон, Бранд и Вергилий — изречения философов и поэтов всех времен и народов о мире и войне, о любви и жизни. Рефреном — смысловым и музыкальным — становится трижды повторенное изречение Христа: «Кто имеет уши слышать, да слышит!». 24 октября 1965 года антем прозвучал одновременно в Нью-Йорке, Лондоне и Париже. Генеральный секретарь ООН У Тан сказал: «Для Бенджамина Бриттена идеал мира есть дело постоянной и личной заботы. В заглавии более раннего произведения (также о войне и мире) он однажды написал решительную преамбулу: «Все, что поэт может сделать, — это предостеречь»¹. Сегодня он говорит для всех нас с тем краспоречием, которого нам так недостает, и теми средствами, в которых он — мастер»².

У Бриттена есть удивительный дар привлекать к себе людей, которые становятся его сотрудниками. И если в ранние годы Эрвин Станин, Унстан Оден, Кристофер Ишервуд и другие создавали некий духовный климат, в котором проходило созревание и становление личности композитора, то сейчас магнетизм, исходящий от личности Бриттена, привлекает к нему художников, писателей, артистов. В сотрудничестве с ним обрели себя ху-

¹ Речь идет о словах Уитфреда Оузла, вписанных энниграфом на титульный лист «Военного реквиема».

² E. W. White: Benjamin Britten: His Life and Operas. University of California press 1970, p. 86.

дожник Джон Пайпер и певица Кэтлин Феррье, активизировали свою деятельность писатели Форстер и Пломмер, и многие другие. Существует круг людей, образующих духовную среду, в которой композитор живет и творит.

Питер Пирс — певец, прославивший себя не только исполнением бритеновских сочинений, но выдающимися интерпретациями камерной вокальной лирики Шуберта, Шумана, песен Перселла, исполнитель множества ведущих сольных партий (в том числе в моцартовских операх, «Проданной невесте» Сметаны, «Травиате» Верди, «Царе Эдипе» Стравинского). Пирс — постоянный сотрудник композитора. Одаренный литератор, он явился соавтором либреттистом «Сна в летнюю ночь», составил оригинальное «либретто» вокального цикла на стихи и пословицы Блейка; он перевел Пушкина на английский язык, как до того Хёlderлина. Именно ему принадлежит идея фестиваля в Олдборо, ставшего большим событием в музыкальной жизни страны.

Эдвард Морган Форстер — крупнейший английский писатель, чья репутация была прочной уже в 20-е годы, автор пяти романов, знаменитого исследования «Аспекты романа», писатель, у которого учился мастерству друг Одена и Бриттена Кристофер Ишервуд, — принимает активное участие в творческой жизни и деятельности композитора.

Что же за личность сам Форстер? «Общественную позицию Форстера питали вера в священную природу сердечных привязанностей, в личные взаимоотношения, убежденность в силе разумных доводов и, наконец, собственное бескорыстие. Эти украшающие человека добродетели Форстер постиг в Кембридже давно, еще в молодые годы»¹. Напомню, что именно статья Форстера о Крэббе, привлекая внимание композитора в США, вселила уверенность в правильности избранного пути, привлекла внимание к творчеству Крэбба, к новелле о Граймсе. На первом же Олдбороском фестивале Форстер читал лекцию о Крэббе. Форстер оставил замечательные описания успехов бритеновских премь-

¹ У. Аллен. Традиция и мечта М., 1970, с. 79.

ер — к примеру, кантаты «Св. Николай». Он вместе с Эриком Крозье стал либреттистом «Билли Бадда».

Уильям Пломмер, другой крупнейший представитель английской литературы, — романист, поэт, публицист, человек, которого называют основоположником южно-африканской литературы (в 16-летнем возрасте он поселился в Южной Африке среди зулусов), — сотрудничает с Бриттеном. Пломмер — либреттист трех притч, а до того — оперы «Глорнана» (в 1954 году Бриттен и Пломмер собирались написать оперу для детей о космонавтах)¹.

Многие английские музыканты тесно связаны с Бриттеном: регент хора мальчиков Вестминстерского аббатства, клавесинист Джордж Малькольм — постоянный участник фестиваля в Олдборо, и безвременно умершая, выдающаяся певица Кэтлин Феррье, супруги Пайпер — Майфэнви, либреттистка «Поворота винта» и «Оуэна Уингрейва», и Джон, художник, оформлявший «Лукрецию» и «Херринга», «Билли Бадда» и «Глорнану», «Поворот винта» и «Сон в летнюю ночь». Имоджин Холст — дочь Густава Холста, с которой Бриттен вместе написал книгу «Удивительный мир музыки», — на протяжении долгих лет является незаменимым помощником композитора и в устройении концертов фестиваля, и в ежедневной работе над рукописями. Большинство клавишных переложений бриттеновских партитур сделано ею.

Круг близких друзей неизменно растет, потому что многие современные музыканты становятся причастными к созданию и исполнению музыки Бриттена. Среди них — Эрнест Ансерме, дирижировавший премьерой «Поругания Лукреции» и Кантатой милосердия. Дитрих Фишер-Дискау, принявший участие в исполнении названной кантаты, «Военного ревьюема»; ему посвящены «Песни и пословицы Уильяма Блейка».

Особое место принадлежит советским музыкантам, с которыми у Бенджамина Бриттена установились давние прочные дружеские и творческие контакты. В среде советских музыкантов есть исполнители, которые постоянно пропагандируют бриттеновское творчество. Здесь назову Г. Рождественского и Б. Покровского, чьи-

¹ См.: E. W. White Benjamin Britten, с. 72.

мий усилиями в Большом театре была поставлена опера «Сон в летнюю ночь»; Д. Далгата, исполнившего многие оркестровые произведения Бриттена, осуществившего постановку «Питера Граймса» в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова и там же (вместе с балетмейстером О. Виноградовым) — постановку балета «Принц пагод» («Зачарованный принц»).

Большим событием в свое время явилось исполнение «Военного реквиема» в Большом зале Ленинградской филармонии силами студентов консерватории и учащихся школы-десятилетки (дирижеры — Н. Рабинович и Ю. Крамаров, руководители хоровых коллективов — Е. Кудрявцева и Р. Середа). Трудно перечислить всех — музыка Бриттена вошла в репертуар советских исполнителей и популярна в нашей стране.

Вдохновленный искусством Святослава Рихтера, Бриттен в 1966 году создает специально для него каденцию к Фортепианному концерту Моцарта Es-dur. Примечательно обращение английского композитора к поэзии Пушкина как свидетельство возросшего в последние годы интереса к русской культуре. В Третьей сольной виолончельной сюите, которую Бриттен привез в Советский Союз весной 1971 года для исполнения Ростроповичем, он использует напевы русских народных песен.

Наконец, в высшей степени знаменательным представляется обмен взаимными посвящениями между двумя крупнейшими композиторами современности — Шостаковичем (Четырнадцатая симфония) и Бриттеном («Блудный сын»). И если в музыке Бриттена издавна слышно воздействие симфонического стиля Шостаковича (общим, объединяющим их звеном служит высоко ими чтимый Малер), то в последних произведениях советского композитора — в частности, в идее и композиции Четырнадцатой симфонии, вокального цикла на стихи Блока, — можно усмотреть черты, сближающие его с английским мастером.

Шостакович высоко ценит искусство Бриттена. В 1963 году на встрече с молодыми музыкантами Ленинградской консерватории, обзвывая состояние современной зарубежной музыки, вслед за Стравинским он поставил имя Бриттена. Последний же преклоняется перед Шостаковичем.

Бриттен говорит: «Художники являются художниками, потому что они обладают некоей сверхчувствительностью; ... у больших художников есть не совсем приятная привычка понимать многие вещи гораздо раньше своих современников»¹. Сам Бриттен принадлежит к таким художникам — об этом свидетельствуют его произведения конца 30-х годов. Самый же яркий пример этой сверхчуткости — траектория его творческого пути. Бриттен чувствует и предчувствует движение, направление духовного развития культуры: не случайно, в годы, отмеченные обострением социальных конфликтов, он вновь обращается к стихам современных поэтов, актуальность которых открыта и выражена прямо — так продлевается гражданственная образно-тематическая линия внутри его творчества. Я имею в виду и поэмы Уилфреда Оуэна, сделавшие реквием военным, и балладу Бертольта Брехта «Крестовый поход детей». Именно в 60-е годы, когда снова в разных точках земного шара вспыхивают зарева пожаров, когда возникает реальная угроза мировой войны, Бриттен обращается к теме войны и мира и создает грандиозное сочинение, выдающийся документ эпохи — «Военный реквием».

Этический закон — острое, болезненно-острое чувство ответственности за любое зло, которое творится в мире, протест против любых проявлений зла, — делает личность композитора цельной, а его деятельность целеустремленной. Это — его основная миссия. Он мучительно ищет слово, которое было бы понятно всем, слово, которое открыло бы истину, донесло мысль, не извращая и не искажая ее. Ибо «он несет ответственность за то, что гнет над истиной, за то процветание лжи, которые последуют в будущем из-за того, что он солгал»². Отсюда — множественность его манер, здесь коренится сознательная противоречивость его языка.

Интенсивность бриттеновских поисков такова, что многие достижения, как частные, так и более общие,

¹ П. Холл. Биджамин Бриттен с. 63

² Э. Паунд. Цит. по журналу Вопросы литературы, 1970, № 6.

несомненно вошли в мировой музыкальный процесс с его именем. За свидетельствами обращусь к Стравинскому: чей критический взгляд и столь же критичное слово не оставляют места для преувеличений. Комментируя по случаю записи на пластинку свое последнее крупное сочинение «Requiem canticles», Стравинский замечает: «Рабочим названием произведения было «Sinfonia da Requiem», и я не использовал его только потому, что я уже брал слишком много взаймы у мистера Бриттена в темах и материалах названий»¹. Если снять с этих слов легкий покров проники, то заметим некоторые совпадения замыслов: «Потоп» («Ноев ковчег» Бриттена — 1958, Стравинский — 1962), «Авраам и Исаак» (Бриттен — 1952, Стравинский — 1962). Фанфара для труб (Бриттен — для трех труб в церкви Бёрн-Сент-Эдмундс, 1959, Стравинский — для двух труб в Новом театре Нью-Йорка, 1964). Речь идет не о сходных художественных решениях, а о самой идее, о первичном импульсе.

Бриттен пользуется любой музыкальной формой, любым жанром, но особенно охотно обращается он к опере. Разнообразие типов спектаклей и сценических решений говорит о неустанных поисках гибкой, преимущественно камерной формы. «Малая оперная форма находится в таком же отношении к большой, — говорит Бриттен, — как струнный квартет к симфоническому оркестру. Моя заветная мечта — создать такую оперную форму, которая была бы эквивалентна чеховским драмам»² (Здесь вспоминается, как Чехов предостерегал своего брата Александра от описательности и многословия: «Храни бог от общих мест. Лучше всего избегать описывать душевное состояние героев; нужно стараться, чтобы оно было понятно из действий героев...»³). В операх Бриттен постоянно экспериментирует: то варьирует сценический тип, то приспособливает определенный тип к контрастным жанровым разновидностям, то выверяет и коррек-

¹ Заметки И. Стравинского из сб. «Bravo, Stravinsky», World Publishers, 1967

² Говорит Бенджамин Бриттен. «Советская музыка», 1965, № 3, с. 63.

³ А. П. Чехов. Собр. соч. в 12-ти томах, т. 11. М., 1956, с. 95 (письмо от 10 мая 1886 года).

тирует отдельные элементы представления (как, например, взаимосвязь артистов и аудитории). Новая задача, новые условия будоражат его фантазию.

Различны типы драматургии бриттеновских опер: каждая из них словно продолжает какую-либо традицию мирового оперного искусства, опирается на классические образцы или соприкасается с современными исканиями в этом жанре. Так, если «Питер Граймс» представляет собой реалистическую музыкальную драму, то «Альберт Херринг» примыкает к линии «Фальстафа» — «Джани Скикки» (но, естественно, с усилением национального колорита, в комическом жанре всегда ярче проявляющегося), «Поворот винта» ближе к экспрессионистской драме, а «Поругание Лукреции» перекликается с оперой-ораторией Стравинского «Царь Эдип».

Но самое важное другое, сквозь драматургическое разнообразие опер Бриттена выступает основная гуманистическая тема его творчества — в многообразных оттенках и аспектах, разной силы обличения Бриттен проводит его на уровне детского восприятия в «Маленьком трубачисте», с мягким юмором в «Альберте Херринге», достигает предельного драматизма в «Повороте винта». Ощущение боли вызывает горе матери («Река Кэрлью»), гнева и протеста — безжалостная эксплуатация малыша Сэма («Маленький трубачист»), гибель невинного Билли («Билли Бадд»), поругание верности и чести («Лукреция»). Новеллы Мопассана («Альберт Херринг») и Джеймса («Поворот винта» и «Оуэн Уингрейв»), рассказ Мелвилла («Билли Бадд») и драма Обэ («Поругание Лукреции»), эпизод из истории Англии («Глориана») и пьеса японского театра Но («Река Кэрлью»), библейские сказания («Пещное действо» и «Блудный сын») — сюжеты древние и более позднего времени, все они призваны показать конфликты, вызванные духовным угнетением личности. Композитора в основном волнует в социальном конфликте моральный аспект, в чем проявляется известная ограниченность его мировоззрения. К тому же Бриттен не часто ставит проблемы социальные (открыто они прозвучали в операх «Питер Граймс», «Маленький трубачист»), но все же везде они незримо присутствуют, ощущаются, ибо художника не покидает мысль о неблагополучии современ-

ной буржуазной цивилизации. Именно потому в несовременных темах возникают аллюзии — словно перекидывается мост от прошлого к настоящему — и каждое оперное сочинение Бриттена приобретает остро актуальное звучание.

Бриттен последователен не только в утверждении идейной и образной сферы своего оперного творчества, он столь же последовательно и устремленно утверждает великую гуманистическую ценность оперного театра для национальной культуры Англии. Об этом он пишет статьи, заметки, предисловия к исследованиям, посвященным истории ее развития¹. Более того, Бриттен нередко дирижирует спектаклями возобновленных оперных произведений других авторов. В 1948 году, по следам 220-летия «Оперы нищих» Гэя и Пепуша, он создает свой камерный вариант балладной оперы². Через три года Бриттен редактирует и возвращает к жизни национальный шедевр — оперу Перселла «Дидона и Эней».

Особую область творческой деятельности Бриттена составляет работа над наследием великого классика английской музыки Генри Перселла. Эту работу Бриттен называет *realizations*, что означает «осуществление», «свое понимание». Но среди этих *realizations* есть и редакции (*editions*) и обработки (*arrangements*). Как уже говорилось, Бриттену принадлежит редакция «Дидоны и Энея»: совместно с Имолжин Холст он написал пролог, текст для партий ведьм, недостающие отрывки были заполнены другой музыкой Перселла. В бриттеновской редакции для струнного оркестра живет Чакона g-moll, «Золотая соната» для двух скрипок, виолончели и фортепиано. Совместно с Пирсом сделано множество обработок, расшифровок *basso continuo* в перселловских песнях сборников «Британский Орфей» и «Божественная гармония», «Оды и Элегии»³.

¹ Например, к книге E. W. White *The Rise of English Opera* London, 1951.

² В год 200-летия, в 1927 году, Брехт и Зилье создали ее вариант — «Трехгрошовую оперу», а спустя пятьдесят лет после Бриттена, в 1953 году, Блисс написал свой вариант для кинофильма Питера Брука с Лоуренсом Оливье в главной роли.

³ См. статьи Бриттена и Пирса в юбилейном сборнике I. Holsted *Henry Purcell Essays on his music* London, 1959.

Посвящением Перселла (к 250-летию со дня смерти) Бриттен объединил Второй струнный квартет и «Святые сонеты Джона Донна».

Наследие Перселла привлекает Бриттена не только как композитора, но и как исполнителя, исследователя, дирижера. Выступая на родине и за рубежом, он всегда включает в программы концертов — камерных или симфонических — произведения Перселла. В этом отношении он словно взял эстафету из рук Холста и Воана Уильямса: Перселл, а с ним — XVII век английской музыки стали для Бриттена тем же, чем для его предшественников был век XVI. Но если Холст пропагандировал музыку тюдорской эпохи за пультом, а Воан Уильямс традиции старо-английской школы своими произведениями, опирающимися на них, то в творческой деятельности Бриттена эти две стороны слились воедино.

Бриттен назвал Перселла своим духовным отцом. В этих словах глубокий смысл. Есть много соответствий в том, что суждено было свершить этим композиторам в истории английской музыкальной культуры: оба они — каждый на уровне своего времени — творчески объединили европейский музыкальный опыт с английской традицией, оба сыграли решающую роль в эволюции национального музыкального театра (Перселл заложил его основы, Бриттен через 250 лет возродил в Англии оперный жанр). И лучшие бриттеновские творения, выйдя за национальные рамки, стали достоянием мировой музыкальной культуры.

Г л а в а X I

ОБ АНГЛИЙСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ

Стиль Бриттена, индивидуальный и национально определенный, соткан из сложного конгломерата влияний. Разобраться в составных элементах его музыки подчас нелегко: не только из-за их количества и качественного разнообразия — основа его стиля широка и покоится на многих проявлениях европейского музыкального опыта, — но и потому, что сплав их ограничен, свеж и самобытен. Особую, неповторимую свежесть придает ему национально-английская интонация, которая связана с претворением жанров и мелодики народной музыки.

Отдельные интонационные обороты, а иногда и весь склад музыки композитора рождается под влиянием национальных фольклорных традиций (имеются в виду собственно музыкальные традиции), формирование которых в значительной мере определяется непосредственным воздействием национальной речи, ибо связь слова и пения, поэзии и музыки в народном творчестве неразрывна. Народные песни и сказы являются обобщением типических интонаций народной речи. Именно поэтому лингвисты, изучающие речевую интонацию, а музыковеды — интонацию музыкальную, стремятся, в первую очередь, выявить заложенные в ней народные элементы.

Однако фольклорные традиции, лежащие в основе любой национальной культуры, и жанрово разнообразны и исторически изменчивы. По-разному они переосмыслились и в разные исторические периоды в процессе становления национальных школ. Например, известно,

что композиторы-основположники формирующихся к середине XIX века национальных школ осваивали, в основном, если можно так выразиться, верхние фольклорные напластования, исторически более поздние и потому ближе лежащие¹. К тому же, нередко воздействие фольклора предстает опосредствованным, ибо на фольклорные традиции накладываются исторически обусловленные традиции претворения народно-национальных элементов в профессиональной музыке.

Впитывая элементы народной музыкальной речи, композитор переплавляет их, преломляет сквозь призму определенных, установившихся ранее стилистических норм. Особые трудности в определении влияний фольклора на интонационный склад музыки создает современное композиторское творчество. За редким исключением (Барток, Энеску, Орф, Гершвин) эти влияния преломляются в сложных напластованиях профессиональных традиций разных эпох. На каждом новом этапе увеличивается количество пластов,—увидеть сквозь них первоисток удастся не всегда, особенно в музыке тех национальных культур, которые опираются на давние профессиональные традиции. Да и связи с народным песнетворчеством в музыке XX века, по сравнению с музыкой XIX века, стали иными: теперь они касаются отражения не только интонационного склада, но также ритмической, фонической организации, структурных закономерностей. Обогатились и межнациональные связи, активизировались процессы взаимодействия различных национальных музыкальных культур (так, к примеру, известна роль румынского, болгарского фольклора в творчестве Бартока, бразильского — у Мийо или народной музыки Индии — у Мессяна).

Изучение фольклорных влияний на склад музыки Бриттена значительно осложнено. Установить, к какому слою песенности он тяготеет, невозможно. Бриттен редко цитирует народные мелодии. Он не принадлежит к числу композиторов-folky («народников»), постоянно

¹ Например, стиль вербункош, а не древний куруцкий фольклор в большей мере был отражен Листом, Глинка преимущественно обращался к городской песенной культуре, нежели к старой крестьянской, стихия танцев XVIII века, в основном, а не песни таборитов, претворена Сметаной.

использующих в своих произведениях народные напевы. В его огромном наследии цитаты можно пересчитать по пальцам. Это — темы Шотландской баллады ор. 26 для двух фортепиано с оркестром. Бриттен советует молодым композиторам обрабатывать народные песни, чтобы постигнуть на практике особенности сочетания слова и музыки в фольклоре. Для него самого эта работа стала мастерской, где он учился простоте, естественности и вместе с тем выразительности звучания английской речи в музыке — проблема, которой композитор придает решающее значение.

На протяжении 16 лет — с 1942 по 1958 год — Бриттен обработал 36 народных песен, составивших 5 тетрадей «Folk Song Arrangements». В этих тетрадях собраны мелодии не только самые популярные, но и наиболее характерные. На их примере можно даже сделать ряд важных заключений об особенностях английского народного песнетворчества.

Бриттен обрабатывает песни собственно английские, а также шотландские, ирландские, уэльские. Среди них попадаются напевы из ценных коллекций: из сборников Шарпа («Folk Song from Somerset», «Nursery Rhymes from Suffolk») и Хуллы («Hullah's Song Books»). Источников большинства песен Бриттен не указывает, да это и не столь важно, так как избранные им мелодии — такие, например, как «Lincolnshire Poacher» и «Polly Oliver», ирландская «Sally Gardens» или уэльская «The Ash Grove» — известны в Англии всем. Бриттен не связан с определенным слоем народного песнетворчества: народная песня у него на слуху и он — как некогда композиторы-елизаветинцы — черпает ее интонации отовсюду, вне зависимости от ее исторического происхождения или жанровой принадлежности. Композитор отдает дань и обширной группе шотландского фольклора — бёрнсовской коллекции («Ca' the yowes»), и жанру popular song («The Ploughboy» Шильда).

В 1948 году, работая над камерным вариантом балладной «Оперы нищих» Гэя и Пепуша, Бриттен снова столкнулся с проблемой обработки народных и популярных песен. Но если в «Folk Song Arrangements» он стремился создать образцы камерно-вокального стиля, близкие к лирике Шуберта, то в «Опере нищих» его

подход к обработке разнообразен и продиктован самими условиями оперы, — ее жанром, особенностями характера или сценической ситуации, в которые попадает та или иная мелодия. Среди них — обычные бриттеновские обработки, то есть те, в которых напев остается неизменным. Есть обработки, где в основную мелодию включаются фразы из другой, побочной песни; есть и обработки со свободно изложенной, измененной мелодией, иногда напев тщательно разработан; нередко народная мелодия входит внутрь большей композиции; наконец, встречаются обработки, в которых две или три мелодии использованы в сочетании друг с другом.

Несмотря на столь тесный, в течение длительного периода, контакт с фольклором, отнюдь не обработки являются собой доказательство близости его языка фольклору.

В хоровых работах Бриттена, части и эпизоды которых воссоздают определенный жанр, часто слышны фольклорные обороты. Слышны они и в инструментальных произведениях, но, естественно, что наиболее показательный в этом плане материал дает вокальное творчество Бриттена, в котором фольклорные элементы распылены в отдельных ритмических оборотах, интонационно-мелодических попевках, ладовых оттенках, структурных членениях и других микроэлементах его стиля. Народное влияние проступает то явно (и тогда бриттеновские мелодии непосредственно сопоставимы с народными), то более скрыто¹.

На примере творчества Бриттена интересно изучить и воздействие народных жанров — к этой мысли приводит поразительное жанровое многообразие внутри творчества композитора и наличие некоего единства в нем.

В произведениях Бриттена широко отражена практика английского народного музицирования. Наиболее богатый материал в этом отношении дает опера «Питер Граймс», где представлены баллады с хоровым припевом (Болстроуда и Тетушки из 2-й картины I акта), хоровая песня рыбаков, раунд. В народном духе напи-

¹ См. мою статью «Фольклорные элементы вокальной методики Бриттена» в сб. «Проблемы музыкальной науки», вып. I М., 1972.

саны хоры в «Лорнпане», колыбельные из «Лукреции» и «Сна в летнюю ночь»: в опере «Билли Бадд» звучат матросские песни (chanties), а в операх «Альберт Херрин», «Поворот винта», «Маленький трубочист» — детские игровые и рождественские песни. Традиция пения кэрол возрождается Бриттеном в хоровой сюите «Родился мальчик», «Обряде кэрол» и «Пастушеской кэрол». Сцена репетиции и представления мастеровых из «Сна в летнюю ночь» не только лародирует итальянскую оперу, но и воспроизводит дух английских народных комедийных представлений — дролз (drolls). В этих и других случаях влияние народных традиций проступает явно, но чаще оно дано словно намеком, как, например, в «Весенней симфонии», жанровые истоки которой (через кантатность антем) восходят к песенным сюитам, вдохновленным мадригальным пением, и еще глубже — к народным песенным обрядам типа рождественского, дух которого передан Бриттеном в «Обряде кэрол» и хоро-вых вариациях «Родился мальчик». В этом плане показательно, что «Весенняя симфония» завершается мелодией-символом английской песенности — старинным каноном «Sumer is isumen in».

Еще чаще народное воздействие проступает сквозь призму национальных профессиональных традиций, интерес к которым возродился в Англии начала XX века. Бриттен же воспринял их от непосредственных учителей и косвенных (в первую очередь, конечно, от Воана Уильямса). Но фокусом, вобравшим в себя все самое специфичное в английской композиторской школе, для него был и остался Генри Перселл.

В настоящей главе будет рассмотрено сопряжение бриттеновской музыки с фольклорными истоками (в их «первоначальном», если так можно сказать, виде и главное — в их исторически сложившейся профессиональной интерпретации).

Прежде всего, несколько слов об основных жанрах народной музыки Великобритании.

Начну с баллады, потому что соприкосновения с ней и ее влияния не избегал ни один другой жанр песенного, песенно-театрального и песенно-танцевального народного творчества, а также почти все жанры профессиональной музыки — не случайно Англия стала ро-

диной так называемой балладной оперы¹. Баллада — не только самый популярный, но и всепоглощающий вид фольклора Великобритании.

С балладой генетически связан жанр песни. «Многие народные песни представляют собой лирические эмоциональные эпизоды баллад, извлеченные из оригинального повествовательного контекста и расширенные в нечто самостоятельное — в самостоятельную поэму, иногда с добавлением повторов»².

Нередко тексты и напевы баллад и песен идентичны. Кроме того, в фундаментальном собрании баллад профессора Фрэнсиса Джеймса Чайлда, которое до сих пор остается одним из богатейших собраний этого типа на любом языке, — встречаем интерлюдии — отрывки из баллад и балладных представлений, которые бытуют как самостоятельные песни³. В большинстве своем — это отрывки из балладного цикла о Робине Гуде, каждый подвиг которого, являясь эпизодом в повествовательной цепи баллады, служит в то же время основой для песен⁴.

Столь же тесно связан с балладой другой песенный жанр — кэрол (carol). Подавляющее большинство их — рождественские песни. В настоящее время кэрол является синонимом рождественской песни. Показательно, что многие баллады сохранились сейчас под названием кэрол только потому, что пелись на рождество, хотя в строгом смысле слова и не являются таковыми.

Как и баллада, слово кэрол первоначально ассоциировалось с танцем. «Танец-цепочка» (chain-dance) или хороводный (round-dance), возможно, был тем примитивным материалом, из которого кэрол развилась в самостоятельную музыкальную форму. Танцующие поют рефрен эпической баллады (разрядка моя. — Л. К.), к которой ведущий (leader) танца прибавляет

¹ Имею в виду «Оперу нищих» Гэя и Пепуша (1728)

² J. Reeves. The Idiom of People. London, 1958, p. 33. См. также: В. Конен. Пути американской музыки. М., 1965, с. 123—132. Отражению песенно-балладной традиции в конструктивных элементах стиля Бриттена посвящен раздел моей статьи «Жанры народной музыки Великобритании в творчестве Бриттена в сб. Из истории музыки XX века. М., 1971.

³ F. J. Child. English and Scottish Popular Ballads, vol. V. Boston, 1877, p. 428.

⁴ См. сб. A. Malcolmson ed. «Songs of Robin Hood», 1947.

повествовательную строфу, затем все снова поют рефрен. Это и есть основа формы кэрол¹. Обычно определяют два главных признака средневековой формы кэрол: наличие припева (*burden*) и строфы (*stanza, verse*). Отмечу еще один внешний признак старой английской кэрол — чередование английской строфы и латинского припева. Таков анонимный текст 1800 года, на который Бриттен написал «Гимн Девс».

Кэрол занимает промежуточное место между народной песней и профессиональной. Многие из них дошли до нас из рукописей XV века. Авторами их были люди духовного звания, чьи имена встречаются в рукописях XV века. Они стремились придать кэрол характер народной песни, чтобы привлечь слушателей. Поэтому некоторые английские исследователи полагают, что кэрол могла родиться как из устной традиции, так и из письменной, иными словами — происхождение кэрол как песенной формы двойственно: и народное, и профессиональное.

Многие народные песни пополняли запас кэрол (см. *Oxford Book of Carols*) — и, главным образом, те, которые написаны в английском балладном метре. Это и есть основная точка соприкосновения кэрол и баллады. В некоторых кэрол обращает на себя внимание повествовательный стиль и вопросо-ответное строение, характерное для баллады. В целом же взаимосвязь кэрол и баллады настолько очевидная и тесная, что позволяет некоторым исследователям говорить о существовании балладных кэрол (*ballad-carol*)².

Специфической особенностью рождественских кэрол, — а они наиболее оригинальны в музыкальном отношении, — является так называемый «науэл» (*nowell*) в припеве — сочетание «приветствий и криков радости, характерные юбиляции». Ральф Воан Уильямс говорит, что это приблизительно должно означать «хорошие вести»³.

¹ R. Nettel *Christmas and its Carols* 1960, p. 23, 30

² Например, Райтли в монографии «Английская кэрол» посвящает специальный очерк особенностям балладных кэрол, в конце которого помещает список наиболее известных и популярных. См. E. Roulecy *The English Carol* Oxford Univ. Press, 1959, p. 53—78.

³ См. Р. Воан Уильямс. Становление музыки. М., 1954, с. 53.

Сэр Хуберт Пэрри



Сэр Чарльз Стэнфорд
Портрет работы
У. Орпена

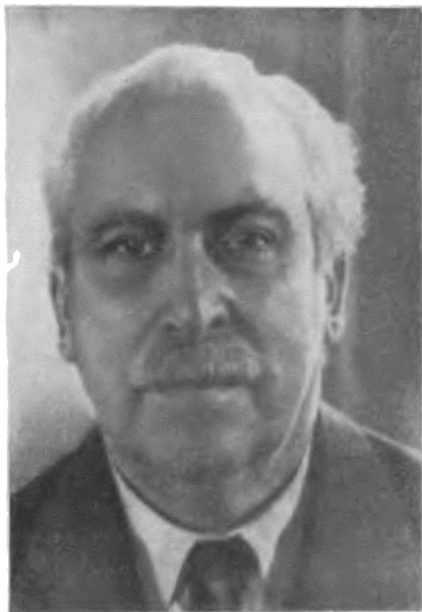


Сэр Эдвард
Элгар и Йегуди
Менухин



Ральф Воан
Уильямс
Портрет работы
Дж. Келли

Сэр Артур Блесс



Фрэнк Бридж

Эдмунд Раббра



Сэр Уильям
Уолтон



Констант Лэмберт



Леннокс
Бёркли





Хэмфри Сирл



Питер Р Фрикер

Майкл Типпет



Бенджамин Бриттен — 4 года и 7 лет



Семья Бриттенов в Лоустофте



Б. Бриттен с супругами Бريدж, около
1930 г.

«Питер Граймс» (1945), финал
I акта. Граймс — Питер Пирс, Эллен —
Джоан Кросс

«Питер Граймс», 1-я картина
II акта, сцена у церкви





Б. Бриттен и У. Оден
в августе 1946 г



Б. Бриттен
в Снейпе, 1946



· Поругание «Луcreции» (1946)
· Луcreция — Кэтлин Феррье



Питер Пирс, Кэтлин Феррье
и Б Бриттен, 1946

Б. Бриттен, Одри Милдмей
(миссис Джон Кристи)
и Эрик Крозье, 1947





Б. Бриттен
и Э. М. Форстер
на прогулке, 1948



«Альберт Херринг» (1947)
Леди Биллоуз — Джоан Кросс,
Альберт — Питер Пирс



Эрик Крозье, Б. Бриттен
и Тайрон Гатри на репетиции
«Оперы нищих», 1948

Опера нищих (1948) Полли
Иичем — Нэнси Эванс, Люси
Докит — Роз Хилл, Мэккин — Питер
Пирс

«Маленький цубочист» (1949)
Финальная песня





Б. Бриттен с участниками
премьеры Св. Николая, 1948

«Билли Бадд» (1951,
«Ковент-Гарден»).
Билли — Теодор Апмен, Капитан
Вир — Питер Пирс





Билли Бадд (1966, телеспектакль)
Билли — Питер Глоссап



«Билли Бадд» (в той же постановке)



«Глорiana» (1953,
«Ковент-Гарден»)
Королева Елизавета I —
Джоан Кросс,
Пенелопа Рич — Дженифер
Вивин

«Поворот винта» (1954,
«Ковент-Гарден»)
Гувернантка — Дженифер
Вивин, Куинт — Питер Пирс

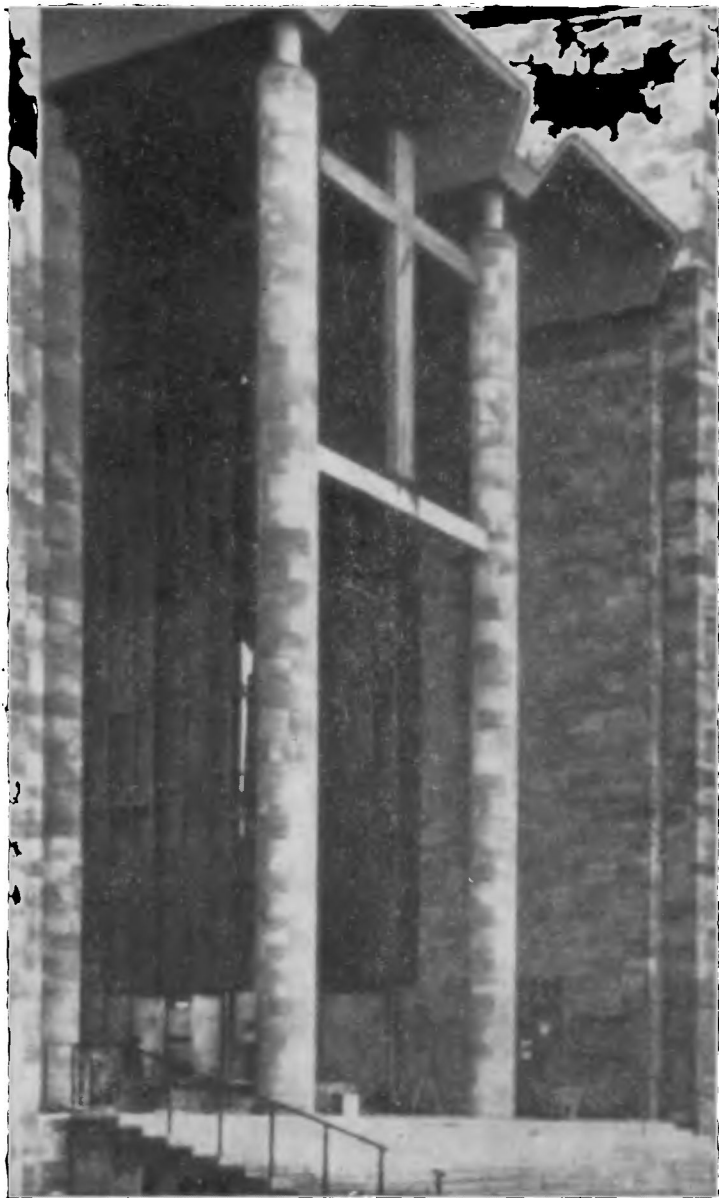




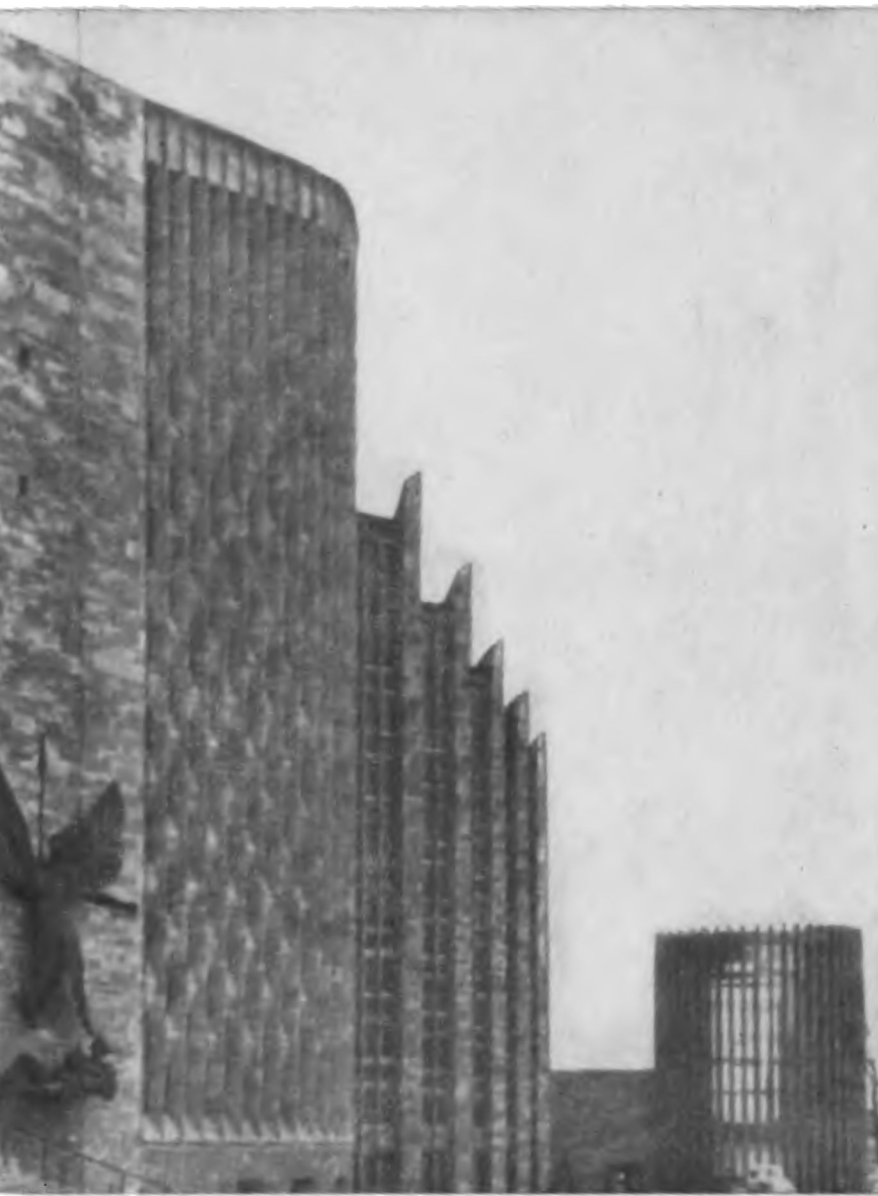
«Принц пагод» (1957, «Ковент-Гарден»), III акт, pas de deux
Светлана Березова и Дэвид Бэйер



На репетиции «Ноева ковчега» (1958)



Собор в Ковентри





«Сон в летнюю ночь» (1960), III акт



«Река Кэрлью» (1964).
Безумная мать — Питер Пирс



· Река Кэрлью.
Путешественник — Браїан
Дрейк, Безумная мать —
Питер Пирс



«Блудный сын»
Отец — Джон Шпрли-Куирк,
Младший сын — Роберт Тир



Блудный сын (1968)
Искуситель — Питер Перс

С Золтаном Кодан в Олдборо, 1965



Эдвард Морган
Форстер



Уггис Оден



На открытии нового концертного
зала в Снейпе с королевой
Елизаветой 2 июня 1967 г.



Бриттен принимает звание почетного
гражданина Олдборо в Муг Холле
22 октября 1962 г

На теннисном корте в Олборо
На заднем плане Красный дом
(The Red House)



Такие юбилеи слышны в хоровых циклах Бриттена «Родился мальчик» и «Обряд кэрол». Кэрол в сочельник и рождество распевала на улицах толпа, славящая Христа. Несколько людей — «сенаторов» (*waits*) ходили по домам, получали дары и провозглашали рождество. Эти «сенаторы», как правило, были хорошими музыкантами: известно, например, что Орlando Гиббонс был сыном одного из «*waits*» Кэмбриджа, а его брат Фердинанд, так же как отец, стал «сенатором» в Линкольне.

Еще более, чем в предшествующих, смысается грань между устной (непрофессиональной) и письменной (профессиональной) традициями в столь популярных и специфичных для Великобритании жанрах, как раунд (*round*) и кэтч (*catch*). Этот простой вид жанрового многоголосного пения известен со времен раннего Возрождения.

Англию справедливо считают родиной полифонии. Музыка народов Великобритании действительно издавна многоголосна. Известна практика древней ирландской диафонии-органум — ранней формы многоголосия. В XV веке в английскую музыкальную терминологию входит новое понятие «гимель» (*gymel*) или «двойная, парная песня» (*twin-song*) — песня, звучащая параллельными терциями или секстами. Традиция же эта древняя, она была описана уже в конце XII века валлийцем Джеральдом (*Geráldus Cambrensis*), который отмечал, что в Уэльсе и Йоркшире даже дети пели в этой манере¹. «Уэльсы не поют в унисон, в их песне столько голосов, сколько исполнителей, и все они объединены органичной мелодией, звучащей консонантно с другими голосами», — пишет крупнейший авторитет в этой области Гвинн Уильямс². Он считает традицию гимель целиком устной, но при изучении нотных рукописных источников великой эпохи английской кэрол — XV века — сталкиваемся с тем, что гимель-стиль формирует основу музыки; он встречается и в английских морских песнях (*chantries*). Таким образом, гимель словно пронизывает фольк-

¹ R. Nettel. *Christmas and its Carols*, c. 47.

² Gwynn Williams, W. S. *Welsh National Music and Dance* London, 1933, p. 40.

лор Великобритании. Звучит он также в октавных и унисонных канонах раундов и кэтчей.

Так же как из баллады выделились песня и кэрол, раунд произошел от хороводного танца (round-dance), и в напевах его часто ощущаем танцевальный ритм. Известна разновидность раунда — раундлей (roundelay) — маленькая песенка с припевом.

Исследователи классифицируют кэтч как особый вид раунда, хотя разница между ними точно не установлена. Большинство музыковедов полагают, что кэтч — это раунд, в котором более ярко выражено юмористическое начало. Недаром в эпоху Шекспира слово кэтч было синонимом каламбура.

Откуда произошло название жанра «кэтч» точно неизвестно. Но можно предположить, что оно возникло как определение канонической манеры пения, где каждый следующий голос, вступая, подхватывает (catch) первый напев. Интересно, что самая ранняя английская песня, дошедшая до нас — «Sumer is icumen in» («Летний канон» — XIII век) также поется в манере catch. В процессе развития на протяжении XVII и XVIII веков раунд и кэтч слились, образовав единый жанр веселой песни, которая по форме представляет собой канон, октавный или унисонный.

Так же как и другие жанры народного песнетворчества, кэтч постоянно испытывал на себе влияние баллады. Наиболее очевидно оно в некоторых полудраматических кэтчах XVII века: одни из них содержат повествовательный элемент, другие построены в виде диалога.

Во второй половине XVII века кэтчи получили широкое распространение. Их создают такие известные композиторы, как Перселл и Блоу. «К тому времени как они стали писать кэтчи, для них уже были готовы мелодии английских баллад и танцев»¹.

Кэтчи Перселла — вершина развития жанра: как форма музицирования из полупрофессиональной кэтч становится профессиональной. На этом частном примере видно проявление одной из специфичных черт в процессе становления английской национальной школы —

¹ E. Hart. The Restoration Catch «Music and Letters», vol. XXXIV, 1953, October, № 4, p. 301.

тесной взаимосвязи и плавности переходов от народной к полупрофессиональной и, наконец, собственно профессиональной музыке. Эту специфичность следует постоянно иметь в виду при анализе национальных истоков творчества Бриттена. Поэтому постараемся углубиться в изучение вопроса на примере Перселла и его предшественников. Из их рук и словно сквозь их спектр Бриттен воспринял и наследие народного музыкального творчества, и методы его трактовки. При восстановлении национальных истоков творчества Бриттена необходимо не упускать из виду это важное звено.

Тесная взаимосвязь народного и профессионального творчества установилась еще в эпоху Ренессанса и как одно из наиболее характерных свойств искусства Возрождения проявилась многообразно. В Англии, насколько можно судить, процесс этот был исторически длительным и стойким и протекал особенно интенсивно и плодотворно. В елизаветинскую эпоху — в «век Шекспира» — одновременно с расцветом литературы и театра английская национальная музыкальная школа переживает период подъема. Выдвигается одна из самых ярких и сильных школ европейской инструментальной музыки — английская верджинельная школа. Искусство мастеров-верджинелистов (так же как и мадригаллистов) раскрылось именно в соприкосновении с народной музыкой. Это можно проследить на примере их произведений, собранных в двухтомной «Книге Фитцуильяма» («The Fitzwilliam Virginal Book») ¹. Среди тем пьес «Книги Фитцуильяма», как указывают исследователи, — 22 подлинных народные ². «Мелодии народных песен, равно как и культовые напевы, представляли собой общезначимое достояние» ³. Такие напевы, как «Goe from my Window», «Robin» или «John come kisse me now», широко распространенные в елизаветинскую эпоху, оказались вообще наиболее устойчивыми в английском

¹ The Fitzwilliam Virginal Book — наиболее полное рукописное собрание верджинельной музыки, опубликованное лордом Фитцуильямом. Характеристику см. в кн.: М. Друскин. Клавирная музыка, Л., 1960, с. 102—104.

² M. Glyn. About Elizabethan Virginal music and its composers. London, 1934.

³ М. Друскин. Клавирная музыка, с. 13.

фольклоре — они вошли во многие собрания народных песен вплоть до коллекций Шарпа, встречаются они также в экспедиционных записях, а затем — и в сочинениях Воана Уильямса.

Верджинелистов меньше, чем композиторов XVIII века, «шокировали... неравномерный ритм, отсутствие модуляций, ладовый характер каденций, неожиданные интервальные ходы народных мелодий»¹. Более того, они вобрали и отразили в своем творчестве самые характерные интонационно-ладовые, структурные и метроритмические свойства народной песни. Например, тема вариаций Томаса Морли «Нэнси» близка старым английским песням, известным как *Old English Airs* и вошедшим в состав многочисленных песенных сборников XVIII и XIX веков. А тема вариаций Джона Булла «*Walsingham*» помимо ладовой многозначности (от С миксолидийского через а натуральный и мелодический к А миксолидийскому) интересна «кэтчеобразным» вступлением второго голоса. Широкое использование семиступенных (модальных) ладов не только сменяющих, но соседствующих внутри одного звукоряда, свойственно музыке верджинелистов так же, как и «переченье», вертикальное и горизонтальное, мажорных и минорных терций, что часто встречается в произведениях Бёрда и Мундэя. Сочетание тонального и модального в мышлении верджинелистов, придающих их музыке особое своеобразие, заключается не только в том, что здесь еще не выявлены мажор и минор как контрастные ладовые сферы, а очевидно также коренится и в общепринятой практике народного музицирования, вокального и инструментального. По этому поводу Стравинский в «Диалогах» цитирует профессора Эдварда Ловинского: «Англичане действовали в зоне между старыми и новыми принципами, и своеобразные сочетания модального и тонального мышления определяют все богатство и привлекательность верджинельной музыки елизаветинской эпохи»². Но и в перселловской музыке также соседствуют семиступенные лады с уже откристаллизовавшимися мажором и минором.

¹ М. Друскин. Клавирная музыка, с. 114.

² И. Стравинский. «Диалоги», 1971, с. 263.

Традиция применения народной песни в качестве основы сочинения уходит вглубь веков, — ведь напевы народных баллад и песен донесла до более позднего времени не только устная традиция. В Англии композиторы рано — в сравнении с другими европейскими странами — использовали в своих произведениях бытующие напевы.

В английской церковной музыке существует понятие «общая мелодия» (*common tune*) — то есть та мелодия, которая в отличие от «собственной мелодии» (*proper tune*) поется не к определенному, а к любому псалму. Многие из *common tune* имели очевидное сходство с фольклорными напевами, причем нередко пришедшими из Шотландии и Уэльса. На рубеже XVI и XVII веков большинство церковных музыкантов гармонизировали их: среди них Дж. Фармер, Дж. Кёрби, Дж. Фарнеби, Дж. Дауленд, а Р. Эллисон осмелелся из теноровой партии вывести в верхний голос 10 напевов. Еще раньше английские композиторы, писавшие церковную музыку, брали народную мелодию в качестве *cantus firmus*: Кр. Таи, Дж. Тавернер являлись авторами месс на тему старой английской народной песни «*Westron Wynde*». Позднее У. Бёрд сохранил напевы «*Sellenger's Round*», «Посвиста возчика» («*The Carman's Whistle*»), Дж. Булл — «Королевской охотничьей жиги» («*The King's Hunt Jig*») и оба они — популярную с XIII века охотничью песню «*Walsingham*». До сих пор не установлено: известная «Гальярда» Дауленда является ли адаптацией композитором народной мелодии, или же его песня «*Now o now I needs must part*» стала популярной «*Frog Galliard*»¹.

Первое поколение английских мастеров-верджинелистов, опираясь на народное творчество в целом, с присущей ему вариационностью в опевании-обыгрывании опорных тонов и ладовых устоев, вариативностью в развитии мелодии — высоко развили фигурационную технику². На следующем этапе — в творчестве Перселла — вариационность обогатилась полифоническими приемами, связанными не только с достижениями других евро-

¹ См.: S. Northcote. *Byrd to Britten*. London, 1966, p. 27

² М. Друскин. Клавирная музыка, с. 114—115

пейских школ, но и с английской народной традицией. Народные традиции накладывали явный отпечаток в музыке Перселла даже на строгую полифоническую форму фуги.

Иногда в перселловской фуге ответ вступает стреттно: в двухголосной фуге во второй части дуэта баса и альты из VII антема (XVII, 171) ¹, причем — и в экспозиционном, и в свободном разделе. В фуге F-dur из симфонии V антема (XVII) второй голос вступает стреттно в приму и звучит в терцию с первым голосом. Аналогично начинается второй фугированный раздел увертюры к опере «Дидона и Эней». «Утолщение» темы, превращение ее в двухголосный канон меняет в целом представление о «вожде» фуги. Такое «нетерпение» во вступлении следующего голоса, подхватывающего тему до завершения ее в предыдущем, — на чем несомненно отразилось влияние традиции catch, — вызывает существенные структурные изменения самого, казалось бы, незыблемого раздела фуги — экспозиционного. В пятиголосной фуге из антема «I will give thanks unto Thee, o Lord» экспозиция представляет собой цепь стретт, которые образуют характерное для народной манеры пения гимель параллельное движение в терцию или сексту.

Композиторы елизаветинской эпохи, «увлеченные все новым изобретательством в области фигурации, меньше внимания уделяли вариациям на основе basso-ostinato» ². Перселл, однако, широко пользовался формой граунда как в чисто инструментальной, так и в вокально-инструментальной музыке (театральной и в антемах). Решение ее всегда индивидуально, — перселловское письмо отличается вариационная гибкость, достигаемая проникновением полифонических приемов в развитие, — и тем не менее выделяется основное качество граунда Перселла. Это — «текучесть» формы: тенденция к асимметрии, к несовпадению вариаций с количеством проведений темы, тем самым к большей подвижности голосов, многослойности фактуры, свободе движения и развития. Отмеченные свойства перселловских вариаций на basso-

¹ Римскими цифрами обозначается том Полн. собр. соч. Перселла, арабскими — страницы.

² М. Друскин. Клавирная музыка, с 113.

ostinato присущи пассакалиям (и чаконам) многих композиторов XIX и особенно XX века (достаточно назвать финал Четвертой симфонии Брамса). Но эти особенности граунда утвердились в творчестве Перселла¹ и стали как бы английской традицией использования и решения данной формы.

Пластичностью движения обладает музыка Lamento (g-moll) Дидоны и заключительного граунда из «маски» к «Тимону Афинскому». Устремленность формы, непрерывность развития осуществляется по-разному. Иногда новые приемы развития, новый тип фактуры вызревает в недрах старой: ритмический рисунок следующей вариации превосхищается в конце предыдущей (1, 3, 4, 7-е проведения темы в Чаконе F-dur из музыки к I акту «Короля Артура»). Часто в перселловских граундах возникает группировка вариаций в циклы, объединенные сквозным развитием, как в пассакалии g-moll из музыки к IV акту «Короля Артура» (XI—XIV и XV—XIX вариации). Циклизация приносит свободу в музыкальное развитие, возникает новое количественное соотношение темы с вариациями: в той же пассакалии внутри второго цикла (XV—XIX вариации) XVI и XVII вариации содержат по три проведения темы вместо двух. Группируются вариации и на основе способов развития — гармонического, полифонического, тонального, — тогда образуются крупные разделы и возникают признаки вторичной формы крупного масштаба, например, сложной двухчастной (как в V антеме «O sing unto the Lord» из XVII тома произведений Перселла).

Существенно сглаживание кадансов и цезур не только в вариациях, но и в самой теме: в темах пассакалии (IV акт «Короля Артура») и финального граунда антема «In Thee, o Lord, do I put my trust» (XIV) вторгающийся каданс сливается два проведения в одно. Варьирование обычно проникает настолько глубоко в музыкальную ткань произведения, что сама тема подвергается изменениям: звучит в другой тональности и в обращении (V антем — XVII, 133, пассакалия g-moll из «Короля Артура», 7—10-е проведения), в иной оркестровке

¹ Здесь же речь идет о ранних проявлениях более поздних качеств жанра-формы вариаций на basso-ostinato

(Чакона F-dur из «Короля Артура»), варьируется интонационно-ритмически (Чакона C-dur из музыки к «Королеве фей»).

Но Перселл обогатил форму граунда не только своеобразием полифонических решений, но и привнес в вариации на *basso-ostinato* черты балладности. Вновь выдавая свои народные истоки, эти черты ощутимы на членении групп вариаций, подобном строфе и рефрену. Балладная строфичность наиболее ярко выражена в e-moll'ном граунде. «Балладный оттенок» сказывается и в присутствии рефрена — неизменного атрибута баллады, и в типичном для английской народной практики внедрении его между строфами. Специфичность такой трактовки заключается в органическом слиянии граунда (вариационности и полифоничности) с рондальностью (строфичностью). Балладность в таком широком смысле слова отложила национально-самобытный отпечаток и на творчество Бриттена.

Выше была определена специфически национальная манера «catch» и отмечено ее претворение в полифонических формах Перселла. У Бриттена примером проникновения этой манеры в фугу может служить фугетта из первой сцены I акта оперы «Альберт Херринг». Фугетта двухголосна, ее тема — двухголосный канон, противосложение — каноническая секвенция. Интересное строение имеет экспозиция фуги для струнного оркестра из Вариаций на тему Бриджа. В ней тональное соотношение голосов свободно, а удержанное противосложение представляет собой вариант темы и развивается таким образом, что ответы звучат с ним в унисон или октаву. И потому каждый голос, как в раунде, «подхватывает» тему через определенные отрезки времени, благодаря чему образуется каноническая цепь. Экспозиция фуги становится, строго говоря, канонической секвенцией.

Более сложно построена хоровая сцена из 1-й картины I акта оперы «Питер Граймс», которую в зарубежной и советской музыковедческой литературе часто называют фугой. Роднит ее с фугой масштабность и интенсивность развития. Тему (она представляет собой один из этапов формирования «темы шторма» — темы

II оркестровой интерлюдии «Шторм») сопровождают подголоски, действительно звучащие как противосложения. Среди них — два удержанных. По мере развития противосложения вступают между собой в канонические отношения, подчас довольно сложного порядка — в обращении, в увеличении. Сама же тема (подобно теме фуги из Варпаций на тему Бриджа) неуклонно движется восходящей канонической секвенцией. Отдел секвенции поначалу равен двум проведениям темы. С усилением напряжения действия (нарастает суматоха перед штормом) отдел постепенно сокращается: каноническая секвенция превращается в стретту. Такова структура этой «фуги».

Стреттность, сокращение отдела канона — наиболее характерный прием развития и в свободных разделах фуг и фугато Бриттена. Стретта — основа вторых разделов двух фугированных эпизодов в первой сцене I акта «Альберта Херринга».

В целом в фугообразных эпизодах музыки Бриттена крайне редко возникает тонко-доминантовое соотношение голосов, определяющее в конечном счете фугу¹. Канон (чаще всего унисонный или октавный) «пересиливает» закономерности фуги, стирает их, и становится излюбленной манерой инструментального, а в особенности хорового и ансамблевого письма. Примеров тому бесчисленное множество: от хоров в прологе «Граймса» до ансамблей «Реки Кэрлью».

Канон у Бриттена оказывается очень емким, позволяющим не только создавать диаметрально противоположные эффекты динамики и статики (как в двух приведенных выше примерах), но также с необыкновенной тонкостью вскрывающим глубокий «подводный» смысл событий, состояний. «Игривый» канон (Fl.-piccolo) сопровождает лирический «дуэт согласия» Сиды и Нэнси во 2-й картине I акта «Альберта Херринга». В опере

¹ Д. Шостакович в фортепианном цикле 24 прелюдий и фуг лишь однажды нарушает основополагающий принцип фуги — принцип кантиновой имитации, в фуге № 21 В-dur ответ вступает в g-moll в конце же экспозиции тональный фон восстанавливается — пятое проведение темы звучит в F-dur. Эту фугу А. Н. Должанский назвал «терцовой». См. А. Н. Должанский 24 прелюдии и фуги Шостаковича Л., 1963, с. 183.

«Питер Граймс» партия Племянник почти целиком выдержана в канонической манере: автоматизм точного повтора — единственный, но яркий художественный прием-штрих в зарисовке образа. Оркестровое сопровождение ариозо Граймса «В море звездном» (из 2-й картины I акта) имеет форму бесконечного четырехголосного канона, как бы символизируя замкнутый круг, в который попал Питер.

Помимо названных, перечислю еще несколько «канонических» примеров: кэрол «Это маленькое дитя» в «Обряде кэрол», две части «Весенней симфонии» («Прекрасное и прекрасное» и средний раздел финала «Now little fish on tender»), дуэт сопрано и тенора в Свадебном антеме, ансамбль из I акта оперы «Билли Бадд» («Novice's flogging»); эпизод (Canzonet) из Второго кантикля «Авраам и Исаак», детская морская песня из первой сцены «Маленького трубачиста». Характерны также написанные в свободной канонической манере вокальные каденции в ансамблевых сценах «Альберта Херринга», «Лукреции», «Билли Бадда», «Маленького трубачиста».

Традиция кэтч-пения, оказавшая столь многообразное влияние на полифоническое письмо английских композиторов, была сама обогащена ими (Данстейбл, Таллис, Блоу, Перселл). Отдал ей дань и Бриттен. В раунде из 2-й картины I акта оперы «Питер Граймс» он продемонстрировал виртуозное мастерство, объединив сложные полифонические приемы с простыми напевами, близкими народным.

В творчестве Бриттена нашла широкое претворение старинная полифоническая форма вариаций на основе *basso-ostinato* — специфическая форма английского граунда, основанная на контрапунктическом сочетании принципов вариационности и оstinатности, причем оstinатным может быть не только бас, но также сопрано и фон. В Погребальном пении (Threnody) — ансамбле из последней картины оперы «Альберт Херринг» — оплакивается мнимая гибель Альберта: импровизационно-свободные речитации-плачи следуют один за другим на фоне неизменного 4-тактового хора. Подобное сочетание хорового фона-остинато со свободно развивающейся сольной вокальной линией встречается и во 2-й картине

III акта оперы «Питер Граймс»: последний монолог Граймса звучит на фоне криков односельчан («Питер Граймс!»), ищущих его в тумане

Форму *soprano-ostinato* использует Бриттен в обработках песни Перселла «Music for a While» и английской народной мелодии «The trees they grow so high». Прозрачность фактуры и легкость звучания этих двух песен противостоят драматической насыщенности, сгущенной напряженности музыки Погребальной песни из «Серенады» — трагической кульминации вокального цикла, также решенной в форме вариаций на *soprano-ostinato*. Вариации на *soprano-ostinato* представляет собой «Ночная песня» из «Маленького трубочиста», выполняющая роль интерлюдии между второй и третьей сценами оперы.

Но особое предпочтение, подобно Перселлу, отдает Бриттен форме вариаций на основе *basso-ostinato*. Так же как и Перселл, Бриттен пользуется ею с одинаковой свободой и мастерством в произведениях различных жанров: оперных, инструментальных, вокальных, оркестровых. Граунды Бриттена — всегда драматические центральные эпизоды сочинения. Это — живописная картина потопа в миракле «Ноев ковчег». Как трагическая кульминация звучат Танец смерти — Скерцо Баллады о героях, последний девятый сонет («Смерть, не будь гордой») в вокальном цикле «Святые сонеты Джона Донна»; центральная, четвертая оркестровая интерлюдия оперы «Питер Граймс», трагические финалы опер «Поворот винта» и «Поругание Лукреции». Редкая у Бриттена светлая пассакалия — финал Виолончельной симфонии¹. Значительность, большая образно-смысловая нагрузка бриттеновских граундов заключается еще и в том, что темой-остinato чаще всего избирается одна из основных тем сочинения в целом (или ее вариант). Темой граунда Танца смерти — второй части (Скерцо) Баллады о героях — становится измененная

¹ Несколько необыком стоит Чаконна. Второй виолончельный сонет, приближающийся по стилю к немецким образцам жанра XVIII века, в частности — к баховским вариациям на *Basso ostinato* (имею в виду скрипичную Чакону и органную Пассакалию Баха).

тема Траурного марша, тема первой и последней частей всего произведения. Basso-ostinato финала Скрипичного концерта — это варьированная, в обращении, основная тема первой части. Тема пассакалии из оперы «Питер Граймс» — «тема преследования Граймса». Как и у Перселла, архитектоника вариаций на основе граунд-баса у Бриттена нередко внутренне циклична: Чакона из Второго квартета, содержащая тему и 21 вариацию, делится на четыре группы, разделенные каденциями, а внутри каждой из групп действует единый принцип варьирования¹.

Подобно граундам Перселла, бриттеновские вариации на basso-ostinato отмечены гибкостью и свободой непрерывного развития музыки, преодолевающей симметричную расчлененность формы. Мастерство Бриттена столь изобретательно, что представляется интересным рассмотреть строение хотя бы одной из пассакалий — Интерлюдия из оперы «Питер Граймс» — и тех средств, с помощью которых достигается такая плавная текучесть музыкальной ткани.

IV интерлюдия — монументальная пассакалия — помещена между 1-й и 2-й картинами II акта. Она находится в центре оперы, в переломной точке драмы и является как бы симфонической характеристикой главного героя. Ее тема — одна из основных лейттем оперы; погруженная в низкий регистр (у контрабасов, виолончелей и литавр), она звучит здесь по-новому, затаенно, настороженно: паузы после каждого звука разряжают внешнюю стремительную энергию темы, но аккумулируют ее внутреннюю собранность, подчеркивают сопряженность и значительность каждого хода-шага. Ее замкнутость в пределах тонической октавы с многократным повторением тоники звучит символически. Собственно тема пассакалии состоит из двух проведений мело-

¹ См. E. W. White Benjamin Britten. A sketch of his life and Music. London, 1954, p. 48 — цитата из анализа Чаконны Э. Стайна: «I группа содержит унисонную тему и 6 различных ее гармонизаций, II группа приносит 6 ритмических вариаций, в III группе — снова 6 вариаций — тема исполняется как аккомпанемент к мелодии, которая, в свою очередь, варьируется. Последняя группа из трех вариаций образует коду».

дин¹. Судя по количеству проведенний (39), в Интерлюдии должно было быть неполных 20 вариаций. Но бритеновские вариации (как и перселловские) не совпадают со структурной мерой (с проведениями темы): контрапункт к *basso-ostinato* изменяется 10 раз. Такие смещения, нарушения «порядка» возможны благодаря следующей особенности проведенний: каждое новое начинается с другой доли такта² (первое — с первой доли, второе — с четвертой доли, третье — с третьей, четвертое — со второй и так далее) — мелодия словно скользит, проходит сквозь такты, ее круговая бесконечность (непрерывность) ничем не скована.

Вторая особенность пассакалии заключается в том, что каждая вариация содержит разное количество проведенний темы: первая, начинающаяся со скорбно-одинокой мелодии альты, вбирает в себя с третьего по седьмое проведение; во второй — кончается седьмое проведение, звучит восьмое, девятое и половина десятого и так далее. Некоторые вариации вторгаются в развитие предыдущей (IV), секвенции восьмой вариации каждый раз опережают появление темы. Эти приемы и создают своеобразную «текучесть формы».

Более того, пассакалия неразрывно связана с предыдущей и последующей музыкой — Бриттен преодолевает замкнутость граунда. Начало интерлюдии-пассакалии подготавливается квартетом женщин, завершающим 1-ю картину II акта: его настроением, темпом, динамикой звучания, тональной незавершенностью, движением постлюдии к низкому регистру. А далее пассакалия становится главным формообразующим фактором 2-й картины того же акта, где голос певца (монолог Питера) органично включается в следующие вариации на *basso-ostinato*. Так вступительный раздел большой сцены-монология явится одновременно кодой пассакалии: здесь объединяется музыка большинства вариаций.

¹ В этом также — старая традиция формы вариаций на *basso-ostinato*.

² Подобный прием встретим и в граунде Перселла из V антема «O sing unto the Lord» (XVII), где паузу между проведениями темы, длящуюся $\frac{4}{2}$, Перселл использует, чтобы изменять метрические масштабы вариаций.

Поразительный пример неразрывности музыкального развития — вокально-инструментальная пассакалия в финале оперы «Поругание Лукреции», она является органичным продолжением траурного марша. Ее невозможно расчленить не только на вариации, но даже на крупные разделы, в ней различимы две фазы — начальная и кульминационная; от унисонного начала (тема) через все утолщающуюся полифонически разработанную ткань к мощному кульминационному унисону. Развитие пассакалии, содержащей 27 проведенний темы, основано на постепенном динамическом усилении напряжения путем расширения диапазона звучности, подключения новых голосов, превращения соло, дуэта в ансамбль и хор всего исполнительского коллектива в кульминационной фазе: иные, внетематические интонационные элементы вытесняются, музыкальная ткань насыщается интонацией-зерном темы.

Подобно теме пассакалии из «Граймса», тема данной пассакалии формируется в предшествующем эпизоде, где вызревает и кристаллизуется ее основной мотив-символ — терцовый мотив вопросительной и утвердительно-восклицательной формы. Повторяемый через каждый такт музыки (в *basso-ostinato*), он вместе с темой граунда проникает во все инструментальные и вокальные голоса, как мысль, постепенно овладевающая всеми. И после грандиозного нарастания, мотив, отделившись от темы, взмывает ввысь и мощно, протестующе звучит на кульминации у всего ансамбля исполнителей в унисон (у хора и оркестра каноническая имитация). Этот же мотив пронизывает и следующий эпизод — Эпилог; им завершается опера.

Пассакалия Бриттена, завершающая оперу «Поворот винта», заставляет вспомнить е-молл'ный граунд (VI) Перселла¹. В ней — как у Перселла — членение подобно строфе и рефрену. Функцию рефрена выполняет аккордовая мелодия, выдержанная в пунктирном ритме-*ostinato*, появляющаяся сначала (в первых вариациях) между фразами Гувэрнантки и Майлса как инструментальная интерлюдия-припев и затем вторгающаяся в музыку вплоть до финальной вариации. Появление этого

¹ См. с 344

рефреноподобного музыкального материала не только между вариациями-строфами, но и внутри них препятствует простой периодической расчлененности формы и (в совокупности с другими, описанными выше на двух примерах, средствами) создает более сложное полифоническое соотношение темы и вариаций. В этой пассакалии варьируется и сама тема. Первое ее изменение (вариация IV, девятое проведение) вызывает включение голоса Куинта (сопровождаемого челестой) в напряженный диалог Губернантки и Майлса — начинается новый этап духовного поединка. Дальше тема варьируется не столько мелодически, сколько ритмически: в пятнадцатом проведении (вариация V) ритм ее ускоряется, шестнадцатое проведение сжато в два такта, а от семнадцатого к восемнадцатому проведению она вырастает до 26 тактов! Выдержанные на несколько тактов тонические и доминантовые звуки темы становятся органичным пунктом, на фоне которого звучат голоса Куинта и Губернантки в кульминационной фазе их партий, — они вступают в единоборство за душу мальчика. Наступает самая напряженная стадия драмы, непосредственно предшествующая трагической развязке. Здесь словно нет ничего неизбывного, все — даже тема — подвергнуто изменениям.

В пассакалии есть своеобразный эффект репризности, осуществляемый не в «рефрене», а в «строфе», сходство первых фраз Губернантки и Куинта очевидно. Это — тонкая психологическая деталь: Губернантка, вновь (уже в который раз!) пытаюсь привлечь Майлса на свою сторону, вынудить к себе доверие, словно повторяет магически чарующие зовы Куинта. II тогда вступление Куинта в пассакалию звучит репризой, динамизированной политональностью: в оркестре — A-dur с IV высокой ступенью (основная тональность пассакалии), в партии Куинта — B — b, Губернантки — H-dur → A-dur

Таким образом, помимо традиционных (как для Бриттена, так и для Перселла) групп вариаций, создающих признаки вторичной формы, тут есть еще и своеобразная двойная репризность: в рефреноподобном материале и в динамизированном повторении I вариации, отмечающем новую ступень драматургического развития.

Граунды Бриттена — их конструктивные особенности, образно-смысловое значение, место и роль в произведе-

нии — близки к использованию этой формы Перселлом, что вновь указывает на преломление стойких народно-национальных и профессиональных традиций в музыке крупнейшего современного композитора Англии.

Бриттена связывает также с английскими национальными традициями тяга к жанру и форме вариаций. Одна из первых его работ — хоровой цикл из шести вариаций на тему «Родился мальчик»; известность за пределами Англии впервые ему принесли Вариации для струнного оркестра на тему Бриджа, а один из последних опусов композитора «Джемшин-вариации» — это вариации на тему Золтана Кодая для флейты, скрипки и двух фортепиано. Бриттен испытывает емкость и возможности традиционной формы вариаций в различных условиях, расширяя сферу ее применения: в вокальной, инструментальной, хоровой и оркестровой музыке разных жанров. В форме вариаций написаны вторая часть Симфонии, «Изменения» — концерт для фортепиано (для левой руки) с оркестром, Второй кантат «Авраам и Исаак» для тенора, альт и фортепиано, Третий кантат. В 1953 году для фестиваля в Олдборо по инициативе Бриттена шестью композиторами были написаны вариации на тему старинной мелодии «Selling's Round». Этот цикл был назван «Начало мира» (или «Сотворение мира»). Среди авторов — Бёркли, Олдхэм, Сирл, Типпет, Уолтон и Бриттен.

Иногда Бриттен скрепляет сюитный цикл, словно «прошивая» его насквозь вариационным. Наложение двух этих форм наблюдаем в первой сольной виолончельной сюите — Дивертисменте¹. Здесь Canto I обрамляет цикл и, появляясь через каждые два жанровых эпизода, внутренне группирует его в три крупных раздела, каждый из которых открывает вариация Canto. Таким образом, шесть жанровых эпизодов сюиты, перемежающихся с четырьмя вариациями, сгруппированы в трехчастный цикл.

Красноречивым свидетельством блестящего и вдохновенного мастерства Бриттена в области вариации яв-

¹ См. с. 308.

ляется одно из самых совершенных и оригинальных его сочинений — опера «Поворот винта», которая строится как вокальные (сцены) и оркестровые (интерлюдии) вариации на одну тему.

Бриттеновские вариации, как и его музыка в целом, склонны к характеристичности, жанровой определенности. Примером могут служить такие отмеченные выше циклы, как Вариации на тему Бриджа или «Изменения», каждая вариация которых имеет жанрово-программный подзаголовок. (В музыке Вариаций на тему Перселла характеристичность определяется своеобразием замысла.)

Вариационные циклы Бриттена, благодаря характеристичной программности вариаций, имеют вторичные жанровые признаки — сюитные. В этой связи необходимо вновь вернуться к музыке XVI—XVII веков, чтобы кратко напомнить еще об одной, идущей с конца XVI века традиции английской профессиональной музыкальной школы, связанной с развитием инструментальной и оркестровой сюиты в Англии.

Во второй половине XVI века, когда инструментальная танцевальная музыка перестала быть монополей лютии... ее начинают перенимать другие ансамбли... и происходит разрушение старинной танцевальной «парности»¹. Преобразование ее в сюиту происходило в Англии, Франции, Германии по-разному. Английские верджинисты увеличили двухчастный цикл, прибавив фигурационные вариации к обоим танцам, находившимся в мелодическом родстве (в отличие, например, от французской сюиты, где между танцами не было интонационно-мелодических связей). Показательная деталь: исследователи отмечают характерность вариации. Вспомним, что это было время необычайного расцвета вариационной техники в английской музыке. «Все подвергалось варьированию, даже мелодии бытовых танцев (разрядка моя. — Л. К.)... Первые танцевальные вариации, имеющие дату сочинения 1580 год, принадлежат Филиппсу»².

¹ W. Fischer Instrumentalmusik von 1600—1750 В книге G. Adler. Handbuch der Musikgeschichte Erster Teil, Berlin, 1930, S 542.

² См. М. Друскин. Клавирная музыка, с 112.

К XVII веку в Англии высоко развито также искусство оркестровой сюиты. Ее рождение и широкое распространение связано с музыкой «масок», очень популярных при английском дворе. Их первыми авторами были Морли (1599), Симпсон (1607), Брэд (1609), Дауленд (1621)¹. Джон Блоу — предшественник и учитель Перселла, обогащает английскую сюиту, добавляя *ground* — старинную форму вариации на оstinatный бас, зарождение которой восходит к *Ars Antiqua*, но впервые достигшей расцвета в музыке английских верджинелистов. Так одна из наиболее развитых вариационных форм утверждается в английской сюите, в драматургически важной точке — в ее финале. В музыке сюит композиторов следующего поколения — Генри Перселла, Джереми Кларка, Уильяма Крофта — непосредственное ощущается связь с жанрами английского народного песнетворчества.

Суммируя предшествующее изложение, можно сказать, что в развитии сюиты (в Англии) явственно проступает ее соприкосновение с вариационным методом — техникой, высоко развитой в английской инструментальной музыке, затем — обогащение вариационной формой (*ground*). С другой стороны, выделяется яркая особенность в использовании фольклорных жанров (*hornpipe, jig, dump, round*)². Все усиливающийся контакт двух жанров (вариаций и сюиты), их взаимное обогащение — такова особенность развития каждого из них в английской музыке конца XVI — начала XVII века.

Путь этой традиции — как, впрочем, и многих других — теряется в английском музыкальном искусстве XVIII—XIX веков. В творчестве же Бриттена сюита и вариации органично воссоединяются, образуя новый для английской музыки синтетический жанр. (В столь определенно-законченном виде вариационная сюита не встречается даже у Шумана и Чайковского.) И в этой точке, пожалуй, единственный раз Бриттен принципиально расходится с одной из ведущих тенденций западной инстру-

¹ М. Друскин. Клавирная музыка, с. 98, 116. Даты в скобках указывают выход сочинения в свет.

² Укажу на склонность У. Берда к пасторальным звучностям (как в отделе их вариациях цикла, так и в пьесах) с их характерными гудящими «волыночными» басами.

ментальной музыки XX века: при широкой распространенности формы вариаций (связанной также и с техникой додекафонии) в целом вариационные циклы современных композиторов подчеркнуто непрограммны. Бриттен не изменяет жанровому принципу, используя в качестве темы серию. Примером может служить двенадцатитоновая инвенция — Полька из I акта «Принца пагод». Его вариационно-сюитные циклы, находясь в русле указанной выше старой традиции национальной профессиональной школы¹, по-новому освещают историю этих жанров. И одновременно этим Бриттен как бы доводит до конца приближение свободных вариаций романтиков к характеристической сюите, где каждая вариация — особенно у Шумана, а из русских композиторов у Чайковского — может иметь условное название, часто жанровое.

¹ Такая, через головы двух столетий идущая параллель, на наш взгляд, правомерна: она вызвана самой историей английской музыки, прерывистой, скачкообразной. Правомочность подобного сравнения подтверждает также статья крупного австрийского музыковеда Г. Редлиха, посвященная хоровому творчеству Бриттена (см. сб. под редакцией Д. Митчелла и Г. Келлера: «Benjamin Britten. A commentary on his Works from a group of specialists». London, 1952, с. 83—100). В ней Редлих указывает на прямые связи хоровых сочинений Бриттена с музыкой композиторов-елизаветинцев и в частности Бёрда, причем — именно в жанре хоровых вариаций.

Г л а в а XII

БРИТТЕН И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА АНГЛИИ

Национальное своеобразие музыки Бриттена связано и с собственно музыкальными традициями Англии и с традициями английской культуры. Стиль Бриттена, его творческий метод, — рассматриваемые на широком фоне истории английского искусства: литературы, поэзии, живописи, — раскрываются полнее. В таком сравнении специфичность его творчества выступает ярче, а понимание музыки становится глубже. Но в рамках одной главы не представляется возможным установить все связи бриттеновского искусства с национальной культурой во всем их многообразии (о некоторых связях говорилось в предшествующих главах), осветить проблему во всем ее объеме, ибо тогда речь должна идти о национальном своеобразии английского искусства в целом. Определение же национального характера искусства, художественного творчества сопряжено с трудностями, большинство из которых лежит за пределами искусствоведения. Проблема национального характера еще не решена ни философией, ни социологией.

Обычно интерпретация национальных свойств искусства, связанных с характером психического склада народа, нации, дается не в виде строгих научных понятий, а сводится к общим замечаниям, за которыми призрачно улавливаются образы, складываются впечатления. Кроме того, сознаем мы это или нет, мы воспринимаем и оцениваем творчество чужого народа в сильной степени «сквозь призму культурных традиций и ценностей своей

собственной этнической группы»¹. Качественные же различия мы схватываем лишь интуитивно, не будучи в состоянии точно выразить их. Пониманию, точнее описанию национального характера мешает также то обстоятельство, что почти каждая из составляющих его черт (сама по себе многосложная), взятая в отдельности, изолированно, не является уникальной. «Уникальна структура характерологических особенностей... Но все элементы, входящие в эту структуру, являются общими»². Например, если попробовать точно охарактеризовать столь общее для всех народов чувство юмора и определить качественные различия юмора французского и английского, итальянского или русского, то — вне зависимости от эрудиции исследователя — на первый план выступит эмоционально-интуитивное, а не объективное его постижение. Рассмотрев же все многообразие проявлений этого чувства в искусстве народа, в значительной степени утратим искомое — его специфику.

«...Известный «национальный ореол» может быть свойствен многим элементам формы во всех видах искусства, но интенсивность и определенность этого «ореола» далеко не одинакова. Мы прекрасно представляем себе, например, отличие интонационного строя русской песни от итальянской, мотивов украинского орнамента и узбекского, отличие пластических структур в армянском и китайском зодчестве, но мы не знаем, что такое «русский рисунок», «немецкий колорит», «испанская перспектива», «английские пропорции», «итальянская архитектоника», «грузинская композиция», «украинская гармония»; лишь в редких случаях печать национального своеобразия задевает эти грани художественной формы»³. Таким образом, изучающий национальное в творчестве вступает в область, внутри которой сложны соотношения общего и единичного, единичного, общего и особенного, структура которых в свою очередь многослойна

¹ Так называемый этноцентризм. См. ст. И. С. Кона «Национальный характер — миф или реальность?», «Иностранная литература», 1968, № 9, с. 218.

² И. С. Кон. Национальный характер — миф или реальность? Там же, с. 223.

³ М. С. Каган. Лекции по марксистско-ленинской эстетике, часть 3. Л., 1966, с. 106.

и переменчива, грани подвижны,— в область, внутри которой властвует неуловимое для анализа и ярко ощущаемое целое.

Тем не менее исследование национальных свойств искусства необходимо и актуально. Проблемы эти приобретают особую сложность и остроту в условиях XX столетия, когда активизировалось взаимодействие видов искусства, жанров и форм внутри каждого вида, когда необозримо расширились художественные горизонты и умножились межнациональные связи. Также необходимы здесь углубления в качества, которые на первый взгляд представляются неспецифическими, расчленения, кажущиеся огрубленными, установления связей между различными, подчас далекими проявлениями одной тенденции с целью отыскать невидимую нить традиции.

Изучение национальных свойств бриттеновского творчества начнем с частного, казалось бы, но важного момента, характерного для мироощущения Бриттена. В его богатейшем творческом наследии мы редко обнаруживаем темы, которые были бы связаны (или ассоциировались бы) с жизнью современного города. Точнее, мы их найдем, но там, где молодой композитор находится во власти эстетики Одена и «оксфордцев», то есть в ранние творческие годы. Если же обратиться к сюжетам его опер, то действие обычно происходит в небольшом приморском селении или в сельской местности (чаще всего в Олдборо — «Питер Граймс», «Альберт Херринг», «Маленький трубочист»), на берегу реки у переправы («Река Кэрлью»), в открытом море («Билли Бадд», «Ноев ковчег»), в лесу («Сон в летнюю ночь»), в далеком от Лондона, одиноко стоящем замке Блай («Поворот винта»), напоминающем типично английский — или, скорее, шотландский средневековый замок с духами и привидениями (в традиции «готического» романа). Среди поэтических источников вокальных произведений Бриттена также нет таких, где бы была представлена тема большого современного города. (Назову лишь «Города» в вокальном цикле на стихи Рембо, последнюю песню цикла «На этом острове», песню «Лондон» в цикле на стихи и пословицы Блейка, а также противопоставленную сельским условно-

городскую «сцену» притчи «Блудный сын».) Зато в музыке Бриттена находит широкое отражение все, что связано с природой. Пленерная струя, свойственная бриттеновскому искусству, характерна для импрессионизма и, в частности, для творчества Дебюсси. Но в отличие от Дебюсси, Бриттен явился в такую историческую эпоху, когда урбанистическая тематика — в прямом или опосредствованном воплощении — становится характерной чертой, одной из ведущих тенденций искусства Запада. «Пасифик 231» и «Рэгби» Онеггера, «Хаф-тайм» и «Тундерболт П-17» Мартину, фортепианная сюита Хиндемита «1922», «Чудесный мандарин» Бартока... В современной зарубежной музыке урбанистическое нередко проявляло себя и в элементах джаза, воздействие которого испытали многие композиторы, в том числе Стравинский. Бриттен избежал этого влияния¹. Ему — композитору, обладающему уникальной способностью улавливать новые тенденции развития искусства и «впитывать» их достижения, — очевидно, абсолютно чужда эта тема. Его таланту, напротив, свойственна антиурбанистическая направленность — подчеркнутая, последовательная и принципиальная. Бесспорно, это — индивидуальная черта бриттеновского творчества, свойство его мироощущения. Но в то же время здесь можно усмотреть и проявление национальных традиций, на которых следует остановиться несколько подробнее.

Известно, что Великобритания раньше других европейских стран вступила на путь капиталистического развития, в социальном отношении далеко опередив страны европейского континента. Проявления капитализма в Англии были особыми, благодаря своеобразию английской буржуазной революции, в результате которой установился классовый компромисс (вошел в историю под названием «Славной революции» 1688 года) — союз молодой буржуазии и старой феодальной аристократии. Этот компромисс показателен для будущего развития английского общества, не похожего на развитие других стран; он наложил определенный отпечаток на многие явления быта, духовной жизни, культуры страны.

¹ Исключение — пародирование джазовой манеры в песне «Джазмен» из цикла «После полудня в пятницу» и в Фестивальной кантате («Возрадуйтесь агнцу»).

Капитализм в Англии развивался бурно. Ломка старых полусредневековых отношений была чрезвычайно болезненной. На протяжении веков быт англичан отличался устойчивостью, ставшей уже традицией. «XVI и XVII века вызвали к жизни все предпосылки социальной революции, упразднили средневековые, водворили социальный, политический и религиозный протестантизм, создали колонии, морское могущество и торговлю Англии и поставили рядом с аристократией растущую, уже довольно сильную буржуазию. Социальные отношения установились постепенно после волнений XVII века и приняли прочную форму (разрядка моя.— Л. К.), которую они сохранили до 1780 или 1790 года». Устойчивость везде и во всем. Патриархальный уклад свойствен всем слоям общества. «Крестьяне вели... тихое и спокойное существование в полном благочестии и благопристойности, жили без лишних забот, но и без движения; ...в городах положение было такое же... Главными отраслями промышленности — прядением и ткачеством — занимались большей частью в деревне» и в окрестностях городов; городское население вело «провинциальный образ жизни»¹. Аристократия, все еще очень влиятельная, благодаря необозримым земельным владениям, живет в родовых имениях и замках... К XVIII веку Англия — мировая держава, могущественная и богатая, с сильной армией и флотом, процветающая, около столетия не знающая «ни страха перед деспотизмом, ни борьбы против королевской власти»². Н. М. Карамзин, побывавший в Англии в 1789—1790 годах, пишет: «Мои общие впечатления об Англии вполне определены. Это — страна основательная и солидная». Особенно же поражает его

¹ Ф. Энгельс. Положение Англии. Восемнадцатый век. См.: К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. I. М., 1954, с. 608—609.

² И по сей день в Англии устойчивы и сильны многие возникшие в незапамятные времена традиции и особенно редкое в наше время — почтение к королевской власти. Еще столетие назад это отмечал Ф. Энгельс: «Английская конституция представляет собой перевернутую пирамиду, вершина которой является одновременно основанием. И чем менее значительным делался монархический элемент в действительности, тем большее значение приобретал он в глазах англичанина. Нигде, как известно, особа, которая не управляет, не пользуется большим поклонением, чем в Англии». (См. там же, с. 621—622.)

«гражданское самочувствие англичан» которое он формулирует так: «Я живу, где хочу, уверен в том, что имею (разрядка моя — Л. К.); не боюсь ничего, кроме законов»¹. Даже спустя еще полстолетия 29 ноября 1842 года Ф. Энгельс пишет из Лондона. «Если... попасть в гущу английской жизни, то удивишься, с каким поразительным спокойствием и уверенностью здесь каждый смотрит вперед, в будущее»². Положение Англии «казалось до сих пор всем прочим народам Европы достойным зависти»³.

Но XVIII век принес с собой и мощное социальное потрясение — социальную революцию и промышленный переворот. Этот переворот имел глубокие последствия, по словам Энгельса, «тем большие последствия, чем бесшумнее он совершался... В Англии происходит революция социальная и потому более всеобъемлющая... чем какая-либо другая. Нет такой, хотя бы самой отдаленной области человеческого знания и человеческих жизненных отношений, которые так или иначе не повлияли бы на нее и, в свою очередь, не претерпели бы под ее воздействием каких-либо изменений»⁴.

Развиваются новые отрасли промышленности, страна покрывается сетью железных дорог. Они перерезают живописные районы Англии и болотистый юг Ирландии, глухие кельтские округа Уэльса и гористые холмы Шотландии. Так «тихие уголки» старой доброй Англии оказываются вовлеченными в промышленный переворот. Патриархальный быт с натуральным хозяйством, овцеводством, сельскими праздниками на деревенской лужайке, поместьями лендлордов, парками, «елизаветинскими» садовыми играми, огромными угодьями для охоты, — все это, связанное с представлением об устойчивости существования, на долгие времена осталось идеальной мечтой англичанина. Памятники мемуарной литературы свидетельствуют о поразительной, издревле идущей любви англичан к деревенской жизни. «Каждый джен-

Цит. по сл. Н. Конрада Письма русских путешественников «Новый мир», 1968, № 6, с. 262—263.

¹ Ф. Энгельс Положение Англии Цит. изд., с. 496.

² Там же, с. 618—619.

³ Там же, с. 598.

тельмен стремится в деревню¹. — так писали об англичанах иностранцы при короле Генрихе VIII, так пишут и по сей день. Разорение же фермерской Англии на протяжении XVIII века, запустение родовых замков английской аристократии, появление в живописной сельской местности, в последних «заповедных» уголках страны, железных дорог, фабрик болью отзывалось в сердце английских художников. С этого времени в английском искусстве все сильнее звучит мотив протеста против урбанизации страны. В английской литературе машина как «символ века» носила негативный, уничтожительный смысл. «Никто, кроме Киплинга, не захотел стать «новым Робби Бёрнсом, чтоб песню пара петь», и никто вплоть до Уэллса не увидел красоты машины»². Картины разоренных деревень и селений, бедствующих фермеров и крестьян, идеализация патриархального быта, поэтическая тоска по пасторальной жизни средневековой Англии — вот характерные черты складывающегося художественного направления. Своеобразное претомление нашла эта тенденция в творчестве многих выдающихся английских художников XVIII—XIX веков.

В конце XVIII века некоторые английские поэты и художники покидают город и уезжают в живописные уголки страны, где еще сохранился в нетронутости патриархальный уклад жизни. Уильям Вордсворт, Сэмюэл Кольридж и Роберт Саути поселяются в Озерном крае. — Вот почему их поэзия названа «озерной», а содружество — «озерной школой». В ранней поэзии «пейкистов»³, несмотря на преобладание пасторальных образов и мотивов, нашло отражение картины жизни разоряемого крестьянства.

Особенно показательна в этом плане поэзия Уильяма Вордсворта (1770—1850). Пушкин в «Сопете» 1830 года писал о Вордсворте:

Вдали от суетного света:
Природы он рисует идеал.

¹ См. G. Stacey. England in the Reign of Henry Eight. London, 1872—1878, p. 93.

² И. Чекалов. «Вопросы литературы», 1970, № 6, с. 219. (Романтик Г. Мелвилл называл паровоз «железным чудовищем», а рост «индустрии» ощущал как предвестие конца света. — См. цит. журн. с. 134).

³ От английского слова «lake» — озеро.

Вордсворт идеализирует деревенский быт, психологию, нравы крестьянства, осуждает всякое вторжение в эту застойную жизнь, отвергает все, что нарушает традиционность быта. Ощущение обреченности последних островков фермерской жизни придает его поэзии — пейзажу и людям — меланхолическую окраску. Протест поэта иногда перерастал узколирические рамки и превращался в обличение преступлений капитализма. Таковы его «Лирические баллады». Показывая горестное одиночество («Скиталица»), нищету («Последняя из стада»), поруганное детство и материнство («Мальчик-идиот» и «Безумная магь»), Вордсворт варьирует в сущности одну и ту же тему: крушение вековых устоев патриархальной жизни. Для Вордсворта истинная человечность погибала там, где начинались проявления капитализма и нарушались традиции фермерского уклада. Он рисует в незатейливых «пасторальных балладах» и «пасторальных поэмах» подлинно трагическую картину неравной борьбы измученных людей с силой, неумолимо вторгшейся в их жизнь.

Устойчивая антиурбанистическая тенденция английского искусства, рожденная настроениями поэтов-романтиков, выражена и в английской живописи, в работах Томаса Гейнсборо (1727—1788) и Джона Констебля (1776—1837). Уже в первой четверти XIX века специфически национальная традиция английской живописи определяется: это — прежде всего, пейзаж. В 1821 году Шарль Нодде писал «Пейзаж и марина... — те роды живописи, где у англичан меньше всего соперников в Европе»¹. Английская деревня нашла такое широкое и любовное отражение в живописи Гейнсборо и Констебля, подобного которому тогда не знала ни одна страна. Чувство природы — всепоглощающая особенность их мировоззрения. Свет поэтичности излучают Дедхемские пейзажи Гейнсборо и Констебля, Брайтонские морские зарисовки и эскизы Хэмстеда последнего. Деревни, церкви, фермы, коттеджи, полоска реки или морского пляжа — единственные сюжеты картин Констебля. И лишь однажды, в его хэмстедском этюде, возникает в тумане силуэт купола собора Св. Павла. Антиурбанизм худож-

¹ См. А. Д. Чегодаев Дж. Констебль М., 1968, с. 9

ника был впитан им «вместе со стихами Бёрнса и мечтательными рощами и далями Гейлсборо. Он никогда ему не изменял, и такое отношение к городу, противопоставленному природе, стало органичной составной частью его философии, его взглядов на жизнь и искусство, ясно сформулированных не в теоретических выкладках, а в живой ткани его художественных творений»¹.

В английской культуре отвращение к капитализму, несущему жестокие формы эксплуатации, уродство изнурительного труда, враждебного физическому и моральному здоровью человека, тесно связано с любовью к Красоте, с мечтой о ее возрождении. Ярче всего это выражено в поэзии Шелли, с его мечтой о совершенной Красоте, и Китса, с его заветной мыслью о единстве Истины и Красоты, в гармонии их чувственного и одухотворенного восприятия Природы, — словно противостоящего ханжеской морали и лицемерной чопорности английской буржуазии начала XIX века.

Вся жизнь и деятельность Джона Рёскина (1819—1900) — философа-гуманиста — освещена любовью к искусству, к Красоте. Воздействие его взглядов на искусство конца XIX — начала XX века было велико. Идеолог движения прерафаэлитов², публицист и теоретик искусства, художник и историк, лектор и поэт, общественный деятель и социолог, автор трудов по естественно-научным вопросам, Рёскин явил собой поразительный для философа XIX столетия пример близости общественной мысли народу. Он был единственным философом, «который в XIX веке сумел заставить людей читать себя — это явление далеко не обычное»³. Страстное обличение капитализма содержится в его трудах. В центре внимания Рёскина, к какому бы роду деятельности он ни обращался, — интересы простых людей, тружеников; осуждая капитализм, он вступает в открытый

¹ А. Д. Чегодаев. Джон Констебль, с. 45.

² «Братство прерафаэлитов» возникло в середине XIX века. Эта группа художников (впоследствии и писателей), среди которых были Дж. Миллес, У. Гент, живописец и поэт Д. Г. Россетти (позднее — писатель Моррис), своим идеалом провозгласила итальянское искусство Раннего Возрождения (до Рафаэля).

³ Р. Сюзеранн. Джон Рёскин и религия красоты. СПб, 1900, с. 51.

конфликт с правящими классами. Он был убежден, что в обществе, где имеет место безправственность, подлинное искусство невозможно, ибо нравственность и Красота, по его мнению, неразделимы. В социальной утопии Рёскина главное место занимают средневековые ремесленные гильдии и возрожденный сельский патриархальный уклад. Отмечу, что Л. Н. Толстой называл Рёскина одним из «замечательнейших людей... всех стран и времен»¹, отзывался с восхищением о направленности таланта, во многом близком его собственному. Джон Рёскин мечтал «превратить заваленную шлаком, измученную нуждой страну в веселый, зеленый остров, где могли бы играть все английские дети»².

В этой связи позволю себе вспомнить и Чарльза Диккенса (1812—1870). Диккенс в романах постоянно рисует картину жизни капиталистического Лондона. Изнанка респектабельного буржуазного города: трущобы, тюрьмы, рабочие дома, школы для бедных, чудовищная эксплуатация женского труда, нищие, голодные дети Ист-Энда. Чем глубже вникает писатель в жизнь города, тем более гневно звучит его голос. В этом — эволюция его творчества, в этом суть критического реализма Диккенса, в этом также его близость «антиурбанистам». Действие всех романов Диккенса происходит в Лондоне. Но как меняется описание города от романа к роману! В последних его произведениях — «Повести о двух городах» и в романе «Тяжелые времена» — бесследно исчезает знаменитый мягкий диккенсовский юмор, — здесь писатель беспощадно сатиричен. Нельзя, на наш взгляд, поставить знак равенства между любовью писателя к Лондону и его доскональным знанием этого города. Ненависть Диккенса к городу, — с его парламентскими и чиновничьими учреждениями, грозной, неумолимой силой английского судопроизводства, долгой горькой Маршалси и Ньюгетской тюрьмой, с его унижением и подавлением человека и человечности, с его улицами-щупальцами, в тисках которых гибнут дети, — отдаленно напоминает Кафку перед лицом города

¹ История английской литературы, т. 3. М., 1958, с. 123.

² История зарубежной литературы XX века, под ред. З. Гражданской. М., 1963, с. 406

(последний, кстати, очень любил английского романиста). Эти чувства Диккенса выдает также сердечная привязанность его героев к Роучестеру — маленькому городку, расположенному на юго-востоке от Лондона, к городку, где писатель провел детские годы. Вспомним, как легко и свободно чувствует себя маленькая Нелл и ее дедушка, покинув Лондон («Лавка древностей»), как гармонируют их чувства с окружающей природой и простыми сердечными людьми — сельскими жителями.

В литературе XX века эта традиция не умирает.

Решающее воздействие на формирование творчества и мировоззрения Томаса Харди (1840—1928) оказали процессы, происходившие в английской деревне, процессы, потрясавшие ее. Прожив всю свою долгую жизнь у себя на родине, в одном из сельских районов юго-западной Англии, в Дорсетшире, потомок старинного местного дворянского рода, писатель знал не только историческое прошлое, народные предания, богатый фольклор этих мест¹, но и тяжелую жизнь сельских тружеников. Его знание жизни «детей земли» глубоко, — Харди первым в английской литературе показал мучительный процесс социальной дифференциации деревни. Сельская тема — основная тема его творчества. С крестьянами связывает писатель свои надежды на будущее. (В этой связи показательно то большое влияние, которое на Томаса Харди оказал Л. Н. Толстой — выразитель надежд русского крестьянства.) Подобно Вордсворту и Диккенсу, индивидуальность ранних сочинений Харди сменяется напряженным драматизмом и трагизмом произведений последнего периода жизни. Эстетические взгляды писателя последовательно воплощены в его романах. В поэтической же лирике, в сборниках рассказов «Цикл деревенских песен» и «уэссекских» стихотворениях раскрывается замечательный живописный дар Харди. Он — тонкий пейзажист, глубоко чувствующий не просто красоту, но своеобразие английского пейзажа. Зарисовки при-

¹ В 1935 году в Лондоне были опубликованы две записные книжки Томаса Харди — заметки периода с 1867 по 1927 годы. В них собраны описания деревенских обрядов, поверий, записи народных мелодий с тщательно сохранными диалектными вариантами текста.

роды в его лирике и романах — словно переданные в слове пейзажи Констебля.

В свете сказанного проявляется направленность интересов Бриттена, что приближает к пониманию сути характера его антиурбанизма. Однако эта специфически национальная черта — лишь одна из сторон сложной и богатой традиции английской культуры, в которой и противоположная тенденция нашла яркое воплощение, особенно в XX веке. Тем не менее для более глубокого постижения индивидуальности композитора примечательно, что его творчество органично вписывается в ряд именно тех художественных явлений, о которых говорилось. Это заметно и в выборе литературных источников, и в поэтической атмосфере его музыки. Наиболее отчетливо проступает близость к названной выше традиции в «пейзажной» струе бриттеновского творчества.

Природа незримо присутствует во всех произведениях Бриттена. (В этом отношении его музыка напоминает Дилиуса, чей пантеистический импрессионизм был им впитан.) Несколькими штрихами запечатлевает он ее дыхание. Таковы валторновые зовы в 1-й и 2-й картинах II акта оперы «Альберт Херринг», такова атмосфера «Реки Кэрлью». Картины природы у Бриттена либо эмоционально созвучны действию («Рассвет» в «Граймсе»), душевному состоянию героя («Шторм» — там же), либо создают фон, на котором образы приобретают особую рельефность, почти символическую значимость (как ноктюрн в «Повороте винта» и появление Куннта), либо призваны контрастно оттенить напряжение надвигающейся катастрофы (как «Лунный свет» в «Граймсе» или дуэт Лючии и Бьянки о цветах в начале последней картины «Дукренин»).

Морская тематика широко представлена в произведениях Бриттена (в операх «Питер Граймс», «Билли Бадд», кантикле «Ноев ковчег» и кантате «Св. Николай»). Как справедливо замечает В. Д. Конен, «в истории Англии, в ее литературе, народной поэзии образы моря занимают такое же вечно место, как образы леса в немецком фольклоре или образы степи — в русском»¹. И это неудивительно — ведь Англия на протя-

¹ В Конен Ральф Воан Уильямс М., 1958, с. 25

жении многих веков была «владычицей морей». Морская тема лежит в основе наиболее значительных произведений английских композиторов, в частности, таких эпохальных, как «Тидона и Энсий. Персеида, симфоническая сюита Ф. Бриджа «Море», хоры «Морской дрейф» Диллуса, «Морская симфония» Воли Уильямса, «Питер Граймс» Бриттена. Образ моря имеет большое значение в образной структуре английской поэзии: романтический символ, олицетворение вольности, свободы, мятежного протеста от Байрона до Свинбёрна. Важную роль играет морская тематика и в произведениях Бриттена.

Действие оперы «Питер Граймс» происходит на фоне картин моря. Напомню, что сюжетом для оперы послужил эпизод из поэмы «Местечко» Джорджа Крэбба, посвященный описанию жизни маленького приморского городка Олдборо в конце XVIII — начале XIX века. Крэбб рассказал историю жестокого рыбака Граймса, который изнурительным трудом и бесчеловечным обращением погубил двух мальчиков-подручных. Подобная тема часто встречается в суровом «морском» фольклоре Восточной Англии. Вот текст одной из баллад:

Мальчишку в подручные взял я себе,
Он в нищей родился семье
Его из рабочего дома я взял,
Рыбачить он мне помогал.
Однажды он чем-то меня разонял,
Я молча ему пригрозил,
А на ночь я к мачте его привязал
И так до утра продержал.
На утро, гляжу я, повис он, как труп,
Весь черный, к канату примерз,
Ну, думаю, будет теперь с ним хлопот,
Прикончил его и за борт¹.

Этому мрачному сюжету созвучна знаменитая поэма Кольриджа «Старый моряк», где морской пейзаж, фигура моряка — виновника гибели экипажа и его трагический рассказ окрашены в зловеще-фантастический колорит.

Музыкальную атмосферу оперы «Питер Граймс» создают морские интерлюдии — «Рассвет», «Шторм», «Воскресное утро», «Лунный свет», живописующие вечно-меняющуюся стихию моря. Эти четыре картины по

¹ «Британский союзник», 1945, 16 сентября, № 37 (162).

живописной силе, красочной яркости могут встать в один ряд с морскими пейзажами Тёрнера и Констебля. Особенно — Констебля. Такое удивительное родство объяснимо: ведь Бриттен родился, вырос и сейчас живет в тех местах, где жил и работал Констебль, и живописность Саффолкского побережья, природа которого знакома им с детских лет во всех своих особенностях, состояниях, переменах, — отразилась в их творчестве¹.

Интерлюдия Рассвет — тончайшая оркестровая звукопись. Скупыми средствами, с большим мастерством рисует Бриттен морской пейзаж, картину первых часов рассвета. Ощущение необъятного простора, свежести чистого, чуть дрожащего утреннего воздуха вызывает мелодия скрипок и флейт в очень высоком регистре (*pianissimo, dolcissimo*), медленная, минорная, без аккомпанемента, будто рождающаяся из тишины. Она сначала «повисает» между верхней тоникой и квинтой *a-moll* и затем, спускаясь к тонике, словно образует верхнюю линию пейзажа. Прохладный ветерок гонит легкую зыбь — пассажи арфы и кларнетов создают впечатление осторожного всплеска набежавшей волны. И снова тишина. Тревожно звучат компактные аккорды меди (в низком регистре в *A-dur* на фоне тремоло литавр), — спокойствие моря обманчиво, полно затаенных предчувствий и внутренней взрывчатой силы. Если

¹ Здесь уместно вспомнить Уильяма Бэйнза (William Baines) — английского композитора, умершего в 1922 году в 23-летнем возрасте, наследие которого свидетельствует о том, что английская музыка в его лице потеряла одного из ярких представителей. Большинство сочинений Бэйнза написано для фортепиано; их темы и образы — море и сельский пейзаж (детские годы он провел в Йоркширской деревне, а затем любимым местом композитора было приморское селение Фламборо). Его индивидуальный стиль формировался под воздействием Шопена, Дебюсси и Скрябина, а зрелые сочинения — особенно фламборские морские зарисовки — предвосхищают ритмо-интонационные обороты «Серенады» Бриттена, некоторые, характерные для Бриттена, колористические находки морских интерлюдий из «Граймса» также найдены Бэйнзом. Типичны и названия его сочинений: фортепианные циклы «Морские пещеры» и «Морские приливы и отливы». Загадку такого родства рассматривает Роджер Карпентер (Roger Carpenter, Baines and Britten: Some Affinities «The Musical times», 1956, April, p. 185—187), который также точно устанавливает, что Бриттен не был знаком с музыкой Бэйнза.

методия скрипок уводила в перспективу, то аккорды медных погружают в глубину. Общий колорит туманный. Ощущение пространства здесь необычное. Вспоминаются этюды моря и облаков Констебля, которые он писал в Брантоне и в частности «Берег в Брайтоне» («Брантонский пляж»). полоса берега, полоса моря и небо над ними — обобщенная форма и цвет.

Так же как и «Рассвет», интерлюдия «Лунный свет» — оркестровая звукопись. Обе они сродни сумрачным пейзажам туманных вечеров и утренних часов у моря, широко распространенным в английской живописи. Тишина. Поселок спит. Призрачные ночные тени, тихий ленивый всплеск волны, на поверхности которой — лунная дорожка; отдаленное звучание хора. Сначала слышен густой, почти неподвижный фон (струнные, фарты, две валторны), затем замечаешь, что внутри него «живут» голоса. В средней части интерлюдии — причудливые блики, светотени (арфа и две флейты); в репризе движение внутренних голосов явственнее, активнее. Так бывает, когда долго смогришь на картину: открывая новые и новые детали, получаешь целостное впечатление. Если чуждая точность пространства и света, свободное дыхание в сочетании с лирической тонкостью пейзажа британского «Рассвета» вызывает в памяти этюды и картины Констебля, то его «Лунный свет» ассоциируется с морскими видами Тёрнера («Вечерняя звезда», «Фрегат «Темерэр», буксируемый пароходом», «Замок Нора», «Гестингс»), с их красочно-колористической насыщенностью, тревожной загадочностью настроения.

Подобно мастеру-живописцу, Бриттен обладает меткостью видения. С помощью многообразной игры света и тени он не только сообщает неповторимо-единственное выражение именно данному состоянию природы, но создает (и в темных, и в светлых картинах) поразительный эффект «светоносности». Так безукоризненно верно найдено им залитое солнцем, уходящее к морской дали пространство в интерлюдии «Воскресное утро» с ликующими празднично-колокольными, звенящими струнными, изливающимися потоками света, тепла и радости.

Столь же яркое впечатление производит интерлюдия «Шторм», где грандиозное звучание оркестра обрушивает гигантские волны звуков. Огромная внутренняя си-

ла, лишь осязаемая в пейзажных зарисовках «Рассвета» и «Лунного света», становится угрожающе реальной, выплескивается наружу Величественное смятение Природы, разбуженная стихия полнит бриттеновскую интерлюдия с излюбленным Тёрчером приподнято-романтическими пейзажами — такими, как «Мол в Кале». Композитор создает видимую картину kloкочущей пучины: возвращением рефрена резкими ударами первых двух его мотивов, растворяющихся в пульсирующей фигурации струнных, которая долго «бьется» о квинту лада, взлетает вверх и несется вниз; звучанием эпизодов — из глубины надвигается ревушая фраза меди (вспомним аккорды медных в «Рассвете») — первый эпизод, стремительно, подобно свисту ветра проносятся пассажи деревянных духовых — во втором, на гребне самой большой динамической волны всплывает мелодия, мятежная, манящая, устремленная — в третьем. Весь оркестровый диапазон постепенно заполняется пульсирующим остигнутым фоном, и лавина звуков, как шквал, скатывается вниз. Мощный тональный строй и рондообразная структура окрашивает интерлюдии в грозно-сверкающую краску *es-moll*. Живописным двойником «Шторма» можно смело назвать этюд Констебля «Бурная погода над морем». Так же как и у Бриттена, дыхание бури здесь передано в основном одноцветностью картины, несмотря на резкие и смелые мазки-удары «белого и черного цвета на грязно-розовом и голубовато-сером фоне»¹.

Живописны не только оркестровые интерлюдии Бриттена. Хор рыбаков (1-я картина I акта и 2-я картина III акта «Граймса»), чинящих сети, собирающихся в открытое море, песенным спокойствием, мерностью ритма, композиционной стройностью, плавной четкостью линий близок — даже в деталях — картине Констебля «Барка на берегу».

Аналоги морских пейзажей Бриттена с этюдами Констебля не кажутся произвольными: глубокое внутреннее родство этих английских художников, мастеров национального живописного и музыкального пейзажа несомненно заслуживает пристального внимания и спе-

¹ А. Г. Чегодаев. Джон Констебль, с. 156

циального изучения. Подтверждением тому могут служить также постоянно возникающие ассоциации сельских пейзажей Констебля и весенних картин природы в музыке Бриттена.

Бриттен обладает тонким колористическим даром. Скупыми красками, несколькими штрихами он умеет передать зябкий зимний колорит (восьмой кэрол «В морозной зимней ночи» в «Обряде кэрол») или унылый осенний пейзаж («Ноябрьские сумерки» в вокальном цикле на стихи Харди «Зимние слова»), дать ощутить едва уловимое движение ночного воздуха (у палатки воинов — в 1-й картине «Лукреции»), шуршание листвы (в интерлюдиях-связках «Ноктурна»), приглушенные шорохи (в причудливо-фантастическом Скерцо из Вьолончельной симфонии), шелест волшебного леса (в «Сне в летнюю ночь»), атмосферу настороженной тишины (ноктюрны-интерлюдии «Поворота винта»).... Здесь каждое мгновение насыщено состоянием трепета, ожидания, настороженного вслушивания в таинственные звуки-шорохи. Эти страницы бриттеновской музыки вызывают в памяти образы, характерные для английского фольклора и национального театра (эльфы, духи, ведьмы, привидения). Живописная тонкость двух средних камерных частей «Весенней симфонии» позволяет искать аналогии в английской живописи: в созерцательном одиночестве и нежной меланхоличности акварелей Гёртина, в дымчато-голубой, нежно-спиреневой гамме Гейнсборо.

Но Бриттен создает и картины, контрастные предыдущим по характеру и щедрой яркости красок. Вспомним пассакаллию Вьолончельной симфонии, II акт «Граймса», открывающийся праздничным перезвоном колоколов и радостными звуками интерлюдии «Воскресное утро»; начало последней картины «Лукреции», когда Люция открывает окно с возгласом «O what a lovely day!» и солнечный свет, утренняя свежесть заполняют не только комнаты, но и души женщин, ничего не ведающих о страшной драме их госпожи. Подобные страницы бриттеновских сочинений — их также не мало — по роскоши колорита ассоциируются с картинами «английского Рубенса» Томаса Гейнсборо.

Порой Бриттен создает некий особый колорит, созвучный таинственным пейзажам Тёрнера и акварелям

Гёртина. Провозвестниками такого колорита-настроения чаще всего становятся тенор и челеста. Вспомним ариозо Граймса «В море звездном» (из 2-й картины I акта оперы), эпизоды оперы «Поворот винта», связанные с образом Квинта, страницы второго кантикля «Авраам и Исаак», «Половодье» из «Весенней симфонии», эпизод (челеста!) из второй части Вioлончельной симфонии. Такое же впечатление-ощущение, трудно определяемое словами, рождается и в соприкосновении с причудливо-фантастической символикой поэзии Шелли и мистическими образами-символами Блейка, туманными скорбно-мистическими поэмами Т. С. Элиота и мрачными, загадочными стихами Кольриджа.

Однако английская поэзия нашла в сочинениях Бриттена не только образно-ассоциативное, но и прямое воплощение. В бриттеновском творчестве с небывалой до того полнотой представлена национальная поэзия всех времен¹.

История духовной жизни нации такова, что закономерностью ее развития стало сохранение и укрепление традиционности. Стремление к устойчивости и традиционности сказывается в эволюции быта, накладывает свою печать и на становление разных видов искусства страны. Сказанное отнюдь не означает, что в английской культуре нет места новаторству. Но, к примеру скажем, Элиот, как глава поэтического авангарда, или Джойс, впервые применивший в творчестве новый метод «потока сознания», создали свою школу не в отечественной литературе, а в «дочерней» литературе США.

«Модернизм в Англии не прижился. Не прижился в прозе и метод «потока сознания», хотя приемы его были использованы многими и разными художниками... Не прижились и формализм и экспериментаторство в поэзии, хотя им и отдали дань в свое время большие и талантливые художники, оставившие след в литературной истории. Драматургия абсурда в Англии появилась, но приняла совсем иной характер, чем в других странах Европы. «Большая» литература перешагнула на Бри-

¹ Об этом речь шла в главе VII (см. с. 207—219).

танских островах через модернизм. Она переболела им в первое десятилетие после первой мировой войны и пошла в своем магистральном потоке по путям национальной традиции, проложенной Чосером и Шекспиром, Свифтом и Филдингом, Диккенсом и Джордж Элиот»¹. Такой видит основную тенденцию современной английской литературы один из ее советских исследователей В. Ивашева. Ее мнение подтверждает и разъясняет известный исследователь, писатель и критик Уолтер Аллен, указывая на неистребимость английского духа в литературе: «Великаны английской литературы открыли пути, которые новым писателям и читателям кажутся непреложными, обязательными. Англичане чувствуют могучее незримое присутствие Филдинга, Джейн Остин, Пиккока, Диккенса, Тrolлопа, Джордж Элиот, даже Гиссинга, которые навечно положили свою печать на определенные характеры и ситуации. Можно сказать и по-другому: в определенных обстоятельствах англичане разыгрывают старые роли и говорят реплики, подсказанные незримым присутствием этих могучих суфлеров. От подобной тирании прошлого американский романист свободен. И все же традиция, в чьи сети неминуемо попадает писатель-англичанин, дает ему многое. Он ощущает себя среди мастеров, он подвигает дальше достаточно уже старое ремесло. Ему только надо развить в себе чувство самокритики, и тогда он сможет потеснить предшественников и вставить собственное слово...»²

Искусство Бриттена также глубоко традиционно. В отношении композитора к традиции ощутимо это одно из основных, сознательно культивируемых качеств английской культуры. В такой связи могут быть объяснены многие черты его стиля.

Присущее манере Бриттена стремление к стройности замысла и формальному совершенству, к красоте формы, быть может, коренится не только в его близости к музыкальному неоклассицизму XX века, не только в принципиальной классичности его мышления, но и в своеобразном культе красоты, которую как нравственно-преобразующую силу славил английские романтики.

¹ В. Ивашева. Английские диалоги. М. 1971. с. 248.

² У. Аллен. Традиция и мечта, с. 35.

Эта тема проходит сквозь английское искусство от Шелли и Китса, Блейка и Броунинга, Рёскина и префаэлитов, вплоть до Джеймса и Джойса.

Мир образов и атмосфера «Поворота винта», «граш-ной» повести Герри Джамеса, преобразован композитором так, что в нем явственно проступает преемственность с некоторыми из «готических романов» XVIII века (их еще называют «страшными романами»).

Преобладание в творчестве Бриттена, особенно в оперном, камерных разновидностей жанров связано не только с тенденциями современной литературы, театра, музыки, но также может быть сравнима с еще одной национальной традицией. «Именно в Англии издавна (можно даже сказать, с конца XVIII—начала XIX века) существует и другой вид реализма — реализм камерный, искусство большого технического совершенства, но малых тематических диапазонов, роман «малой темы».. Прозанков «малой темы», отличных мастеров стиля, тонких аналитиков душевного мира, в Англии не меньше, чем во Франции»¹.

А стремление к непрерывности музыкально-сценического действия (ведь в каждой опере Бриттена есть интерлюдии)?—Вызвано ли оно только симфонизацией оперной партитуры — или, быть может, здесь сыграла свою роль старая шекспировская традиция английской драматургии, согласно которой пьесы (и, в частности, все пьесы Шекспира) шли без перерыва?

Портретное искусство Бриттена можно рассматривать в процессе эволюции европейской оперы. Однако письмо композитора в этом отношении больше напоминает манеру Диккенса: назовите любого их героя и перед внутренним взором предстанет портрет Бриттеновские портреты по яркости и емкости не уступают словесному описанию. Цвейг пишет о Диккенсе: «Дайте его книги двум десяткам художников и закажите им портреты Копперфилда и Пиквика — рисунки будут очень похожи. Диккенс рисуется так отчетливо, что невольно подчиняешься его гипнотизирующему взгляду». Справедливым было бы это суждение и в отношении персонажей опер Бриттена, чья обрисовка конкретна, зримо ясна,

¹ В Ивашева. Английские диалоги, с. 249

без смутных контуров. Не случайно большинство бриттеновских персонажей имеет прототипов в английской литературе. При таком ходе рассуждения можно представить композитора звеном многовековой портретной традиции английской художественной культуры, идущей от елизаветинской миниатюры через живопись XVIII—XIX веков (Рейнольдс, Гейнсборо, Лоуренс) и литературу того же времени. Бриттен в операх создал свою галерею национальных типов и характеров, среди которых основное место принадлежит комическим персонажам. Здесь снова можно усмотреть проявление того синтеза двух старых английских традиций, который стал необыкновенно плодотворным и сообщил столь специфичные черты английскому искусству.

Портрет и юмор — еще в начале XVII века слились они в драматургии Бен Джонсона, чье мастерство портретиста было сознательно связано с его «теорией юмора». На такой основе в Англии достиг самостоятельного значения жанр бытовой сатиры и карикатуры: Джеймс Гилрей, автор портретных карикатур и шаржей, и Уильям Хогарт, в стремлении осмыслить современность пришедший к созданию сюжетных хроник-гравюр, которые до сих пор будят воображение композиторов и балетмейстеров (к примеру, Стравинского и Аштона); Свифт и Филдинг; Диккенс (кстати сказать, он начинал свою деятельность как литературный карикатурист) и Теккерей (который также начал свою творческую жизнь художником-карикатуристом, предложив свои услуги Диккенсу)...

«Англия, — писал Пушкин, — есть отечество карикатуры и пародии. Всякое замечательное происшествие подает повод к сатирической картине; всякое сочинение, ознаменованное успехом, подпадает под пародию. Искусство подделываться под слог известных писателей доведено в Англии до совершенства»¹.

Талант Бриттена питает многовековая английская юмористическая традиция. Музыкальная зарисовка бала в Мут-холле (из III акта «Граймса») вполне сравнима с остротой «Бала в Уэнстед-Хаузе» Хогарта и его же эскиза «Сельский бал». Гравюрная детализация, умение

¹ А. Пушкин Полн. собр. соч., т. 5 М., 1954, с. 81

одним штрихом подчеркнуть и социально и национально характерное в образе-портрете, в серьезных тонах поданные комические ситуации — вот свойства бриттеновского, типично английского юмора. Богатый нюансами и оттенками, он заставляет вспомнить простодушный смех Бёрнса и язвительную иронию Стерна, острую сатиру Шоу и остроумие Мильна, озорной юмор Филдинга и ранящую душу иронию Теккерея, мягкую улыбку Джерома и раннего Диккенса, писавшего под псевдонимом Боза.

Гуманистический пафос творчества Бриттена, его трактовка нравственных вопросов также напоминает нам об одной давней традиции английской литературы, в которой огромное место занимает нравоучение. Уже в XIV веке памятники художественного творчества (Гауэр и Ленгленд) устанавливают особую склонность к поучению; возникший в Англии в XV веке жанр народного театра так и назывался — моралите; в эпоху Возрождения этические рамки нередко «стесняли» дух Спенсера; а господство в середине XVII столетия пуритан (1642 годом помечен акт, запрещающий театральные представления) сообщает зародившейся традиции пуританский дух. В эпоху Просвещения, в XVIII веке Англия стала родиной романа — социально-бытового и нравоучительного, вскоре занявшего господствующее положение (Стиль, Аддисон, Ричардсон, Филдинг и Смоллет были крупнейшими его представителями). Жизнь этой традиции, видоизменяясь, через сентиментальный роман Гольдсмита, приводит к Диккенсу и Теккерею. И если в романах Диккенса (особенно в «Дэвиде Копперфилде» и «Повести о двух городах») морализирование не прикрито, то скептический ум не позволяет Теккерею прибегать к прямому поучению, но все же главной его целью всегда была цель воспитательная.

Эта традиция сказала даже в литературной критике. Так, Сэмюэл Джонсон¹, отредактировавший к 1765 году полное собрание пьес Шекспира, видел недостаток величайшего из драматургов, чье истинное величие он оценил одним из первых, в отсутствии поучи-

¹ С Джонсон, кроме того, знаток языка, составитель лучшего, по своим временам, словаря английского языка, поэт, эссеист, критик.

тельности, дидактизма. Он пишет: «Конечно, из его (Шекспира.—Л. К.) произведений можно извлечь кодекс социальных обязанностей, ибо тот, кто рассуждает разумно, не может не быть моральным; но свои изречения и аксиомы он бросает походя, не производит четкого разграничения добра и зла, и не всегда заботится о том, чтобы изобразить осуждение порока людьми добродетельными. ...Этот недостаток нельзя извинить тем, что он жил в век варварства, ибо во все времена долг писателя — стремиться исправить мир, а справедливость и добродетель не зависят ни от времени, ни от места»¹. В этих словах — не только просветительская тенденция, но и национальная традиция.

Любое произведение Бриттена, особенно крупное — опера, кантата, оратория — содержит моральный «урок», без которого его творение не имеет смысла. Но к открытому поучению композитор приходит не сразу, а постепенно: от оперы к мираклю и притче. Его поиски можно сравнивать с театром Брехта, оказавшим столь заметное воздействие на многих музыкантов (скажем, на Эйслера, Дессау, Вайля). Однако точнее, на наш взгляд, — и теперь это не будет выглядеть произвольным — было бы сказать, что поучительное начало, в притчах содержащееся, восходит не только к культуре средневекового театра вообще, но к нравоучительной традиции английской литературы.

Бриттен недавно сказал: «Порою мне кажется, что я слишком увлекаюсь национальным колоритом... Но это путь, который я избрал сам»². Это — позиция композитора: она ощутима во всех его произведениях, она освещает всю его творческую эволюцию.

¹ Цит. по ст.: А. Аникст. Сэмюэл Джонсон о Шекспире. См. сб. «Искусство Запада», М., 1971, с. 91.

² См. журнал «За рубежом», 1971, № 33, 13—19 августа, с. 30

Список произведений Бенджамина Бриттена

Музыкально-театральные сочинения

- Поль Баньян — оперетта, либретто У. Одена, 1941
Питер Граймс — опера, либретто М. Слейтера, ор. 33, 1945
Поругание Лукреции — опера, либретто Р. Дункана, ор. 37, 1946
(2-я редакция 1947)
«Альберт Херринг» — опера, либретто Э. Крозье, ор. 39, 1947
«Опера нищих» — редакция балладной оперы Джона Гэя, ор. 43, 1948
«Маленький трубочист» — опера для детей, либретто Э. Крозье, ор. 45, 1949
«Билли Бадд» — опера, либретто Э. М. Форстера и Э. Крозье, ор. 50, 1951 (2-я редакция 1960)
«Глориана» — опера, либретто У. Пломера, ор. 53, 1953
Поворот гинта — опера, либретто М. Пайпер, ор. 54, 1954
«Принц пагод» — балет, либретто Дж. Крэнко, ор. 57, 1956
«Ноев ковчег» — детская опера по Честерскому миру, ор. 59, 1957
«Сон в летнюю ночь» — опера, либретто Б. Бриттена и П. Пирса, ор. 64, 1960
«Река Керью» — притча для церковного исполнения, текст У. Пломера, ор. 71, 1964
«Пещное действо» — притча для церковного исполнения, текст У. Пломера, ор. 77, 1966
Золотая тиета — водевил для детей, слова К. Грэхема, ор. 78, 1966
Блудный сын — притча для церковного исполнения, текст У. Пломера, ор. 81, 1968
«Оуэн Уингрейв» — опера, либретто М. Пайпер, ор. 85, 1970
«Смерть в Венеции» — опера, ор. 88, 1973

Оратории, кантаты, антемы

- Гимн Дева — для смешанного хора а cappella, 1930 (2-я редакция 1934)
«Te Deum» in C — для хора, соло дисканта и органа, 1935

Баллада о героях — для хора, солиста (тенора или сопрано) и оркестра, ор. 14, 1939

Гимн св. Цецилии — для пятиголосного хора a cappella, ор. 27, 1942
«Возрадуйтесь агницу» — фестивальный кантата для хора, солистов (дисканта, альты, тенора и баса) и органа, ор. 30, 1943

Фестивальный «Te Deum» — для хора и органа, ор. 32, 1945

«Св. Николай» — кантата для тенора, четырех мальчиков, хора, полухора (сопрано, альты), струнного оркестра, фортепианного дуэта, органа и ударных, ор. 42, 1948

«Весенняя симфония» — для солистов (сопрано, альты и тенора), смешанного хора, хора мальчиков и оркестра, ор. 44, 1949

Свадебный антем — для сопрано и тенора соло, хора и органа, ор. 46, 1949

Гимн св. Петру — для хора, соло дисканта и органа, ор. 56^a, 1955

Академическая кантата — для солистов (сопрано, альт, тенор, бас), хора и оркестра, ор. 62, 1959

Короткая месса in D — для хора мальчиков и органа, ор. 63, 1959

«Военный реквием» — для сопрано, тенора и баритона соло, хора, оркестра, камерного оркестра, хора мальчиков и органа, ор. 66, 1961

Гимн св. Колумбу — для хора и органа, 1962

Кантата милосердия — для тенора и баритона соло, маленького хора, струнного оркестра, фортепиано, арфы и литавр, ор. 69, 1963

Голоса сегодняшнего дня — антем для хора, хора мальчиков (желательно и органа), ор. 75, 1965

Хоры, песни

«Птицы» — песня для среднего голоса и фортепиано, 1929 (2-я ред. в 1934)

Уилденское трио — рождественская песня для женских голосов, 1929 (издано в 1968)

«Зуб за зуб» — пять детских песен для голоса и фортепиано, 1927—1930 (издано в 1969)

«Платановое дерево» — для хора a cappella, 1930 (издано в 1968)

«Ласковой была песня» — для контральто соло и женского хора, 1931 (издано в 1966)

Три двухголосные песни на стихи Уолтера де ла Мэра, 1932

«Родился мальчик» — хоровые вариации для мужских, женских и детских голосов a cappella (или в сопровождении органа), ор. 3, 1933 (2-я редакция 1955)

Две песни для хора и фортепиано, 1933

«После полудня в пятницу» — 12 песен (две тетради) для детских голосов и фортепиано, ор. 7, 1934

«Май» — унисонная песня с фортепиано, 1934

Марш пацифистов — унисонная песня с аккомпанесментом, 1937

Две баллады для рокального дуэта с фортепиано, 1937

«Рыба в сонных озерах» — песня для высокого голоса с фортепиано, 1937

«Вперед, Демократия» — для двойного хора a cappella, 1936

«Обряд кэрол» — для дискантов и арфы, ор. 28, 1942

- Баллада о маленьком Масгрейве и леди Барнард — для мужских голосов и фортепиано, 1943
 Пастушеская кэрол — для хора a cappella, 1944
 Хорал на тему старой французской кэрол-песни — для двойного хора a cappella, 1944
 Пять песен цветов — для хора a cappella, op. 47, 1950
 Антифон — для смешанного хора и органа, op. 56^a, 1956
 Jubilate Deo — для хора и органа, 1961
 150-й псалом — для двухголосного детского хора и инструментов, op. 67, 1962
 Крестовый поход детей — баллада на текст Б. Брехта для хора мальчиков и оркестра, op. 82, 1969

Вокальные циклы

- «Наши отцы охотники» — для высокого голоса и оркестра, op. 8, 1936
 «На этом острове» — пять песен для высокого голоса и фортепиано, op. 11, 1937
 «Озарения» — для высокого голоса и струнного оркестра, op. 18, 1939
 «Семь советов Микеланджело» — для тенора и фортепиано, op. 22, 1940
 «Серенада» — для тенора, валторны и струнных, op. 31, 1943
 «Святые сонеты Джона Донна» — для тенора и фортепиано, op. 35, 1945
 Кантатка I — для тенора и фортепиано, op. 40, 1947
 «Очарование колобелых» — для меццо-сопрано и фортепиано, op. 41, 1947
 Кантатка II «Авраам и Исаак» — для альты, тенора и фортепиано, op. 51, 1952
 «Зимние слова» — для тенора и фортепиано, op. 52, 1953
 Кантатка III «Тихо падает дождь» — для тенора, валторны и фортепиано, op. 55, 1954
 «Китайские песни» — для высокого голоса и гитары, op. 58, 1957
 «Ноктюрн» — для тенора, семи obbligatных инструментов и струнного оркестра, op. 60, 1958
 Шесть фрагментов из Хельдерлина — для тенора и фортепиано, op. 61, 1958
 «Песни и послания Уильяма Блейка» — для баритона и фортепиано, op. 74, 1965
 Эхо по та — для высокого голоса и фортепиано, op. 76, 1965

Произведения для оркестра

- Симфониста — для камерного оркестра, op. 1, 1932
 Простая симфония — для струнного оркестра (или струнного квартета), op. 1, 1934
 Музыкальные вечера — сюита в пяти частях (по России), op. 9, 1936
 Вариации на тему Фрэнка Бриджа — для струнного оркестра, op. 10, 1937

- «Mont Juic» — сюита каталонских танцев (совместно с Ленноксом Бёркли), ор. 12, 1937
 Концерт для фортепиано с оркестром in D, ор. 13, 1938 (2-я редакция 1945)
 Концерт для скрипки с оркестром, ор. 15, 1939 (2-я редакция 1958)
 «Юный Аполлон» — для фортепиано и струнного оркестра, ор. 16, 1939 (неопубл.)
 Канадский карнавал, ор. 19, 1939
 Траурная симфония (Sinfonia da Requiem), ор. 20, 1940
 «Изменения на тему» (Diversions on a theme) — для фортепиано (левой руки) и оркестра, ор. 21, 1940 (2-я редакция 1954)
 «Музыкальные утренники» — вторая сюита в пяти частях (по Россини), ор. 24, 1941
 Шотландская баллада — для двух фортепиано с оркестром, ор. 26, 1941
 Прелюдия и fuga для 18-голосного струнного оркестра, ор. 29, 1943
 Путеводитель по оркестру для юношества — вариации и fuga на тему Перселла, ор. 34, 1946
 Увертюра in C («на случай»), ор. 38, 1946 (неопубл.)
 Симфония для виолончели и оркестра, ор. 68, 1963
 Увертюра «Постройка дома» — для оркестра и хора, ор. 79, 1967

Инструментальные произведения

- Фантазия-квартет — для гобоя, скрипки, альты и виолончели, ор. 2, 1932
 «Воскресный дневник» — сюита для фортепиано, ор. 5, 1934
 Сюита для скрипки и фортепиано, ор. 6, 1935
 Интродукция и рондо alla Burlesca — для двух фортепиано, ор. 23, № 1, 1940
 Элегическая мазурка — для двух фортепиано, ор. 23, № 2, 1941
 Струнный квартет № 1 in D, ор. 25, 1941
 Струнный квартет № 2 in C, ор. 36, 1945
 Прелюдия и fuga на тему Викториа для органа, 1947
 «Слезы» (Lacrimae) — отражения песни Джона Дауленда, для альты и фортепиано, ор. 48, 1950
 Шесть метаморфоз по Овидию — для гобоя соло, ор. 49, 1951
 Альпийская сюита — для трио продольных флейт, 1955
 Скерцо — для квартета продольных флейт, 1955
 «Фанфара» для Бёри-Сент-Эдменс — для трех труб, 1959
 Соната in C — для виолончели и фортепиано, ор. 65, 1961
 Ночная пьеса (ноктюрн) — для фортепиано соло, 1963
 Каденция к Виолончельному концерту Гайдна in C, 1964
 «Ночь» (Nocturnal) по Джону Дауленду — для гитары соло, ор. 70, 1964
 Сюита № 1 для виолончели соло, ор. 72, G-dur, 1965
 «Джемми-вариации» на тему Золтана Кодая — для флейты, скрипки и фортепиано (в 4 руки), ор. 73, 1965
 Каденция к фортепианному концерту Моцарта Es-dur (K. 482), 1966
 Сюита № 2 для виолончели соло, ор. 80, D-dur, 1967
 Сюита для арфы соло, ор. 83, in C, 1969
 Сюита № 3 для виолончели соло, 1971

Словарик английских обозначений

A little slower — немного медленнее
 As before — как раньше (прежде)
 Brillante — блестяще
 Broadening — расширяя
 But sustained — но непрерывный
 Darkly — мрачно, загадочно
 Fast — быстрый
 Free recitative — свободный рецитатив
 Free — свободный
 Heavy — тяжелый, печальный
 Heavily — сильно, тягостно, тяжело
 Lively — веселый, оживленный
 Louder — громче
 Marked — отмеченный, маркированный
 Open — открытый
 Own tempo — в собственном (своем) темпе
 Quick — быстрый
 Quietly — спокойно, тихо

Repeat — повторение
 Rhythmic — ритмичный
 Slow — медленный
 Slow and distant — медленно и сдержанно
 Slow and gentle — медленно и мягко
 Slower — медленнее
 Slower than instruments — медленнее, чем инструменты
 Slowly moving — в медленном движении
 Treble — дискант
 Verse — строфа
 Very freely — очень свободно
 Very lively — очень оживленно
 Very slow — очень медленно
 With fantastic — с фантазией
 With force — со значением, с силой, форсируя
 With movement — с движением
 Without strictness — не точно, неопределенно, без определенности

Указатель имен

- Аддисон Джозеф — 9, 377
 Адлер Гвидо — 353
 Айрленд Джон — 18, 24, 29
 Алексидзе Георгий Дмитриевич — 199
 Аллен Уолтер — 322, 374
 Аникст Александр Абрамович — 185, 258, 378
 Ансерме Эрнест — 306, 323
 Ануй Жан — 276
 Апдайк Джон — 244
 Аристофан — 20
 Арнел Ричард — 29
 Асока — 321
 Аштон Фредерик — 200, 201, 376

 Байрон Джон Ноэль Гордон — 43, 205, 368
 Бакс Арнольд — 18, 19, 40
 Балакирев Милей Алексеевич — 17, 205
 Баланчин Джордж — 175, 199—200
 Банистер Джон — 13
 Баррет-Броунинг Элизабет — 273
 Барт Лайонел — 254
 Барток Бела — 24, 31, 191, 246, 320, 331, 359
 Баттеруорт Джордж — 16
 Бах Иоганн Себастьян — 14, 111, 318, 347
 Безземельный Иоанн — 27
 Белинский Виссарион Григорьевич — 7
 Беллок Хилери — 268
 Бенджамин Артур — 18, 29
 Бен Джонсон — 6, 59, 376

 Беннет Ричард Родни — 318
 Бенча Николай Александрович — 176
 Берг Альбан — 24, 30, 46, 47, 71, 143, 314
 Берлиоз Гектор — 10, 11, 205
 Бетховен Людвиг ван — 10—11, 30
 Берд Уильям — 6, 39, 340, 341, 354, 355
 Бёркли Леннокс — 18, 39, 40, 42, 318, 352, 381
 Бёрнс Роберт — 27, 206, 208, 362, 364, 377
 Бертунгл Харрисон — 318
 Бишоп Генри — 206
 Блейк Уильям — 59, 205, 206, 208, 209, 213, 252, 253, 270, 272, 304, 305, 321, 322, 323, 358, 373, 375, 381
 Блисс Артур — 18, 210, 212, 318, 328
 Блок Александр Александрович — 324
 Блоч Джон — 338, 346, 354
 Боборыкин Петр Дмитриевич — 12
 Богоявленский Сергей Николаевич — 126, 175
 Бойто Арриго — 176
 Бохонт (Бьюмонт) Фрэнсис — 210, 269
 Борроу Джордж — 27
 Бовтон Джой — 199
 Болтон Рутленд — 19
 Брайт — 321
 Брамс Иоганнес — 11, 30, 237, 343

- Грехт Бертольт — 43, 276, 304, 325, 328, 378, 381
- Бридж Фрэнк — 18, 28—31, 52, 61, 62, 198, 200, 219, 344, 345, 352, 353, 368, 381
- Брим Джулиан — 305
- Броунинг Роберт — 206, 375
- Брук Питер — 328
- Брэд — 354
- Буланже Надя — 39
- Булез Пьер — 318
- Булгаков А. С — 269
- Булл (Буль) Джон — 340, 341
- Буш Алан — 15, 24, 29, 216
- Бэйнз (Baines) Уильям — 369
- Бэкон Фрэнсис — 7
- Бэллет Уильям — 266
- Бэрбедж Ричард — 269
- Бэрнфилд — 210
- Вагнер Рихард — 10, 19, 138, 222
- Вайль Курт — 328, 378
- Вебер Карл Мария — 11
- Веберн Антон — 24, 46, 47
- Веласкес Диего Родригес де Сильва — 6
- Веллес Эгон — 46
- Вергилий Марон Публий — 321
- Верди Джузеппе — 10, 115, 126, 127, 138, 175, 176, 186, 205, 322
- Верлен Поль — 52
- Викториа Томас Лунс де — 6, 198, 382
- Виноградов Олег Михайлович — 324
- Вишневская Галина Павловна — 220, 304
- Воан Хилтон — 209
- Воан Уильямс Ральф — 16—22, 27, 206, 207, 210, 329, 334, 336, 340, 367, 368
- Вольтер (Аруэ) Франсуа Мари — 10
- Вольф Гуго — 213
- Воннсгут Курт — 213
- Вордсворт Уильям — 27, 211, 212, 272, 362, 363, 366
- Габриели Андреа и Джованни — 222
- Гайдн Иосиф — 9, 10, 13, 14, 382
- Гауэр (Гоуэр) Джон — 377
- Гвидо Аретинский — 14
- Гейнсборо Томас — 26, 363, 364, 372, 376
- Гейрингер Карл — 11
- Гендель Георг Фридрих — 10, 13, 14
- Генрих VIII — 269, 362
- Гент Уильям — 364
- Гербель Николай Васильевич — 70
- Гершвин Джордж — 40, 143, 331
- Гёр Александр и Уолтер — 318
- Гёртин Томас — 372, 373
- Гёте Иоганн Вольфганг — 192
- Гиббонс Орlando — 6, 20, 337
- Гиббонс Фердинанд — 337
- Гиббс Сесил — 207, 246
- Гилгуд Джон — 176
- Гилрей Джеймс — 376
- Гиссинг Джордж — 374
- Глазунов Александр Константинович — 10
- Глин (Glyn) Маргарет — 339
- Глинка Михаил Иванович — 17, 141, 331
- Голдинг Уильям — 276
- Голеа (Golea) Антуан — 54
- Гольдсмит Оливер — 377
- Гомер — 272
- Гоффри Виктор — 290
- Гражданская З. Т. — 365
- Грейнджер Перси — 16
- Греко Эль — 6
- Григ Эдвард — 12
- Грин Болдуин — 208
- Грин Грэхем — 148
- Грэхем Колин — 258, 262, 277, 290, 301, 318, 379
- Гуно Шарль — 10, 205
- Гуссенс Юджин — 318
- Гэй Джон — 328, 332, 335, 379
- Гэррард Джон — 277
- Гэтти Николас — 207
- Гюго Виктор — 52
- Далгат Джемал Эвнерович — 92, 324
- Данстейбл (Данстейпл) Джон — 346

Дауленд Джон — 198, 305, 341, 354, 382
Дворжак Антонин — 9, 10, 12
Дебюсси Клод — 12, 14, 20, 24, 31, 57, 153, 171, 199, 200—202, 251, 301, 359, 369
Де Квинси (Де Куниси) Томас — 272
Деккер Томас — 270
Дессау Пауль — 378
Джеймс Генри — 129, 148—151, 153, 154, 306, 327, 375
Джекобс Джозеф — 268
Джеральд (Geraldus Cambrensis) — 337
Джером Джером Клапка — 116, 377
Джойс Джеймс — 30, 206, 373, 375
Джонсон Сэмюэл — 377, 378
Диккенс Чарльз — 69, 116, 119, 127, 128, 205, 253, 270—272, 365, 366, 374—377
Диллуэс Фредерик — 17, 19, 40, 367, 368
Дмитриева Нина Александровна — 273
Днепров Владимир Давыдович — 271
Должанский Александр Наумович — 42, 345
Донн Джон — 198, 207—208, 213, 219, 221, 329, 347, 381
Дрейк Брайан — 277, 290, 301
Друскин Михаил Семенович — 152, 339—342, 353, 354
Дункан Рональд — 45, 95, 379
Дьяконова Нина Яковлевна — 253, 272, 273
Дэвис Мередит — 220
Дэйвис Питер Максвелл — 318

Евтушенко Евгений Александрович — 321
Елизавета I — 139
Елизавета II — 139
Елистратова Анна Аркадьевна — 210

Жирмунский Виктор Максимович — 270

Завадская Евгения Владимировна — 273
Заринь Я. — 92
Захер Пауль (Поля) — 320

Ивашева Валентина Васильевна — 374, 375
Иванович Мара — 200
Ионкис Г. Э. — 43, 274
Ишервуд Кристофер — 42, 44, 45, 304, 321, 322

Йетс (Йитс, Ейтс) Уильям Батлер — 276

Кабалевский Дмитрий Борисович — 40, 267
Кабесон Антонио де — 6
Каган Моисей Самойлович — 357

Кальдерон де ла Барка Педро — 6

Камю Альбер — 129, 276, 321

Каплес Мод — 16

Капоте Трумен — 273

Карамзин Николай Михайлович — 360

Карпендер Роджер — 369

Карр Роберт — 277

Кафка Франц — 365

Кейдж Джон — 201

Келлер (Keller) Ганс — 58, 355

Кенни (Kenney) Сильвия У. — 8

Кёрби Дж. — 341

Киплинг Редьярд — 273, 362

Кирстейн Линкольн — 61, 199

Китс Джон — 59, 205, 210—

212, 274, 364, 375

Клайбер Эрих — 46

Кларк Джереми — 354

Кларк Джон — 209, 211

Кодай Золтан — 198, 246, 264,

315, 317, 320, 352, 382

Козинцев Григорий Михайлович — 191, 192, 278

Коллингвуд Лоренс — 207

Коллиш Рудольф — 47

Кольридж Сэмюэл — 130, 152,

211, 212, 362, 368, 373

Кон Игорь Семенович — 357

Конен Валентина Джозефовна — 201, 335, 367

Конрад Джозеф — 130
Конрад Николай Иосифович — 278, 361
Констебль Джон — 26, 363, 367, 369—372
Копленд Аарон — 62, 315, 317
Корниш Уильям — 248
Корчак Януш — 273
Коттон Чарльз — 59
Коулмен Бэзил — 251
Крамаров Юрий Маркович — 324
Кризандер Карл Франц Фридрих — 11
Кристенсен Лью — 200
Крозье Эрик — 116, 129, 251, 323, 379
Кросс Гордон — 318
Кросс Джоан — 96
Крофт Уильям — 354
Кроч Уильям — 27
Крэбб Джордж — 27, 67—70, 211, 317, 322, 368
Крэнка Джон — 201, 379
Кудрявцева Елизавета Пестровна — 324
Куилтер Роджер — 206, 246
Куорлз Фрэнсис — 213
Курвен Джон — 14
Куросава Акиро — 278
Кусевицкий Сергей Александрович — 62, 319
Кэрролл Льюис — 268, 269

Ландор М. — 221
Лао Цзы — 321
Лассо Орландо — 34
Леджер Филип — 318
Ленгленд Уильям — 377
Лесков Николай Семенович — 70
Ли Бо (Ли Бо-юань) — 212
Ли Харпер — 273
Ливий Тит — 95
Лили Джон — 269
Лилло Джордж — 9
Лимон Хосе — 200
Лир Эдвард — 268
Лист Ференц — 10, 331
Ловински Эдвард — 340
Лондон Джек — 129
Лопе де Вега Карльо Феликс — 6

Лоуренс Томас — 376
Лоуэс Генри — 20
Лутъенс Элизабет — 24, 318, 320
Льюис Джон — 251
Льюис Сесил Дэй — 42, 43, 45
Лэм Чарльз — 252, 253, 272
Лэмберт Константин — 18, 201
Лютославский Витольд — 266, 317

Макензи Александр — 17, 206
Макфаррен Джордж — 11
Мак Нис (Нейс) — 42, 45
Малер Густав — 20, 46, 65, 191, 205, 211, 267, 304, 324
Малькольм Джордж — 251, 323
Малькольмсон А — 335
Мандзони Алессандро — 6
Манн Томас — 54, 57, 276
Мар Норман дел — 251
Маркс Карл — 7, 360
Маргину Богуслав — 31, 215, 359
Маршак Самуил Яковлевич — 268, 269
Матомаса Юро — 278
Мейсбер Джакомо — 10
Мелвилл Герман — 129—131, 139, 321, 327, 362
Мендельсон Феликс — 10, 12, 14, 175, 184, 205
Менухин Иегуди — 316, 317
Мессаже Андре — 11
Месснан Оливье — 331
Метсю Габриэль — 301
Мидлтон Томас — 211, 269
Миньо Дариус — 245, 276, 331
Микеланджело Буонарроти — 51, 54, 57, 58, 62, 112, 208, 381
Миллес Джон Эверетт — 364
Милфорд Робин — 246
Милльн Александр — 268, 269, 377
Мильтон Джон — 14, 206, 209, 210, 272
Митчелл (Mitchell) Дональд — 58, 355
Мо Николас — 318
Моерен (Моуран — Moeran) Эрнест Джон — 29, 206
Мокульский Стефан Стефанович — 269

Мопассан Ги де — 116, 327
 Моралес Кривоваль де — 6
 Морли Томас — 211, 340, 354
 Моррис Ричард — 364
 Моруа Андре — 144
 Моцарт Вольфганг Амадей —
 9, 30, 319, 324, 382
 Мошелес Игнац — 11
 Мундэй Джон — 340
 Мусоргский Модест Петро-
 вич — 209
 Мэккерас Чарльз — 258
 Мэнсфилд Кэтрин — 273
 Мэр Уолтер де ла — 38, 247,
 266, 267, 273, 380

 Неттел (Nettel) Реджинальд —
 336, 337
 Никиш Артур — 46
 Никольс Роберт — 212
 Нодье Шарль — 363
 Норкуот (Northcote) Сидни —
 206, 341
 Нэш Томас — 209, 210

 Обэ Андре — 95, 327
 Овидий (Публий Овидий На-
 зон) — 174, 199, 382
 Оден Уистан Хью — 27, 30,
 42—45, 47, 48, 60—62, 64,
 66, 148, 207, 209, 210, 213,
 304, 321, 322, 358, 379
 Олдхэм Артур — 39, 352
 Оливье Лоуренс — 328
 Олстон Одри — 28
 Онеггер Артур — 31, 65, 66,
 116, 246, 277, 320, 359
 О'Нил Юджин — 276
 Орлов Генрих Александро-
 вич — 220, 221, 228, 231, 232
 Орф Карл — 116, 143, 175, 246,
 264, 276, 331
 Остин Джейн — 374
 Оуэн Уилфред — 211, 212,
 220—222, 227, 232, 234, 243,
 274, 321, 325

 Пеганини Никколо — 10
 Паделу (Падлу) Жюль — 14
 Пайпер Джон — 317, 322, 323
 Пайпер Майфэнви — 148, 306,
 323, 379
 Паунд Эзра — 325

Педрель Фелиппе — 6
 Пепис Сэмюэл — 13
 Пелуш Ногани — 328, 332, 335
 Перро Шарль — 202
 Перселл Генри — 8, 13, 14, 31,
 51, 58, 94, 148, 175, 198,
 200, 205, 258, 265, 266, 270,
 317, 322, 328, 329, 334, 338,
 339, 341—344, 346—354, 368,
 382
 Пикассо Пабло — 273, 276
 Пинкок Томас — 374
 Пил Джордж — 209—210
 Пилков Любомир — 74, 245
 Пирс Питер — 57, 58, 62, 67,
 96, 175, 212, 220, 277, 290,
 301, 305, 316, 318, 319,
 322, 328, 379
 Пломер Уильям — 139, 279,
 301, 302, 317, 322, 323, 379
 Покровский Борис Александро-
 вич — 176, 523
 Поттер Беатрис — 269
 Прокофьев Сергей Сергеевич —
 10, 31, 57, 202, 301, 319
 Пуленк Франсис — 315, 317
 Пуччини Джакомо — 104, 115,
 127, 186
 Пушкин Александр Сергее-
 вич — 7, 69, 192, 301, 320,
 322, 324, 362, 376
 Ракенхем (Rakenham) Симо-
 на — 16, 22
 Рэрри Хуберт — 15, 17—19, 22,
 206, 207

 Раббра Эдмунд — 18, 318
 Рабинович Николай Семено-
 вич — 324
 Равель Морис — 21, 31, 40,
 259, 266
 Райг Бэзил — 45
 Раутли (Routley) Эрнст — 336
 Рафаэль Санти — 364
 Редлих Ганс — 355
 Рейнигер Л. — 253
 Рейнольдс Джошуа — 376
 Рембо Артур — 51, 52, 200, 358
 Рембрандт ван Рейн — 301
 Ретт Рудольф — 9
 Рёскин Джон — 364, 365, 375
 Ривз (Reeves) Джеймс — 335

Римский-Корсаков Николай
 Андреевич — 19, 20, 41—42,
 143
 Рис Фердинанд — 11
 Рихтер Святослав Теофило-
 вич — 315, 324
 Ричардс Чери — 258
 Ричардсон Сэмюэл — 9, 377
 Роббинс Джером — 200
 Рождественский Геннадий Ни-
 колаевич — 176, 323
 Рождественский Роберт Ива-
 нович — 267
 Роза Сальватор — 301
 Рославлева Н. — 201
 Россетти Данте Габриель — 35,
 364, 365
 Россетти Кристина — 35
 Россини Джакомо — 198, 247,
 381, 382
 Ростропович Мстислав Леополь-
 дович — 304, 307, 308, 324
 Роустон Алан — 18, 206, 246,
 318
 Рэндольф — 208
 Салле Мари — 9
 Саломон Иоганн Питер — 10
 Сантаяна Джордж — 20
 Сартр Жан-Поль — 276
 Сати Эрик — 175
 Саусвелл Роберт — 248
 Саути Роберт — 362
 Свифт Джонатан — 374, 376
 Сен-Санс Камилл — 12
 Сент-Экзюпери Антуан — 273
 Сервантес де Сааведра Ми-
 гель — 6
 Середа Райса — 324
 Сильман Тамара Исааков-
 на — 127
 Симпсон Кристофер — 354
 Сирл Хамфри — 24, 29, 39, 206,
 246, 352
 Ситуэлл Эдит — 216, 317
 Скарданелли — см. Хёльдерлин
 Скотт Вальтер — 7, 27, 206
 Скотт Сирил — 19
 Скрыбин Александр Николае-
 вич — 19, 369
 Слейтер Монтегю — 68, 70, 379
 Слонимский Сергей Михайло-
 вич — 74

Слуцкая Маргарита Давыдов-
 на — 92
 Сметана Бедрижих — 322, 331
 Смит Этель — 19
 Смоллет Тобнас Джордж — 377
 Смолли Роджер — 318
 Софокл — 95, 321
 Спендер Стивен — 42, 200
 Спенс Бэзил — 220
 Спенсер Герберт — 209, 210,
 377
 Спрэг Кулидж Элизабет — 61
 Стаббс Эннина — 277, 290, 301
 Стайн (Штейн) Эрвин — 42,
 46, 47, 321, 348
 Старки (Starkey) Дж. — 362
 Стерн Лоуренс — 116, 377
 Стивенсон Роберт Льюис — 130
 Стиль Ричард — 9, 377
 Стравинский Игорь Федоро-
 вич — 10, 20, 24, 30, 31, 44,
 61, 96, 116, 175, 199, 202,
 205, 213, 222, 244, 276, 277,
 302, 305, 315, 320, 322, 324,
 326, 327, 340, 359, 376
 Стрэчи Литтон — 139
 Ступников Игорь Васильевич —
 10
 Стэнфорд Чарльз — 15, 17, 19,
 29, 206, 207, 210
 Стюарт Яков I — 268
 Суннбёрн Олджернон Чарльз —
 368
 Суннглер Рэндол — 63, 64
 Сэквилл-Уэст Эдвард — 59
 Сэлинджер Дж. Д. — 273
 Сюзеранн Роберт — 364
 Тавернер Джон — 341
 Тай Кристофер — 341
 Таллис Томас — 6, 20, 21, 262,
 346
 Теккереи Уильям Мейкпис —
 247, 376, 377
 Теннисон Альфред — 27, 59,
 206, 211, 321
 Тёрнер Джозеф Мэллорд Уиль-
 ям — 369—372
 Типпет Майкл — 18, 39, 42,
 213, 316—318, 352
 Тир Роберт — 290, 301
 Тихомиров Роман Иринархо-
 вич — 92

Толстой Лев Николаевич — 365, 366

Томас Амбруз — 175

Томас Дилан — 44

Томсон Джеймс — 14

Тонс Эдгар — 92

Троллоп Энтони — 374

Тургенев Иван Сергеевич — 149

Тэйлор Джейн — 247

Тюдор Энтони — 199

У Тан — 321

Уэллдер Торнтон — 276

Уайльд Оскар — 273

Уайт (White) Эрик Уолтер — 211, 258, 281, 321, 323, 328, 348

Уинвер Джон — 9

Уилби Джон — 26, 211

Уилкс Томас — 211

Уильямс Гвинн — 337

Уильямс Ральф Воан — см.

Воан Уильямс Ральф

Уильямсон Малькольм — 318

Уитмен Уолт — 210, 212

Уолтон Уильям — 18, 39, 246, 317, 318, 352

Урнов Михаил Васильевич — 119, 132

Уэбб Брюс — 277

Уэддерберн Джеймс, Джон и Роберт — 248

Уэйт Филип — 290

Уэллс Герберт — 362

Фабер — 305

Фармер Генри Джордж — 341

Фарнеби Джэйлс — 341

Фейхтвангер Лион — 244

Феллини Федерико — 273

Феррье Кэтлин — 322, 323

Филдинг Генри — 374, 376, 377

Филип — 208

Филипп Питер — 353

Фитцвильям Лорд — 339

Фишер Вильгельм — 353

Фишер-Дискау Дитрих — 220, 304, 305, 323

Флетчер — 210, 269

Фолкнер Уильям — 148, 221

Форд Форд Мэддокс — 266

Форстер Эдвард Морган — 68, 129, 317, 322, 379

Фрай Уолтер — 8

Фрикер Питер Р — 24

Фрэнк (Frank) Алан — 247

Фэррент Ричард — 269

Хаксли Олдос — 44

Харди Томас — 69, 204, 205, 211, 213, 366, 372

Харпер Хизер — 220

Харт (Hart) Э. Ф. — 91, 338

Хемингуэй Эрнест — 148, 221

Хенце Ханс Вернер — 315, 317

Хеншель Георг — 11

Херрик Роберт — 206, 209, 211

Хельдерлин (Гельдерлин)

Погани Христиан Фридрих — 274, 321, 322, 381

Хиндемит Пауль — 24, 31, 190, 319, 359

Хогарт Уильям — 44, 78, 376

Хокс Ральф — 47

Холбрук Джозеф — 19

Холл Питер — 192

Холст Густав — 18, 19, 40, 42, 202, 207, 210, 323, 329

Холст (Holst) Имоджин — 27—30, 42, 44, 52, 58, 62, 68, 200, 254, 255, 259, 265, 316—320, 323, 325, 328

Хулла Джон — 14, 332

Цвейг Стефан — 11, 128, 271, 274, 375

Чайковский Петр Ильич — 10, 12, 51, 57, 202, 205, 354, 355

Чайлд (Child) Фрэнсис Джеймс — 268, 335

Чегодаев Андрей Дмитриевич — 26, 271, 363, 364, 371

Чекалов И. — 362

Чехов Антон Павлович — 317, 326

Чосер Джефри — 19, 374

Чэпмен Джордж — 269

Шарп Сесил Джеймс — 15, 16, 332, 340

Шекспир Уильям — 6, 95, 126, 148, 152, 173—177, 185, 191, 192, 206, 207, 211, 212, 269.

272—273, 278, 279, 338, 339,
374, 375, 377, 378
Шелли Перси Бишоп — 43, 205,
206, 210—212, 321, 364, 373,
375
Шеффер (Schaefer) Мюррей — 30,
67, 68
Шерли Джеймс — 269
Шенберг Арнольд — 24, 30, 31,
42, 46, 47, 200, 245, 318
Шилль Уильям — 332
Ширли-Курк Джон — 277, 290,
301
Шопен Фредерик — 10, 51, 200,
369
Шостакович Дмитрий Дмитрие-
вич — 31, 41, 42, 65, 66,
70, 71, 98, 202, 266, 308,
312, 314, 315, 324, 345
Шоу Бернард — 148, 149, 174,
377
Штойерман Эдуард — 47
Штраус Рихард — 19—20
Шуберт Франц — 50, 51, 57,
316, 317, 322, 332

Шуман Роберт — 316, 322, 351,
355

Эйслер Ганс — 24, 46, 64, 246,
378

Экзюпери — см. Сент-Экзюпери

Элгар Эдвард — 14, 18, 19, 22,
206

Элиот Джордж — 374

Элиот Томас Стернс — 42, 148,
206, 213, 246, 276, 373

Эля — см. Лэм Чарльз

Эллис Оссиан — 305

Эллисон Ричард — 341

Элюар Поль — 232

Энгель И. Э. — 10

Энгельс Фридрих — 7, 360, 361

Энен Габор и Золтан — 320

Энеску Джордже — 331

Эрлих Георг — 317

Эссекс Роберт, граф — 139

Яловец Генрих — 47

Яначек Леопольд — 9, 12, 74, 153

Содержание

Введение О новом английском музыкальном Возрождении	5
Глава I. Формирование творческой личности	26
Глава II. На пути к опере	48
Глава III. «Питер Граймс»	69
Глава IV. Оперы 40-х годов: «Поругание Лукреции» — «Альберт Херринг»	93
Глава V. Оперы 50-х годов: «Билли Бадд» — «Глориана» — «Поворот винта»	129
Глава VI. «Сон в летнюю ночь»	173
Глава VII. Произведения 40—50-х годов «Военный реквием»	198
Глава VIII. Музыка для детей и образы детства	246
Глава IX. Произведения 60-х годов	275
Глава X. Личность	315
Глава XI. Об английской национальной музыкальной традиции	330
Глава XII. Бриттен и художественная культура Англии	356
Список произведений Бенджамина Бриттена	379
Словарик английских обозначений	383
Указатель имен	384

Ковнацкая Людмила Григорьевна

БЕНДЖАМИН БРИТТЕН

Редактор И Прудникова

Художник Л Рабенав

Худож. редактор Я Аграненко

Техн. редактор Р Орлова

Корректоры Г Кириченко и А Каганович

Подписано к печати 4/XI—74 г А03882 Формат бумаги 84×108/32

Печ л 13,5 (Усл п л 22,68) Уч.-изд л 22,11 (включ вкл)

Тираж 10 000 экз Изд № 2791 Зак 579 Цена 1 р 84 к

Бумага № 1

Всесоюзное издательство «Советский композитор»,

Москва, набережная Мориса Тореза, 30

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома

при Государственном комитете Совета Министров СССР

по делам издательств, полиграфии и книжной торговли

109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24

К 90105—369
082(02)—74 513—74