

Екатерина Гурьевна Окунева – кандидат искусствоведения, музыковед, доцент, проректор по научной и творческой работе, заведующий кафедрой теории музыки и композиции Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова (Петрозаводск, Россия),
okunevaeg@yandex.ru

Дарья Александровна Володягина – музыковед, магистрант по направлению подготовки 53.04.06 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство» Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова (Петрозаводск, Россия),
tolumbaevada@mail.ru

Ekaterina G. Okuneva – Ph.D. in History of Arts, musicologist, Associate Professor, Vice Rector (Scientific Research), Head of Music Theory and Composition Department of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire (Petrozavodsk, Russian Federation),
okunevaeg@yandex.ru

Darya A. Volodyagina – musicologist, Master's degree student of the study program 53.04.06 “Musicology and Applied Music Art” of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire (Petrozavodsk, Russian Federation),
tolumbaevada@mail.ru

УДК 78.08

ЖАНР ПАССАКАЛЬИ В ОПЕРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ Б. БРИТТЕНА

THE PASSACAGLIA GENRE IN THE OPERAS OF B. BRITTEN

Аннотация

Статья посвящена особенностям преломления жанра пассакалии в оперном творчестве Бриттена. Материалом для изучения послужили семь опер – «Питер Граймс», «Поругание Лукреции», «Альберт Херринг», «Маленький трубочист», «Поворот винта», «Ноев ковчег», «Блудный сын», которые охватывают три десятилетия творческой деятельности композитора (с 1942 по 1968 год). В работе представлен анализ музыкального языка и формы пассакалий, их драматургических функций. Авторы статьи сосредоточивают

внимание на особенностях строения темы, методах работы с ней, принципах варьирования, тональной организации, влиянии художественного замысла на развёртывание оstinатной формы.

Проведённая работа позволила прийти к важным заключениям о традиционных и новаторских чертах в претворении жанра пассакалии Бриттеном, а также об эволюции взглядов композитора в этой области.

Abstract

The article is devoted to the peculiarities of the passacaglia genre interpretation in Britten's opera work. The material for the study includes seven operas – “Peter Grimes”, “The Rape of Lucretia”, “Albert Herring”, “The Little Sweep”, “The Turn of the Screw”, “Noye's Fludde”, “The Prodigal Son”, which cover three decades of the composer's creative activity (from 1942 to 1968). The paper presents the analysis of the musical language and forms of passacaglias, their dramatic functions. The authors of the article focus on the features of the structure of the theme, methods of working with it, the principles of variation, tonal organization, the influence of the artistic design on the deployment of the ostinato form.

The conducted work made it possible to come to important conclusions about traditional and innovative features in the implementation of the genre of passacaglia by Britten, as well as the evolution of the composer's views in this area.

Ключевые слова: Бриттен, пассакалья, басса оstinато, «Питер Граймс», «Поругание Лукреции», «Альберт Херринг», «Маленький трубочист», «Поворот винта», «Ноев ковчег», «Блудный сын»

Keywords: Britten, Passacaglia, basso ostinato, “Peter Grimes”, “The Rape of Lucretia”, “Albert Herring”, “The Little Sweep”, “The Turn of the Screw”, “Noye's Fludde”, “The Prodigal Son”

В XX веке на волне интереса к старинной музыке многие жанры и формы Средневековья, Возрождения и барокко обрели новую жизнь. Чакона, павана, мадригал и др. нашли широкое претворение в творческой практике отечественных и зарубежных композиторов.

Первый расцвет жанра пассакальи пришёлся на эпоху барокко (конец XVII – первая половина XVIII века) в творчестве Букстехуде, Генделя, Баха. Исчезнув после этого на длительный период времени, данный жанр оказался вновь востребованным в XX столетии¹. К нему обратились композиторы, отличные по своим эстетическим взглядам и стилевым установкам: Рeger, Шёнберг, Веберн, Берг, Хиндемит, Равель, Стравинский, Щедрин и другие. Крупнейшими мастерами пассакальи в XX веке стали Дмитрий Шостакович и Бенджамин Бриттен. Принадлежа различным национальным традициям, они в то же время имели много общего в мировоззрении², жанровых предпочтениях³, любви к музыкальному театру⁴. Общность их проявилась и в отношении к рассматриваемому жанру. Как отмечает Л. Г. Ковнацкая, благодаря пассакалье в их музыке возникает словно бы ещё одно измерение – «духовное пространство, располагающееся между обыденной жизнью и Вечностью» [6, с. 320].

Особенности претворения пассакальи в творчестве Шостаковича были довольно подробно рассмотрены в статье В. П. Бобровского [2], раскрывшего драматургическую функцию пассакальи в сонатно-симфонических циклах мастера и отметившего её новаторские черты.

Бриттеном написано более десятка пассакалий, среди них – финалы двух крупнейших симфонических произведений – Скрипичного концерта и Виолончельной симфонии, “Agnus Dei” из «Военного Реквиема», финальный номер из «Духовных сонетов Джона Донна» и многие другие. Особое значение жанр пассакальи приобрёл в оперном творчестве Бриттена: из одиннадцати созданных им опер более половины содержат эпизод с пассакальей, часто так и

¹ Более подробно о пассакалье, бассо-остинатных вариациях и их преломлении в музыке XX века см. в работах Т. Кюрегян [7], В. П. Фраёнова [9], В. А. Цуккермана [11], Я. Гиршман [3], Г. В. Григорьевой [4].

² Подтверждением этому является не только их дружеское общение и профессиональное уважение, но и, например, явная антивоенная тематика некоторых произведений, обращение к схожим сюжетам в операх и др.

³ Особое место в их творчестве занимали симфоническая музыка и вокальные циклы.

⁴ В статье Л. Г. Ковнацкой «Шостакович и Бриттен. Некоторые параллели» [6] проводится анализ творческого генезиса этих двух композиторов.

озаглавленный. В каждом музыкально-театральном сочинении выразительные возможности данного жанра получают индивидуальное претворение, раскрывают в нём новые интересные грани. Ведущую роль в трактовке играет художественный замысел, концепция всего произведения.

Пассакальи Бриттена до сих пор не становились объектом специального исследования в отечественной музыковедческой литературе. Анализ отдельных пассакалий рассредоточен по книгам Л. Г. Ковнацкой (см., например, [5]). Однако он преимущественно краткий, так как жанр монографии не предполагает подробного разбора отдельных фрагментов произведений. В зарубежном музыкознании существует диссертация Бернадетт де Виллерс [13], посвящённая пассакальям из инструментальных и вокальных сочинений британского композитора, однако в работе представлены не все пассакальи Бриттена. Автор оставляет без внимания осмысление связи с сюжетом оперного произведения, не рассматривает драматургическую функцию эпизода и не делает сравнительного анализа с другими пассакалями композитора.

Предметом исследования в данной статье выступает жанр пассакальи, впервые рассматриваемый как целостное художественное явление в оперном творчестве Бриттена. В круг анализируемых сочинений вошли «Питер Граймс», «Поругание Лукреции», «Альберт Херринг», «Маленький трубочист», «Поворот винта», «Ноев ковчег», «Блудный сын». Все примеры организованы нами в две группы: пассакальи на неизменную басовую тему и пассакальи с изменяющейся темой.

Опера «Питер Граймс» (1945) – первая вершина творчества английского композитора, открывающая его новый, оперный период. Озаглавленная «Пассакальей» четвёртая интерлюдия помещена между первой и второй сценами второго акта. В первой сцене происходит ссора Питера и Элен, в ходе которой Граймс в состоянии аффекта ударяет женщину. Во второй сцене герой совершает непреднамеренное убийство своего подмастерья Джона⁵. Таким

⁵ Подробнее о сюжете и драматургии оперы см.: [5].

образом, Пассакалья, находясь между роковым поступком по отношению к Элен и убийством мальчика, является точкой концентрации трагического в опере. Вместе со смертью мальчика гаснет последний тусклый луч надежды на спасение души Питера.

Музыкальная тема, взятая за основу бассо-остинатных вариаций (пример № 1), напрямую связана с образом Питера Граймса и трактуется Бриттеном как носитель внутреннего (противоречивость натуры Граймса⁶) и внешнего (осуждение Граймса жителями городка) конфликта в опере. Басовая тема является небольшим построением из двух абсолютно одинаковых фраз, что усиливает принцип остинатности. Ассоциируясь с репликами «Господи, помилуй меня» и «Граймс неисправим» (которые тема сопровождает в предыдущих сценах оперы), она формирует в сознании слушателя мысль о роковой неизбежности трагического исхода.

Пример № 1

Б. Бриттен. «Питер Граймс». Интерлюдия IV (Passacaglia), тема

The musical score is presented in two systems. The first system includes staves for Timpani, Violoncello, and Contrabass. The Timpani part features a rhythmic pattern of eighth notes with a *ppp* dynamic marking. The Violoncello and Contrabass parts play a similar rhythmic pattern, with the Contrabass marked *pp*. The second system continues the theme, with the Timpani part marked *ppp* and the Violoncello and Contrabass parts marked *pp*. The score is written in 4/4 time and uses bass clefs for all instruments.

⁶ В одноимённой поэме Крэбба Граймс – персонаж определенно отрицательный, хотя и не выделяющийся особо на фоне порочного населения городка. Подобно Шостаковичу в

Б. Бриттен. «Питер Граймс». Интерлюдия IV (Passacaglia), тема а



«Катерине Измайловой», Бриттен переосмысливает литературного героя, делая его более сложной, страстной, многогранной натурой.

⁸ По мнению Алекса Росса, тембром альты в первой контрапунктирующей теме (теме *a*) говорит мальчик Джон. Автор ссылается на пометки в черновиках партитуры, сделанные самим Бриттеном [12, с. 322]. Однако точного местоположения его комментариев Росс не указывает. Так как сам Бриттен в окончательном варианте партитуры опустил какие-либо письменные указания, о прямой связи мелодии альты с образом мальчика говорить не приходится, это могут быть также страдания Элен или самого Питера.

претерпевают более значительные изменения, узнаваемой остается интонация опевания.

Пример № 3

Б. Бриттен. «Питер Граймс». Интерлюдия IV, тема b (начало)

Andante moderato

Fl. *pp*

Cl. in B♭ 1 *ma marc.*

Cl. in B♭ 2 *ma marc.*

Bsn. 1 *ma marc.*

Bsn. 2 *ma marc.*

Timp. *tr pp p*

Vc. *pizz. pp*

Db. *pizz. pp*

Пассакалья служит драматическим переломным эпизодом в «Питере Граймсе». В ней представлено чередование и взаимодействие двух сфер – духовного и бездуховного, человеческого и бесчеловечного, молящего и неумолимого начал. Бриттен прибегает к интонационному единству всего тематизма, мастерски осуществляя сквозное развитие музыкального материала. Выстраивая композицию по принципу волнового крещендо, он достигает невероятного музыкального напряжения. Зло побеждает. Настойчиво повторяемая остинатная тема, звучащая в конце сурово и «неодушевлённо», отчетливо рождает в сознании слушателя мысль об обречённости главного героя.

В камерной опере «Поругание Лукреции» (1946) нашла отражение одна из важнейших тем творчества Бриттена – протест против насилия и жестокости.

Пассакалья помещена в завершении оперы. Данному жанру композитор отводит исключительную смысловую роль.

Главная героиня оперы Лукреция – образ идеальный: совершенная жена, воплощение милосердия, женственности, честности. Ей противопоставлен Тарквиний – олицетворение зла и жестокости. Эта полярность заложена в теме пассакальи, представленной как единство двух контрастных элементов – поступенного восходящего движения к I ступени *E-dur* и двух трёхзвучных мотивов (пример № 4)⁹.

Пример № 4

Б. Бриттен. «Поругание Лукреции». II акт, сцена 2, тема пассакальи

⁹ Б. Виллерс считает, что тема производна от Мужского и Женского хоров I акта, поэтому связывает первый элемент с мужским, а второй – с женским началом. См.: [13, с. 107]. На наш взгляд, это неверно. Первый элемент темы – поступенное восходящее движение к I ступени *E-dur* – символизирует стремление к чистоте и покою, свойственное главной героине. Интонации этого тематического элемента встречаются на протяжении всей оперы. Первый раз он появляется в унисоне партий Женского и Мужского хоров в I акте (5 т. после ц. 7), далее – во второй сцене II акта, в партии Женского хора под аккомпанемент флейты и арфы, когда речь заходит о Лукреции. Практически в окончательном виде первый элемент темы пассакальи появляется в дуэте Люции и Бьянки, который предшествует последнему появлению Лукреции в сцене плетения венка (2 т. после ц. 66). Второй элемент темы – два трёхзвучных мотива – воплощение противоположного полюса – жестокости, неумолимости. Его ритмическая формула связана в опере с образом Тарквиния. Она появляется в первом действии в тот момент, когда Тарквиний решает вмешаться в жизнь Лукреции.

В форме вариаций на бассо-остинато отчётливо проступает форма второго плана – рондообразная. Включение очередного голоса-персонажа обуславливает появление нового музыкального материала, который неизменно заканчивается фразой-припевом «Так мал красоты срок».

Композиционное целое имеет крещендирующий тип развития и направлено от полифонического многоголосия к монолитному гармоническому единству: в завершении пассакальи все разрозненные голоса сливаются в единый моноритмичный унисонный ансамбль, воспринимаемый как крик протеста против исчезновения красоты, против утверждения смерти (см.: пример № 5). После туттийного проведения темы её мощный образ резко растворяется, тема рассыпается. Такое завершение пассакальи символично: распад оstinato темы олицетворяет недолговечность красоты, её хрупкость и незащищённость.

Особое значение в пассакалье имеет тональная семантика. Тема бассо-остинато на протяжении цикла ритмически и интонационно остается неизменной, закрепляя за собой тональность *E-dur*. Однако в пассакалье, за счёт непрерывного развития верхних голосов, появляются и другие тональные центры – *cis-moll* и *C-dur*. В тональной драматургии оба центра противостоят друг другу¹⁰. В кульминации пассакальи (заключительный моноритмичный ансамбль, пример № 5) Бриттен прибегает к политональности, соединяя в одновременном звучании *C-dur* (в ансамбле голосов) и *E-dur* (остинатная тема). Такой приём, с одной стороны, позволяет достичь предельного звуковысотного напряжения, благодаря чему скорбь участников приобретает характер протеста против уничтожения красоты. С другой стороны, общая дисгармония звучания подчёркивает бессмысленность любых попыток протеста: ничего изменить нельзя, из века в век любовь и красота будут погибать.

¹⁰ В статье «Об однотерцовых тональностях» Л. А. Мазель приводит похожий пример из оперы Бриттена «Питер Граймс», где одна и та же тема проводится сначала в *E-dur*, а затем в *f-moll*. Автор статьи отмечает, что Бриттен с помощью этого подчёркивает смысловую противоположность двух реплик (Элен и Питера) [8, с. 182].

Пример № 5

Б. Бриттен. «Поругание Лукреции». II акт, сцена 2.

Кульминация пассакальи

The musical score is for the climax of the Passacaglia from Benjamin Britten's opera 'The Rape of Lucretia', Act II, Scene 2. It features a vocal quartet (Lucia, B'ca, Jun., Col.) and a string ensemble (Vln I, Vln II, Vla, Cello, D. B.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The tempo and mood markings are *f* (forte), *espress.* (espressivo), and *e largemente* (e largamente). The vocal parts have the lyrics: "How is it pos-si-ble that she be-ing so pure should die!". The string parts play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some parts having accents.

Детская опера «Маленький трубочист» (или «Давайте создадим оперу!») была создана Бриттеном в 1949 году для второго музыкального фестиваля в Олдборо. Тринадцатый номер оперы представляет собой вариации на неизменную тему. Однако жанровые признаки пассакальи отсутствуют: музыка имеет бодрый, задорный характер, проводится в быстром темпе.

Тема данной пассакальи, что свойственно Бриттену, формульна: четырёхтактовая мелодия представляет собой восходящее гаммообразное движение по звукам *D-dur* (пример № 6).

Пример № 6

Б. Бриттен. «Маленький трубочист». № 13.

Остинатная тема в редукции



В данном эпизоде можно обнаружить очертания форм второго плана: рондо и трёхчастной репризой. Роль рефрена выполняют детские голоса, которые несколько раз включаются на одинаковом музыкальном материале. Эффект репризности возникает в предпоследней девятой вариации.

Основной приём музыкального развития в контрапунктирующих басовой теме голосах – имитация. Композитор осознанно музыкально объединяет контрапунктирующие голоса в две группы. В первой оказываются мисс Бэггот с Роуэн, связанные имитационным развитием, во второй – дети, периодически вступающие на неизменном материале.

Двенадцатый номер в опере «Маленький трубочист» представляет собой пассакалью с изменяющейся темой. Данный музыкальный фрагмент находится в точке золотого сечения всего произведения и драматургически является одним из ключевых в опере. Незадолго до этой сцены дети принимают решение спасти маленького трубочиста Сэма от жестоких издевательств хозяев. В самый неподходящий момент появляется Гувернантка. Успев спрятать Сэма в шкаф, дети в испуге молчат и ждут наказания. Бриттен прибегает к приёму полиладовости, чтобы выразить противостояние двух сил.

На протяжении всего двенадцатого номера с басовой темой происходят серьёзные интонационные изменения, а также менее существенные ритмические и динамические. В исходном варианте темы (пример № 7)

заложены выразительные элементы, которые получают своё развитие в последующих её проведениях (третон, широкий шаг в мелодии, уменьшенная терция, неоднородный ритм). В целом, ритмическая и интонационная непредсказуемость темы является отражением сценической ситуации: успех предприятия по спасению Сэма висит на волоске, всё может измениться в любую секунду.

Пример № 7

*Б. Бриттен. «Маленький трубочист». № 12. Басовая тема,
первое проведение (в редукции)*



К пассакалье с изменяющейся темой Бриттен впервые обратился чуть раньше в камерной комической опере «Альберт Херринг» (1947), основанной на новелле Ги де Мопассана «Избранник госпожи Гюссон». Музыка оперы присущ лирико-комический колорит. Единственным исключением служит Тренодия из третьего действия, которая представляет собой ансамбль-оплакивание главного героя и переключает слушателя в пародийно-драматическую сферу.

Написанная в жанре хорала тема весьма необычна для пассакальи. Она представляет собой не одноголосную линию, а комплекс из оркестрового и вокально-ансамблевого пластов (пример № 8).

Пример № 8

Б. Бриттен. «Альберт Херринг». III акт. Тренодия, тема в редукции



Первоначально тему исполняют все участники вокального ансамбля. Начиная с первой вариации происходит поочерёдное подключение голосов: каждый из участников выражает свои соболезнования по поводу смерти героя, а затем снова вливается в общий плач. Контрапунктические линии в данном ансамбле – яркие музыкальные характеристики героев оперы¹¹.

С седьмой вариации оstinатная тема подвергается изменениям. Она меняет своё ладовое освещение и тональность и, кроме того, становится более функционально определённой, с фонической стороны насыщается светом (благодаря мажорным аккордам) и яркостью (эффект энгармонической модуляции в совокупности с уходом в тональность тритонового соотношения).

Несмотря на трагический тон, вся сцена оплакивания выглядит довольно комично благодаря красочности и пышности гармонического сопровождения и вокальным пассажам отдельных персонажей, не вполне уместным в трагическом контексте.

Таким образом, в рассматриваемой пассакалье Бриттен расширяет семантику жанра, помещая его в рамки комической ситуации.

Пассакалья из оперы «Поворот винта» (1954) представляет собой вариации на постепенно формирующуюся и преобразующуюся тему. Основной драматургический конфликт оперы заключается в борьбе призраков (Квинта и мисс Джессел) с Гувернанткой за души детей (Майлса и его сестры Флоры). Трагической кульминацией оперы и одновременно развязкой драмы является финальная сцена, решённая в жанре пассакальи, где эта борьба достигает своего апогея.

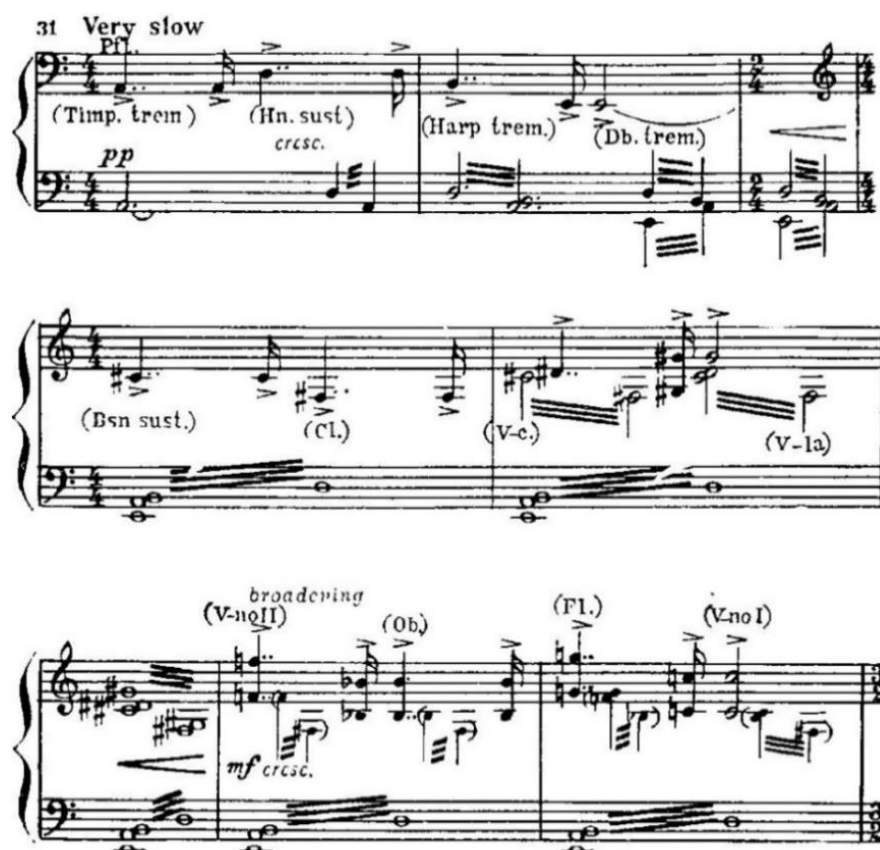
Вся опера представляет собой последовательность сцен-вариаций на двенадцатитоновую тему, появляющуюся в первый раз в Прологе (пример № 9). Финальная сцена – не исключение. Тема пассакальи, на фоне которой

¹¹ Подробно о музыкальных характеристиках героев «Альберта Херринга» см. в книге Л. Г. Ковнацкой «Бенджамин Бриттен» [5].

разворачивается движение в верхних голосах, производна от двенадцатитоновой основы оперы (пример № 10).

Пример № 9

Б. Бриттен. «Поворот винта». Пролог, двенадцатитоновая тема



Пример № 10

Б. Бриттен. «Поворот винта». Финал. Тема пассакальи



Трёхтактовая тема бассо-остинатных вариаций мелодически очерчивает *T-D* гармонию *A-dur*. Изначальная гармоническая разомкнутость

(направленность от *A-dur* к *fis-moll*) демонстрирует незавершённость, потенциальную возможность дальнейшего расширения темы.

Первоначальный показ темы отсутствует, она появляется сразу в контрапункте с партией Гувернантки. На протяжении пассакальи тема постепенно изменяется. До девятого проведения варьируются только её масштабы, она «подстраивается» под вокальные реплики героев, «растягивая» то основной, то доминантовый тон. С появлением Квинта тема начинает звуковысотно «разрастаться». Наконец, шеститоновая тема пассакальи превращается в двенадцатитоновую тему всей оперы:

Пример № 11

Б. Бриттен. «Поворот винта». Финал. Заключительное проведение темы



Отсутствие первоначального проведения темы, постепенное подключение к ней новых звуков, а также ритмические изменения позволяют говорить об уникальности формы, созданной Бриттеном в данной пассакалье. Это – вариации на постепенно формирующуюся и преобразующуюся тему. Некий аналог данному явлению можно усмотреть в форме вариаций с темой в конце, получившей распространение как раз в XX веке¹². Однако пассакалью из «Поворота винта» нельзя однозначно отнести к этой категории в силу того, что поначалу (до девятого проведения) она представляет собой вариации на неизменную басовую тему. Таким образом, форма здесь предстаёт как сложный синтез традиционного и инверсионного типа вариаций.

Главный конфликт оперы обнаруживается в пассакалье и на уровне тональной драматургии. В финальной сцене можно выделить два главных тональных центра (тритонового соотношения), конфликтующих между собой.

¹² См. подробнее: [10, с. 120–121].

Басовая тема написана в *A-dur*. Этот же центр и близкие к нему тональности утверждают вокальные партии Гувернантки и Майлса. Тональная сфера Квинта – *Es-dur/moll*. Показательно, что партия мальчика постепенно сдвигается в сторону *es-moll*, то есть буквально начинает подчиняться тональному центру Квинта. Противостояние Гувернантки и Квинта достигает кульминации в политональном эпизоде, где в одновременности звучат *a-moll* (Гувернантка) и *As-dur* (Квинт):

Пример № 12

Б. Бриттен. «Поворот винта». Финал, ц. 131

Gov. *p* > *f* firmly
Who? Who? Who made you take the

Quint *p*
On the paths, in the woods, re - mem - ber Quint!

В пассакалье из оперы «Ноев ковчег» (1958) находит воплощение масштабная картина потопа. Тональным центром оstinатной темы выступает *C-dur*. Однако за счёт хроматизмов тональность оказывается предельно расширенной, настолько, что звуки темы собираются в двенадцатитоновый ряд. Всё же ощутить центр притяжения помогает подчёркнутость доминантового тона (см. пример № 13).

Басовая тема данной пассакальи имеет выразительный динамико-мелодический профиль. Его можно сравнить с серией волн, амплитуда которых постепенно увеличивается, доходя до максимальной, а после пика возвращается к начальному значению, чтобы в следующем периоде всё повторилось. Учитывая звукоизобразительную природу музыкального материала всей оперы, можно предположить, что тема олицетворяет собой морскую стихию, постепенно заполняющую всё вокруг¹³.

¹³ Схожим образом рассматривает тему пассакальи из «Ноева ковчега» и Б. Виллерс. См.: [13, с. 186].

Пример № 13

Б. Бриттен. «Ноев Ковчег». Сцена потоп, тема вариаций

STORM
67 Steady minims ($\text{♩} = 69-72$)

Timp. *pp*

Org. *always pp and sustained*

SOLO STRINGS
 VI. 1
 VI. 2
 VIa.
 Vc.
 Db. *pp* *cresc.*

В процессе развития с темой происходят тембровые изменения. Поначалу они направлены на усиление общей звучности, на трансформацию кантиленного характера темы, затем на её поглощение в общей звуковой массе оркестра и, наконец, на её преобразование посредством нового тембрового оформления. Помимо этого, с темой происходят и определённые интонационные преобразования: в тринадцатой вариации она трансформируется, открывая последнюю предкульминационную «волну» (восходящая секвенция становится нисходящей, неустойчивый доминантовый звук сменяется тоническим). Работа с темой вариаций в сцене потоп служит средством воплощения идеи разрушения и созидания, одной из главных в притче о Ное.

Ведущую драматургическую и формообразующую роли в данной пассакалье играют также голоса, контрапунктирующие теме. Они способствуют становлению зеркально симметричной формы всей сцены. Также с их помощью во всех подробностях «оживает» картина бури. Композитор обращается к разнообразным средствам музыкальной звукописи, в большинстве случаев конкретизируя их авторскими ремарками.

В опере-притче «Блудный сын» (1968), основанной на сюжете из Нового Завета, Бриттен использует старинный жанр пассакальи в кульминационной фазе, в момент возвращения Младшего сына домой.

Тема пассакальи (пример № 14) состоит из двух фаз: гаммообразного восхождения от *e* к *d* и обратного нисхождения от *d* к *e*. Тема выписана ровными крупными длительностями (половинными), что, учитывая поступенный характер мелодической линии, вызывает ассоциации с размеренными шагами.

Пример № 14

Б. Бриттен. «Блудный сын». Эпизод возвращения сына, тема вариаций



По мере развёртывания тема подвергается варьированию. Преобразования носят в первую очередь структурный характер. В связи с этим представляется целесообразным рассмотреть тему как состоящую из четырёх элементов, с которыми композитор в дальнейшем работает как с деталями конструктора, составляя новые варианты басовой линии (см. пример № 14).

Первоначально Бриттен взаимозаменяет первый и третий сегменты, оставляя неизменной последовательность второго и четвертого (пример № 15). Следующая модификация (проведения 5–6) осуществляется на основе уже полученного варианта и связана с перестановкой второго и четвертого элементов. В результате этого обе половины темы – восходящая и нисходящая гаммообразная последовательность – меняются местами, так что в линейно-пространственном плане возникает инверсия (см. пример № 16). В проведениях 7–8 возвращается первоначальный вариант темы. Завершает пассакалью усечённая тема, от которой остается только вторая половина (сегменты *c* и *d*).

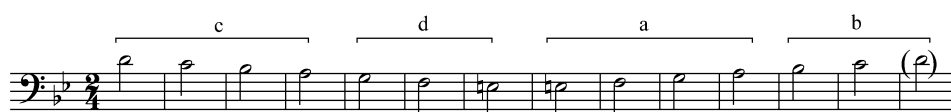
Пример № 15

*Б. Бриттен. «Блудный сын». Эпизод возвращения сына,
первое преобразование темы*



Пример № 16

*Б. Бриттен. «Блудный сын». Эпизод возвращения сына,
второе преобразование темы*



Строение темы и её преобразования представляются связанными с главной идеей притчи – идеей возвращения. Мелодия темы поднимается вверх и снова, шаг за шагом, оказывается практически в исходной точке. После нескольких искажений, преобразований, тема снова звучит в первоначальном варианте, в более крупном масштабе реализуя идею прихода к истоку, к началу, идею возвращения после скитаний.

В пассакалье из «Блудного сына» композитор сочетает традиционные и новаторские черты в претворении данного жанра. Традиционность проявляется прежде всего в строении темы: её лаконичности, формульности. Поступенное восходящее и нисходящее движение – преобладающий тип темы в барочных вариациях на басса-остинато. Новаторство заключается в достаточно свободной работе с темой, основанной на её структурных модификациях. Анализ показывает, что, несмотря на преобразования, в теме всегда сохраняется оstinatный ритм, она продолжает опираться на гаммообразные ходы, то есть тип трансформаций не меняет её сущности и образного характера.

Сцена возвращения в опере «Блудный сын» является кульминационной в драматургии сочинения. В связи с этим функция данного эпизода, как и в

случае со многими другими пассакалями Бриттена, представляется обобщающей. Бассо-остинатный фрагмент становится транслятором главной мысли оперы: идеи возвращения блудного сына домой, к отцу, а на символическом уровне – возвращение его души к праведной жизни.

Основываясь на выбранных для анализа примерах, можно сделать ряд важных выводов о претворении старинного жанра пассакальи в оперном творчестве Бенджамина Бриттена.

Располагаясь в точке золотого сечения («Питер Граймс», «Маленький трубочист», «Ноев ковчег») или в конце действия («Поругание Лукреции», «Альберт Херринг», «Поворот винта»), пассакальи неизменно мыслятся композитором как смысловые стержни оперного цикла. Индивидуальность замысла при этом приводит к различным функциям данного жанра в опере. В «Питере Граймсе» пассакалья играет переломную роль, служит олицетворением внутреннего конфликта в душе главного героя (и в этом отношении закономерно, что Бриттен делает её инструментальной). В опере «Поругание Лукреции» пассакалья несёт обобщающую функцию. Воплощая возвышенную скорбь, она в то же время становится носителем главной мысли произведения (утверждение протеста против зла и насилия). В «Альберте Херринге» Тренодия переводит кульминационный трагический момент в сферу пародии. Совершенно иную роль играет пассакалья в «Повороте винта». Она выступает центром конфликта, средоточием развёртывающихся перед слушателем трагических событий оперы.

В трактовке пассакальи Бриттен во многом придерживается традиции, сохраняя основополагающие черты жанра. В то же время, композитор ищет возможности для его обновления.

Темы оперных пассакалий нередко оказываются неразрывно связанными с личностями главных героев, «вызревая» на протяжении всего сочинения. Все они представляют собой краткие формулы-тезисы. В этом смысле Бриттен

наследует установившиеся ещё в эпоху барокко традиции. В то же время конфликтность, присущая драматургии опер, воздействует на тематическую основу вариаций, обновляя её. Так, бассо-остинатная тема в «Поругании Лукреции» представлена в единстве двух контрастных элементов, олицетворяющих противоположные начала оперы. Такое строение темы нетипично для пассакальи как жанра, «максимально раскрывающего динамику погружения в определенный художественный образ» [1, с. 10].

Метод работы с темой также обнаруживает традиционные и новаторские черты. В ранних операх Бриттена остинатные темы пассакалий остаются интонационно и ритмически неизменными на протяжении всей формы, звучат в басу и сохраняют свой масштаб. Основными способами варьирования в этом случае являются тембровые и динамические преобразования. Однако, начиная с «Альберта Херринга», темы пассакалий утрачивают интонационное постоянство. Особенно яркими примерами новаторства композитора являются пассакальи из опер «Маленький трубочист» (№ 12) и «Поворот винта». В «Маленьком трубочисте» в принципе сложно говорить о форме бассо-остинато, так как в процессе варьирования неизменным остается лишь первый такт темы. Ритмическая и интонационная непредсказуемость темы является здесь отражением сценической ситуации.

Особый драматургический замысел вызвал к жизни уникальную музыкальную концепцию в пассакалье из оперы «Поворот винта» – постепенно формирующуюся и ритмически преобразующую тему. Являясь производной от двенадцатитоновой основы оперы, басовая тема в результате варьирования превращается в двенадцатитоновый ряд. Двенадцатитоновой является изначально тема из пассакальи в «Ноевом ковчеге». Оба произведения относятся к зрелому оперному периоду композитора. Элементы двенадцатитоновой техники, расширяя интонационную сферу, становятся «показателем» современной трактовки жанра.

Вариационное развитие в пассакалях Бриттена связано в первую очередь с полифоническими приёмами и с введением нового контрапунктирующего материала. Анализ показал, что использование полифонии при этом даёт нередко различные по смысловому значению результаты. Так, в Пассакалье из «Питера Граймса» процесс развития направлен в сторону расслоения музыкальной ткани и ведёт к кульминации, в которой появляется фугато. Подобным способом автор передаёт состояние хаоса в душе героя. В «Поругании Лукреции», напротив, появление имитационной полифонии выступает важным этапом на пути к единству разрозненных голосов.

Работа с новым контрапунктирующим материалом во многом также зависит от драматургических особенностей опер. В «Питере Граймсе» весь контрапунктирующий материал, достаточно контрастный в образном отношении, интонационно произведен от басса-остинатной темы. Таким образом воплощается множественность конфликта (внутреннего и внешнего). В операх «Поругание Лукреции» и «Альберт Херринг» контрапунктирующие голоса являются яркими музыкальными характеристиками участников финального ансамбля, подводя итог всего произведения. Изобразительным характером отличается контрапункт в «Ноевом ковчеге» вследствие чисто картинного характера самого эпизода.

Формы оперных пассакалий Бриттена обладают яркой индивидуальностью. В них вариации на басса-остинато образуют сложную структуру, состоящую из нескольких фаз развития. Большая часть рассмотренных пассакалий опирается на крещендирующий тип формы. Нагнетание напряжения происходит за счет уплотнения многоголосия, предельного расслоения фактуры или же благодаря использованию политональных эффектов. Нередко образуется форма второго плана: рондообразная в пассакалях из «Поругания Лукреции», «Маленького трубочиста» (№ 12) и «Поворота винта», концентрическая в «Ноевом ковчеге». Заметна также тенденция к усилению оstinатности, выраженная разными

способами: через внутреннюю повторность бассо-остинатной темы на уровне фраз в «Питере Граймсе», отчасти на уровне мотивов в «Ноевом ковчеге», а также путём рондообразной формы в верхнем комплексе голосов в «Поругании Лукреции».

Важную роль в пассакалях играет их тональная организация, которая способствует воплощению конфликтного типа драматургии. Бриттен широко использует средства политональности, подчёркивая смысловую противоположность образных полюсов. При этом часто выбираются тональности однотерцовые или тритонового соотношения.

Необычным представляется тот факт, что композитор мыслит трагические пассакальи в мажоре. Представитель музыкального языка XX века, Бриттен расширяет семантическое пространство мажорного лада, воплощая его средствами и возвышенную скорбь, и внутреннюю дисгармонию, и внешние противоречия.

Все рассмотренные в работе пассакальи были разделены на две группы: пассакальи с неизменной басовой темой и пассакальи, в которых тема меняется в процессе развития. Во втором случае можно выделить два варианта решения формы: вариации, в которых тема сначала проводится остинатно, а затем претерпевает изменения в процессе развития («Альберт Херринг», «Поворот винта», «Ноев ковчег») и пассакальи, в которых тема меняется постоянно, «конструируется» на основе нескольких инвариантов (оперы «Маленький трубочист» (№ 12) и «Блудный сын»).

Хронология позволяет сделать вывод, что в ранних операх Бриттен опробует старинный жанр пассакальи в традиционной форме, но со временем приходит к новой концепции – варианту пассакальи с изменяющейся темой. Как представляется, новый подход был обусловлен синтетической природой оперы, непосредственным воздействием её драматургии и художественного замысла.

Таким образом, в своём оперном творчестве Бенджамин Бриттен расширяет рамки старинного жанра пассакальи. Синтезируя традиции барокко с симфоническим и оперным мышлением и новой тональностью XX века, композитор обновляет форму бассо-остинато и поднимает драматургическую роль пассакальи на новый уровень, воплощая в ней глубокие философские, этические и драматические идеи.

Литература

1. Абдуллина Г. В. Пассакалия в отечественной инструментальной музыке второй половины XX века: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. СПб., 2005. 311 с.
2. Бобровский В. П. Претворение жанра пассакальи в сонатно-симфонических циклах Д. Шостаковича // Музыка и современность: сб. ст. М.: Музгиз, 1962. Вып. 1. С. 149–182.
3. Гиршман Я. М. Пассакалья в произведениях советских композиторов // Музыкальный современник. М.: Сов. композитор, 1983. Вып. 4. С. 117–142.
4. Григорьева Г. В. Музыкальные формы XX века. Курс «Анализ музыкальных произведений»: учебное пособие для вузов. М.: Гуманитарный издательский центр «ВЛАДОС», 2004. 175 с.
5. Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. М.: Сов. композитор, 1974. 392 с. (Зарубежная музыка. Мастера XX века).
6. Ковнацкая Л. Г. Шостакович и Бриттен. Некоторые параллели // Д. Д. Шостакович: сб. ст. к 90-летию со дня рождения. СПб.: Композитор, 1996. С. 306–323.
7. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. М.: ТЦ «Сфера», 1998. 344 с.
8. Мазель Л. А. Об однотерцовых тональностях // Мазель Л. Статьи по теории и анализу музыки. М.: Сов. композитор, 1982. С. 160–184.
9. Фраёнов В. П. Пассакалья // Музыкальная энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1978. Т. 4. Стлб. 198–200.
10. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие. СПб.: Лань, 2001. 496 с. (Учебники для вузов. Специальная литература).
11. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М.: Музыка, 1974. 243 с.
12. Ross A. The rest is noise. N. Y.: Picador, 2007. 494 p.
13. Villiers B. Benjamine Britten's use of the passacaglia. Johannesburg, 1985. 325 p.

References

1. Abdullina G. V. *Passakaliya v otechestvennoj instrumental'noj muzyke vtoroj poloviny XX veka: dis. ... kand. isk.: 17.00.02* [Passacaglia in Russian instrumental music of the

- second half of the 20th century: author's abstract of the Ph.D. in Art History: 17.00.02]. St. Petersburg, 2005. 311 p.
2. Bobrovskij V. P. Pretvorenje zhanra passakal'i v sonatno-simfonicheskikh ciklah D. Shostakovicha [The implementation of the genre of passacaglia in the sonata-symphonic cycles by D. Shostakovich]. *Muzyka i sovremennost': sb. st.* [Music and modernity: collection of articles]. Moscow: Muzgiz, 1962. Issue 1, pp. 149–182.
 3. Girshman Ja. M. Passakal'ja v proizvedenijah sovetskih kompozitorov [Passacaglia in the works of Soviet composers]. *Muzykal'nyj sovremennik* [Musical Contemporary]. Moscow: Sov. kompozitor, 1983. Issue 4, pp. 117–142.
 4. Grigor'eva G. V. *Muzykal'nye formy XX veka. Kurs "Analiz muzykal'nyh proizvedenij": uchebnoe posobie dlja vuzov* [Musical forms of the 20th century. The course "Analysis of musical works": textbook for universities]. Moscow: Gumanitarnyj izdatel'skij centr «VLADOS», 2004. 175 p.
 5. Kovnackaja L. G. *Bendzhamin Britten* [Benjamin Britten]. Moscow: Sov. kompozitor, 1974. 392 p. (Foreign music. Masters of the 20th century).
 6. Kovnackaja L. G. Shostakovich i Britten. Nekotorye paralleli [Shostakovich and Britten. Some parallels]. *D. D. Shostakovich: sb. st. k 90-letiju so dnja rozhdenija* [D. Shostakovich. A collection of articles dedicated to the 90th anniversary of his birth]. St. Petersburg: Kompozitor, 1996, pp. 306–323.
 7. Kjuregjan T. S. *Forma v muzyke XVII–XX vekov* [Form in music of the 17th – 20th centuries]. Moscow: TC «Sfera», 1998. 344 p.
 8. Mazel' L. A. Ob odnotercovyh tonal'nostjakh [About remote shared-third key]. *Mazel' L. Stat'i po teorii i analizu muzyki* [Mazel L. Articles on the theory and analysis of music]. Moscow: Sov. kompozitor, 1982, pp. 160–184.
 9. Frajonov V. P. Passakal'ja [Passacaglia]. *Muzykal'naja jenciklopedija* [Musical Encyclopedia]. Moscow: Sov. jenciklopedija, 1978. T. 4. Stlb. 198–200.
 10. Holopova V. N. *Formy muzykal'nyh proizvedenij: uchebnoe posobie* [Forms of musical works: study guide. (Textbooks for universities. Professional literature)]. St. Petersburg: Lan', 2001. 496 p. (Uchebniki dlja vuzov. Special'naja literatura).
 11. Cukkerman V. A. *Analiz muzykal'nyh proizvedenij. Variacionnaja forma* [Analysis of musical works. Variation form]. Moscow: Muzyka, 1974. 243 p.
 12. Ross A. *The rest is noise*. N. Y.: Picador, 2007. 494 p.
 13. Villiers V. *Benjamine Britten's use of the passacaglia*. Johannesburg, 1985. 325 p.