

А. А. ВАСИЛЕНКО

Воронежская государственная академия искусств

УДК 78.071.1+783.2

## КАНТИКЛЬ В ТВОРЧЕСТВЕ Б. БРИТТЕНА: ЭСТЕТИЧЕСКИЕ И ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

Художественная картина мира, созданная Бенджамином Бриттеном, включает в качестве одной из важнейших составляющих концепцию *божественного*. Наиболее концентрированное воплощение она получила в специально предназначенном для этого жанре – кантикле, который практически не представлен в русскоязычном музыкознании. Достаточно сказать, что соответствующие статьи отсутствуют в «Музыкальной энциклопедии», «Музыкальном энциклопедическом словаре» и русскоязычном варианте «Музыкального словаря Гроува», не говоря уже о других изданиях справочного характера. Цель настоящей работы – осветить некоторые эстетические и теоретические аспекты подобного рода музыки в творчестве английского композитора Б. Бриттена.

Кантикль (от лат. *canticulum* – песнопение, гимн) – фактически ровесник христианской церкви. Изначально – гимн, псалм (византийский, романский и англиканский), который использовался в различных обрядах и литургиях<sup>1</sup>. В Англии он стал особенно популярным во времена правления Елизаветы I, когда писался, в основном, на тексты Ветхого завета. С середины XVIII столетия вышел из широкого обращения, но традиция подобных песнопений всё же осталась в школах, колледжах и маленьких приходских церквях. Современный английский кантикль первым создал Майкл Типпет. Однако расцвет этого жанра в английской музыке связывают с именем Бенджамина Бриттена<sup>2</sup>, создавшего в нём пять образов.

Три ранних кантикла написаны в «оперный период» творчества, в 40–50-е годы; последние два отделены семнадцатью годами, и, безусловно, являются результатом серьёзной стилиевой эволюции.

Первый кантикль (ор. 40, для высокого голоса и фортепиано, ноябрь 1947) основан на одном из стихотворений английского поэта Фрэнсиса Куорла (1592–1644)<sup>3</sup>. «Мой возлюбленный принадлежит мне, а я – ему» – парафраз известного изречения из «Песни песней», который стал рефреном всего произведения. Главный образ – разъединённые рекой, а затем соединившиеся «в волнах Темзы» возлюбленные – стал символом любви к Богу.

Слова второго кантикла («Абраам и Исаак», ор. 51, для альта, тенора и фортепиано, январь 1952) основаны на тексте одноимённого средневекового миракля<sup>4</sup>. Пьеса Бриттена воссоздаёт известную

из Библии историю Авраама, готового принести в жертву Богу любимого сына и получившего за свою пылкую и искреннюю веру награду от Господа. Поэтический текст пестрит староанглийскими словами, создающими средневековый колорит.

Для третьего кантикла («Тихо падает дождь», ор. 54, для тенора, валторны и фортепиано, ноябрь 1954) композитор выбрал поэзию Эдит Ситуэлл (1887–1964) – английской поэтессы и литературного критика. Текст был фрагментом поэмы «Набег. 1940, Ночь и рассвет», в которой ужас войны репрезентирован как аллегория Страстей Христовых.

Четвёртый и пятый кантикли объединены как временем написания – они относятся к позднему периоду творчества композитора, так и поэзией одного автора – Томаса Стерна Элиота (1888–1965)<sup>5</sup>: четвёртый «Путешествие волхвов» (ор. 86, для контртенора, тенора, баритона и фортепиано, январь 1971) и пятый «Смерть святого Нарцисса» (ор. 84, для тенора и арфы, июль 1974). В поэзии Элиота Бриттена привлекла особая нота – выражение скорби о гибели человечности и всего духовного в окружающем мире, что напрямую перекликается со многими характерными явлениями современности.

Первое стихотворение, написанное в 1925 году, отражает духовное состояние мира между двумя мировыми войнами. Картина, обрисованная поэтом, страшна: смутное время, прогнивший порочный мир; путники, не ведающие, что творят, и жаждущие «хлеба и зрелищ». Последний кантикль – также о божественном, но поданном с совершенно иной стороны. Нарцисс – герой известного античного мифа – здесь представлен как «танцор во славу Бога».

Из сказанного видно, что все привлечённые тексты этого жанра объединяются по ряду признаков и, прежде всего, по наличию в них главной образной константы – категории божественного. Остановимся на других объединяющих факторах, имеющих наиболее важное значение.

*Ситуативные и вербальные мотивы:*

– мотив уподобления человека и Бога явлениям природы: «два разделённых ручьём берега», «он – вяз, я – лоза» (I кантикль); «дождь – слёзы, кровь в небесном своде», Господь – плачущий медведь, затравленный заяц (III кантикль); «холодная мгла» – безвременье (IV кантикль); герой – дерево, рыба (V кантикль);

– мотив религиозной символики: молитва, алтарь, повиновение, жертва, милосердие, Крест, кровь, слёзы, червь, любовь;

– мотив несовершенных взаимоотношений с Богом, мотив испытаний, сомнений, перевоплощений;

– возникающий в итоге мотив преклонения перед величием и милосердием Господним, бесконечная, трепетная и жертвенная любовь к нему – тому, кто пожертвовал собой ради человечества.

*Элемент театральности*, сознательно применяемый композитором практически во всех кантиклях. Это проявляется во введении слов, реплик или указаний действий, относящихся к рассказчику. Например, во II кантикле Бриттен использует сценический приём ремарок-указаний исполнителям, первая строфа III кантикла – введение в действие, последняя – выписанная прямая речь Господа, что создаёт эффект присутствия нескольких персонажей; IV кантикл построен как рассказ волхвов от первого лица, чередующийся с описанием событий от третьего лица; наконец, V кантикл, как и III, начинается с обращения к слушателям.

Ряд текстов сближает и наличие в них *интертекстуальных отсылок*: в I кантикле – к известной цитате из «Песни песней» царя Соломона, в III – к событиям, происходившим на Голгофе (упоминание Каина и Цезаря, что создаёт большее ассоциативное поле); в IV – к картинам языческих пиршеств.

Все выбранные композитором стихотворения обладают *параметром яркой визуализации*: сцена жертвенного алтаря во II кантикле, шествия на Голгофу и страданий Христа – в III, картина путешествия волхвов в IV; серые скалы, лес, вода, жёлтый песок в V кантикле.

Близость средневековому жанру кантикла обнаруживает наличие в поэтических источниках так называемых *немотивируемых переходов* в повествовании от первого лица к третьему, и наоборот (например, в I, III, IV). Это, кроме всего прочего, является приметой «народности» текста<sup>6</sup>.

Особого внимания заслуживают взаимоотношения со временем. В I кантикле конкретного указания на время нет, и это отвечает ощущению того, что происходящие события относимы к любой эпохе. Во II время также не обозначено, но содержание даёт возможность определить его. Последние три произведения объединяет один и тот же приём: рассказ о событиях, происходивших в прошлом, служит аналогией времени настоящему. Таким образом, в них используется метод, названный М. Бахтиным «исторической инверсией» – когда автор на примере прошедшего показывает, каким должно и могло бы быть настоящее<sup>7</sup>.

Музыкальное пространство кантиклей не менее интересно. Отойдя от изначального понимания этого жанра в Англии как гимна или песнопения, Бриттен организует его иначе, синтезируя приметы, с одной стороны, вокального цикла, а с другой – театрального

представления или камерной оперы. Принципы вокального цикла соответствуют характерным принципам и других сочинений: это определённый состав, включение между разделами инструментальных связей-переходов и общими ритмо-интонационными формул. Близость оперным сценам выражается в действенности сюжета, наличии сквозных эпизодов и разных типов высказывания персонажей.

Выбор вокально-инструментального состава определяется спецификой жанрово-содержательного решения. В I кантикле используется традиционное сочетание голоса и фортепиано, в V вместо рояля вводится арфа; в III к голосу и роялю добавляется валторна; во II и IV произведениях составы ещё более оригинальны: альт и тенор в сопровождении рояля – в первом случае; контр-тенор, тенор и баритон в сопровождении рояля – во втором.

Можно констатировать наличие в британских кантиклях двух типов драматургии: эпического и лирико-драматического. Эпическое, на первый взгляд, кажется более подходящим подобным произведениям. Однако Бриттен расширяет их жанровую палитру, включая образы и приёмы драматические. Помимо всего, они служат одним из способов активного вовлечения слушателя в действие.

Эпическое присуще, в основном, экспозиционным разделам, что сказывается в неторопливости действия, гармонической статичности, повторении слов и музыкальных синтагм, наличии рефренов, создающих арочную композицию, декламационности высказываний героев, величественности остигатных разделов, а также в масштабах и замедленном движении в кодах. Лирико-драматическое высказывание свойственно развивающим разделам. Оно проявляется в более активной интонационной трансформации тем-образов, введении лейтмотивов и их модификациях, в гармонической неустойчивости, мелодической дробности, в ариозно-декламационном или ариозном типе высказывания.

В структуре и драматургии пяти кантиклей присутствуют общие черты. Все они представляют собой сквозные построения, состоящие из разного количества разделов-эпизодов (этим они напоминают вокальные сцены). Во всех кантиклях, кроме II, каждый раздел соответствует какому-либо жанру. Так, в I кантикле это баркарола, речитатив, скерцо, гимн-шествие; в III – токката, скерцо, марш, молитва; в IV – хорал, ноктюрн, сицилиана, гимн; в V – ариозо, пассакалия-марш, сцена, марш. Второй кантикл называют камерной оперой Бриттена, и его строение связано с чередованием речитативов и диалогов.

Предпринятое перечисление жанров отражает, однако, лишь внешнюю схему. Интонационный процесс и архитектоника значительно сложнее. Одним из наиболее любимых композитором приёмов является введение музыкального рефрена: в I кантикле он базируется на поэтическом рефрене; во II его функ-

цию берёт на себя лейтмотив жертвы (это название подсказано тем, что слову «sacrifice» всякий раз соответствует один и тот же тематизм); в III в качестве рефрена может выступать вокальный стих (vers); в поэтическом тексте IV кантикля рефрен заложен не был, но Бриттен делает музыкальный, что создаёт дополнительные уровни объединения. Лишь в последнем кантикле рефрен в структуре отсутствует.

Примечательным является сходство драматургического процесса. Экспозиционные разделы связаны с тем, что можно назвать функцией рассказчика, — они вводят в действие. Чаще всего в них появляется какая-либо узнаваемая вокальная или инструментальная интонация: в I кантикле таких тематических образований два — фортепианная «юбилейная» верхнего голоса (пример № 1) и интонация нисходящей сексты в вокальном рефрене (пример № 2).

Пример № 1 Б. Бриттен. Кантикль I



Пример № 2 Кантикль I



Во II характерной приметой является лейтмотив «жертвы» (пример № 3).

Пример № 3 Кантикль II, лейтмотив «жертвы»

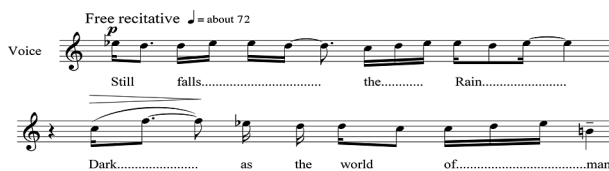


В III таких интонационных структур две — валторновая тема (на которую в дальнейшем написаны шесть вариаций — пример № 4) и вокальная, напоминающая монодическое григорианское пение (пример № 5).

Пример № 4 Кантикль III, инструментальная тема

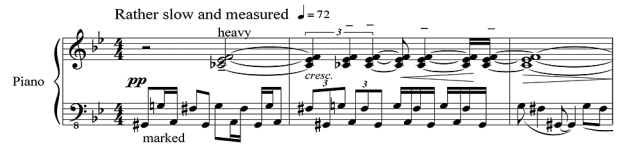


Пример № 5 Кантикль III, вокальная тема

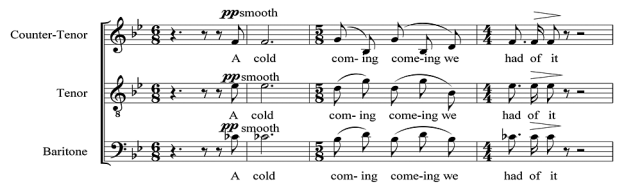


В IV примечательны и фортепианное вступление (пример № 6), и моноритмический хорал вокальных голосов (пример № 7).

Пример № 6 Кантикль IV, вступление



Пример № 7 Кантикль IV, хорал-рефрен



Наконец, в V кантикле характерной интонационно-ритмической формулой служит та, что падает на слово «тень» (shadow) (пример № 8).

Пример № 8 Кантикль V



Развивающие разделы обычно связаны с трансформацией исходного материала, с использованием новых тематических образований, следующих за разделами поэтического текста. В каждом кантикле встречаются разные приёмы: в I композитор вводит речитатив, связанный с дроблением музыкальных фраз, который сменяется скерцо, основанном на уже упоминавшейся интонации сексты; во II герои проходят цепь узнаваний истины и смирения перед божьей волей (речитативные развивающие эпизоды чередуются со статичными полифоническими дуэтами); в III развитие касается как вокальной, так и инструментальной тем, две из шести инструментальных вариаций представляют собой quasi неупорядоченные неконструктивные построения, характеризующие стадии хаоса — распятия Христа; вокальная тема расширяет свой диапазон. IV и V кантикля отражают новый этап эволюции музыкального стиля, развитие в них отличается большей сложностью: в IV, например, композитор пользуется весьма изощрённой полифонической техникой и усиливает сонористические эффекты (вебернианский канон, использование двух голосов в качестве темы, а третьего — в роли «расцветки» отдельных слов); в V кантикле, мастерски используя возможности арфы, композитор выделяет детали текста резкими пассажами и характерными ладовыми образованиями.

Безусловно, особого внимания заслуживают коды. Все они — своего рода коды-умиротворения. Им

свойственны замедленность движения, многократные повторения слов, что вообще является приметой стиля Бриттена; использование жанра пассакалии, марша, молитвы или гимна, торжественность аккордовой фактуры, использование преимущественно мажорных чистых трезвучий в финале (*G dur* – I кантикль, *Es dur* – II кантикль, *B dur* – III кантикль, *C dur* – V кантикль), что является отражением традиционных черт жанра. Только в IV кантикле, в соответствии с замыслом композитора, который должен подчеркнуть неразрешённость, утраченную гармонию, открытость финала, *G dur* верхнего слоя фортепианной фактуры вступает в диссонанс с минорной терцией баса, создавая полиладовый эффект. В кодах заложен главный нравственный вывод всех кантиклей – преклонение перед величием Господа, христианское смирение.

В чём особенности музыкальной стилистики персонажей кантиклей? Они заключаются в перенесении на средневековый жанр приёмов, свойственных классическим и романтическим жанрам. Наличие своего типа высказывания можно уподобить опере или вокальному циклу. Преимущественно его можно обозначить как ариозно-декламационный. Используя чаще силлабический принцип воплощения поэтического текста, Бриттен обязательно подчёркивает распевами те слова, которые ему особенно важны. Так, в I кантикле, в частности, выделена реплика «мы наслаждались» (*we joined*); во II – слова Исаака «я готов [к жертве]» (*I am all ready*); в III – «он благодарит нас» (*Christ have mercy*) – эта фраза здесь отмечена приёмом юбилея, что, возможно, обусловлено стилизацией средневековой монодии (следует отметить, что в III кантикле Бриттен использует ещё один важный приём – манеру *Sprechgesang*, или «речевое пение»). В IV кантикле композитор маркирует канонем двух голосов слово «щербет», что в данном случае является символом языческой роскоши и распушенности современного мира. И, наконец, в последнем, V кантикле, подчёркивая слова «он танцевал [для Бога, стал танцором Бога]» (*he danced*), Бриттен вновь прибегает к распеву. Устойчивое повторение подобного принципа во всех сочинениях этого жанра (да и в вокальных циклах в целом) позволяет назвать его особенностью стиля композитора.

К характерным приметам стиля кантиклей Бриттена можно отнести и другие, также заимствованные из жанра оперы. Среди них: использование речитативов и приём интонационной трансформации персонажей. Первый из них очень ярко представлен в трёх ранних кантиклях: в I и II есть отдельные разделы-речитативы (таким образом они и обозначены в тексте), в III каждый стих отмечен как «свободный речитатив». В I и II кантиклях можно увидеть идентичность оформления подобных разделов. Они связаны с текстами, в которых явно выражено размышление персонажей. Фортепианная партия в

подобных случаях близка оркестровым тремоло, обычно сопровождающим в опере взволнованные переживания героев, реплики персонажей – разорванные фортепианные вставки между репликами призваны нагнетать обстановку.

Заявленный приём интонационной трансформации персонажей ярок во всех пяти кантиклях. Он связан с итогом, к которому стремится чувство героя – к величественности и возвышенности. Однако этапы различны. В I кантикле это трансформация типа высказывания от ариозно-мелизматического стиля к речитативно-молитвенному; во II – от песенно-декламационного, через драматический речитатив и ариозо к торжественной декламационности. В III кантикле противостояние между более статичной функцией голоса и динамичной функцией валторны завершается полным единением в молитве, обращённой к Богу, таким образом трансформируются «голоса» и лики обоих персонажей. IV и V кантикли, более поздние, являют этот принцип в усложнённом варианте. В IV трансформация заключается в том, что разрозненные вначале голоса волхвов (часто в полифоническом изложении) становятся унисоном в коде; в V сущность «главного» героя (Нарцисса) неизменна, трансформируются его интонации в момент рассказа о трёх его перевоплощениях: меняются фактура сопровождения, движение и характер высказывания.

Интересно отметить и фактор симфонизации, присущий бриттеновским кантиклям. В первую очередь он связан с использованием в каждом из них сквозных интонаций или ритмоинтонационных формул, которые существенно обогащаются в процессе развития. Подобными формулами становятся преимущественно те образования, которые появляются в экспозиционных разделах (см. вышеприведённые примеры).

Нельзя оставить в стороне и вопрос о жанровой палитре кантиклей. Л. Г. Ковнацкая справедливо отмечает, что Б. Бриттен в любого рода музыке тяготеет к жанровой определённости<sup>8</sup>. К этому можно добавить, что у композитора в вокальных циклах сложилась устойчивая традиция наделять ключевым значением жанр вокального ноктюрна. В кантиклях же в соответствующем качестве выступают жанры гимна, марша-шествия, пассакалии или молитвы, представленные всегда в кодах. Любой из них отличается в данном случае не масштабностью, а особым качеством – сокровенностью, сопряжённой с торжественностью. Это даёт возможность как бы выразить невыразимое – ту особую нравственную чистоту, которую Бриттен стремился сделать приметой современной картины мира.

Огромного интереса заслуживает вопрос стилей, которым близки кантикли. Безусловно, в музыкальный спектр этого жанра, да и всего творчества Бриттена, попадают многие времена и эпохи. Черты



средневекового григорианского пения во II и IV кантиклях; средневековый жанр миракля во II; классичность двойных вариаций в III; образно-интонационные трансформации персонажей, воссоздающие романтические приёмы в I, II, IV кантиклях; преломление техник гармонического письма XX века в IV и V кантиклях. Подобная ассимиляция стала устойчивой чертой стиля Бриттена.

Широта поэтического и музыкального пространства кантиклей невольно заставляет задуматься: для чего композитор так настойчиво использует приме-

ты других эпох, помещая их в условия современности? Вероятно, он стремится в настоящем показать идеальную модель прошлого. Обращение к старинному жанру актуализирует очень важную для Бриттена тему – о нравственной категории в современном мире, забывшем о добре и погрязшем в пороке, – в мире насилия, бездуховности и разрушения всех человеческих ценностей, в мире, который, по мысли автора, несётся в бездну. И средневековый кантикль является той «сценой», с которой автор говорит со своим слушателем о несовершенстве этого мира.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Milos Velimirovic. *Canticle* / Milos Velimirovic, Ruth Steiner; Keith Falconer, Nicolas Temperley // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / S. Sadie, J. Tyrrell. – 2nd edition. – Oxford : Oxford University Press, 2004.

<sup>2</sup> Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. – М., 1974. – С. 213.

<sup>3</sup> Английский поэт Ф. Куорлз получил образование в Кембридже и Оксфорде, долгое время был адвокатом, а затем хронистом Лондона. Его поэтическое наследие в основном составляют стихотворения религиозного содержания («Божественные фантазии», «Эмблемы»).

<sup>4</sup> «Пьеса об Аврааме» сохранилась в записной книжке некоего Брома из Саффолка и дублинской рукописи (см.: *История английской литературы*. Т. 1. Вып. 1. – М., 1943. – С. 247). В Англии сценические представления с подобными сюжетами были особенно популярны, начиная с XIII века, когда церковь, желая удержать своё влияние на городское на-

селение, превратила религиозные процессии в пышные театрализованные зрелища.

<sup>5</sup> Т. С. Элиот – английский поэт, литературный критик американского происхождения, в 1915 году эмигрировал в Англию, где остался до конца жизни. Лауреат Нобелевской премии (1948), один из «мэтров модернизма в поэзии» (см.: Аникин Г. В., Михальская Н. П. *История английской литературы*. – М., 1975. – С. 401), чьё творчество отвечало идеям «потерянного поколения», не принявшего разрушенного войной миропорядка.

<sup>6</sup> См. об этом: Бройтман С. Н. *Историческая поэтика: учеб. пособие*. – М.: РГГУ, 2001. – С. 28–30.

<sup>7</sup> Подробно эта мысль разработана в книге: Бахтин М. М. *Эпос и роман*. – СПб., 2000. – С. 75–77.

<sup>8</sup> Ковнацкая Л. Г. *Музыка Англии // История зарубежной музыки*. – СПб., 2010. – Вып. 6. – С. 619.

### Василенко Анастасия Андреевна

преподаватель кафедры истории музыки  
Воронежской государственной академии искусств,  
аспирантка кафедры истории музыки  
Российской академии музыки им. Гнесиных

