

Литература

1. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. – М.: Музыка, 1965. – 272 с.
2. Лесман И. Мои воспоминания и мысли о Л. С. Ауэре: рукопись. – Горький, 1954. – 34 с.
3. Раабен Л. Н. Леопольд Ауэр // Жизнь замечательных скрипачей. – М.; Л.: Музыка, 1967. – С. 156–167.
4. Суханова Т. Б. Штрихи к портрету Л. С. Ауэра-педагога (по воспоминаниям И. Лесмана) // Музыкальное образование и наука. – 2018. – № 1 (8). – С. 2–7.
5. Флеш К. Воспоминания скрипача // Исполнительское искусство зарубежных стран. – М.: Музыка, 1977. – Вып. 8. – С. 13–156.
6. Шулпяков О. Ф. Техническое развитие музыканта-исполнителя. Проблемы методологии. – Л.: Музыка, 1973. – 104 с.
7. Шулпяков О. Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. – Л.: Музыка, 1986. – 128 с.
8. Ямпольский И. М. Ауэр и современное скрипичное искусство // Ямпольский И. М. Избр. исслед. и ст. – М.: Совет. композитор, 1985. – С. 28–52.

References

1. Auer L. *Moya shkola igry na skripke. Interpretatsiya proizvedeniy skripichnoy klassiki* [My violin school. Interpretation of works of violin classics]. Moscow, Muzyka Publ., 1965. 272 p. (In Russ.).
2. Lesman I. *Moi vospominaniya i mysli o L.S. Auere* [My memories and thoughts about L.S. Auer]. (In Russ., unpublished).
3. Raaben L.N. Leopold Auer [Leopold Auer]. *Zhizn' zamechatel'nykh skripachey* [The life of wonderful violinists]. Moscow, Leningrad, Muzyka Publ., 1967, pp. 156-167. (In Russ.).
4. Sukhanova T.B. *Shtriki k portretu L.S. Auera-pedagoga (po vospominaniyam I. Lesmana)* [Strokes to the portrait of L.S. Auer as a teacher (recalled by I. Lesman)]. *Muzikal'noe obrazovanie i nauka* [Musical education and science], 2018, no. 1 (8), pp. 2-7. (In Russ.).
5. Flesh K. *Vospominaniya skripacha* [Memories of a violinist]. *Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhnykh stran* [Performing art of foreign countries]. Moscow, Muzyka Publ., 1977, vol. 8, pp. 13-156. (In Russ.).
6. Shulpyakov O.F. *Tekhnicheskoe razvitie muzykanta-ispolnitelya. Problemy metodologii* [Technical development of a performing musician. Methodology problems]. Leningrad, Muzyka Publ., 1973. 104 p. (In Russ.).
7. Shulpyakov O.F. *Muzikal'no-ispolnitel'skaya tekhnika i khudozhestvennyy obraz* [Musical performance technique and artistic image]. Leningrad, Muzyka Publ., 1986. 128 p. (In Russ.).
8. Yampolskiy I.M. *Auer i sovremennoe skripichnoe iskusstvo* [Auer and modern violin art]. *Izbrannye issledovaniya i stat'i* [Selected studies and articles]. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1985, pp. 28-52. (In Russ.).

УДК 785

О ЖАНРОВОМ РАЗВИТИИ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ЦИКЛАХ БЕНДЖАМИНА БРИТТЕНА (К 105-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ КОМПОЗИТОРА)

Карпенко Владимир Евгеньевич, преподаватель Иркутской областной детской школы искусств, заслуженный артист России, член Союза композиторов России, лауреат международных конкурсов (г. Иркутск, РФ). E-mail: ensemble@mail.ru

Статья посвящена вопросу жанрового развития в инструментальных циклах Бенджамина Бриттена. Жанровый контраст между частями циклов (соната, сюита) и разделами одночастной формы (вариации) лежит в основе драматургии и композиции многочастных произведений Бриттена. В результате возникает жанровый синтез трех форм – сонаты, сюиты и жанровых вариаций, оригинальный в каждом конкретном случае. В статье рассматриваются типичные жанры и жанровые смены, вы-

страивающие драматургическое развитие циклов английского классика. Наиболее часто встречаются образно многоликие марш и вальс. Лирическую сферу представляют элегия, колыбельная, баркарола, романс, песня. В скерцозно-этудной сфере главенствует *Moto perpetuo*, образный смысл которого может быть совершенно разным. Большое значение полифонии (столь типичное для музыки XX века) подтверждается наличием фуг в сюитах для виолончели соло, итоговой ролью фуги в Вариациях на тему Ф. Бриджа, а также многочисленными примерами имитационной и контрастной полифонии в Вариациях на тему Г. Перселла.

Наряду с традиционными классическими жанрами встречаются номера, основанные на диалогическом принципе, также характерном для музыки прошлого столетия. Эти части называются «Диалог» или имеют другое название («Бурдон» в Сюите для виолончели соло № 1). Диалогичность может проявляться по вертикали в сочетании нескольких мелодий (по принципу единовременного контраста) и по горизонтали – в чередовании разных тем. При рассмотрении общей архитектоники бриттеновских циклов выявляются стилиевые для композитора жанровые смены образов, обуславливающие переходы из одного эмоционального состояния в другое.

Ключевые слова: инструментальные циклы Б. Бриттена, жанр, жанровая драматургия, соната, сюита, жанровые вариации.

ON GENRE DEVELOPMENT IN BENJAMIN BRITTEN'S INSTRUMENTAL CYCLES (TO THE 105TH ANNIVERSARY OF THE COMPOSER)

Karpenko Vladimir Evgenyevich, Teacher of Irkutsk Regional Children's School of Arts, Honorary Artist of Russia, Member of the Union of Composers of Russia, Laureate of International Competitions (Irkutsk, Russian Federation). E-mail: ensemble@mail.ru

The article is devoted to the issue of genre development in Benjamin Britten's instrumental cycles. The genre contrast between the parts of the cycles (Sonata, Suite) and the sections of the one-part form (variation) underlies the dramaturgy and composition of Britten's multi-part works. As a result, there is a genre synthesis of three forms – sonatas, suites and genre variations – original in each case. The article discusses the typical genres and genre changes that build the dramatic development of the cycles of the English classic. Most often figuratively are multifaceted March and waltz. The lyrical sphere is represented by elegy, lullaby, barcarole, romance, song. The Scherzo-etude sphere is dominated by *Moto perpetuo*, figurative meaning of which can be quite different. The important role of polyphony (so typical of 20th century music) is confirmed by the presence of fugues in solo cello suites, the final role of fugues in Variations on the theme of F. Bridge, as well as in numerous examples of imitation and contrast polyphony in Variations on the theme of G. Purcell.

Along with the traditional classical genres, there are numbers based on the dialogical principle, also characteristic to the music of the last century. These parts are called "Dialogue" or another name ("Bourdon" in the Cello Suite Solo No. 1). Dialogically, it can be manifested vertically in a combination of several melodies (on the principle of one-time contrast) and horizontally in the alternation of different themes. When considering the general architectonics of the Britten cycles, the author identifies stylistic genre changes of images that cause transitions from one emotional state to another.

Keywords: instrumental cycles of Britten, genre, genre drama, sonata, suite, variations of the genre.

Большую часть наследия Бенджамина Бриттена составляют вокальные, хоровые, вокально-симфонические, сонатно-симфонические и сюитные циклы. В них великий английский классик создавал многоликий мир образов и настрое-

ний в их чередовании и противопоставлении. Но и при работе в области одночастных форм композитор нередко обращался к своеобразному аналогу сюиты – жанровым [3, с. 186] или жанрово-характерным [1, с. 113] вариациям, ба-

зирующимся, в том числе, и на жанровом контрасте между разделами формы [3, с. 146]. Так, в своем известном образце – Вариациях на тему Ф. Бриджа «композитор предпочитает характерные вариации, что позволяет ему добиться большего жанрового разнообразия» [3, с. 13]. При всей оригинальности строения конкретных сочинений вырисовываются некоторые стилиевые закономерности, анализу которых посвящена данная статья.

Бриттен всегда был убежденным сторонником тональной музыки, классических жанров и форм. Общеизвестна определяющая роль жанровой основы в его произведениях (в этом он близок С. Прокофьеву), что облегчало их восприятие и приближало к самой широкой аудитории.

В разноуровневой системе контрастов, составляющих сущность драматургии и композиции бриттеновских циклов, на первом плане находится жанровый контраст между частями целого (вариации) и частями циклов (соната, сюита). Излюбленными для композитора стали вполне традиционные марш, вальс, fuga, песня-романс, скерцо, этюд (этот ряд можно продолжить). Исследователи обращают внимание на то, что и в вокальной лирике Бриттена постоянно используются перечисленные инструментальные жанры (см. [2]). Отметим, что стремление композитора к жанровой конкретности прослеживается и в нетипичных для классической традиции названиях частей сонатно-симфонических циклов – от довоенного Фортепианного концерта (Токката, Вальс, Экспромт, Марш) до Виолончельной сонаты, посвященной М. Ростроповичу (Диалог, Скерципицикато, Элегия, Марш, *Moto perpetuo*).

Подчеркнутая опора на жанр частей и разделов сближает три разные формы. Соната приближается к сюите, и возникает столь типичный для Бриттена «сонатно-сюитный цикл» [7, с. 308], а, с другой стороны, «вариационные циклы Бриттена, благодаря характерной программности вариаций, имеют вторичные жанровые признаки – сюитные» [7, с. 353].

Показательный пример раннего периода творчества – фортепианный цикл «Вальсы», представляющий собой сюиту из детских пьес, написанных в возрасте 10–12 лет и примерно через десятилетие переработанных. Однако цикл был опубликован лишь в 1970 году, а спустя два года автор этих строк, тогда еще школьник, получил от

самого Бриттена ноты практически неизвестной в нашей стране музыки. В СССР вальсы вместе с «Воскресным дневником» были изданы уже после смерти композитора в 1979 году.

Пьесы отличаются чертами, которые в дальнейшем станут стилиевыми у английского классика, – ярким тематизмом, ясной жанровой основой, зрелостью и богатством фортепианной фактуры, контрастами между номерами сюиты и внутри их. Характерной особенностью цикла является именно жанровое разнообразие пьес (фактически принадлежащих к одному жанру), что можно рассматривать как творческое задание, поставленное автором самому себе, с чем он убедительно справился. Так, помимо вальса, здесь представлены: торжественный полонез с чертами маршевости (трио вальса № 1), энергичная мазурка (вальс № 4); стремительная скерцозная этюдность обрамляет лирическую арию в вальсе № 2, драматическое скерцо крайних разделов вальса № 3 контрастирует с умиротворенной пасторальной звукописью средней части. Заключительная пятая пьеса – замечательный образец фортепианной чаконь с трехдольной темой, близкой вальсовой музыке. В четырех вариациях и коде тема проходит путь развития от тихой проникновенной лирики к взрывам драматизма и даже трагедийности третьей вариации и коды, оканчивающейся, тем не менее, просветленными мажорными звучаниями. Завершение вальсового цикла полифоническими вариациями закономерно, если вспомнить о важной роли пассакальи и чаконь в зрелом творчестве композитора, да и в английской музыке в целом.

Одним из наиболее частых жанров в инструментальных циклах Бриттена стал марш, конкретные воплощения которого также многообразны. Маршевые номера идут в более быстрых темпах, отличаются прихотливостью ритма и изысканностью фактуры. При соблюдении инвариантных признаков жанра (размер 4/4, пунктирный ритм, энергия моторики движения) эти пьесы, или разделы, органично сочетают маршевость со скерцозностью (воплощение разных оттенков юмора и сатиры, присущих музыке XX века) и даже с лирикой (как правило, это новая тема, появляющаяся в среднем разделе трехчастной формы или в эпизоде рондо). Быстрые темпы маршей могут быть подчеркнуты контрастом медленных соседних частей, как например, в Вариациях на

тему Ф. Бриджа: *Adagio* – Марш – Романс. Когда же после марша начинается стремительный поток *Moto perpetuo* («Бесконечное/Вечное движение»), весьма типичное для бриттеновских циклов), то образная и смысловая функция марша меняется, так как его темповая характеристика становится другой, приближаясь к средним темпам (Сюита для скрипки и фортепиано, Соната для виолончели и фортепиано).

Среди танцевальных жанров преобладает вальс, в основном, концертного характера с опорой на виртуозно-техническое начало, позволяющее убедительно завершать цикл (Сюита для скрипки и фортепиано) или создавать заметную местную кульминацию («Венский вальс» в Вариациях на тему Ф. Бриджа).

Большое значение полифонии (что вообще типично для музыки XX века) подтверждается наличием фуг во всех трех сюитах для виолончели соло, итоговой ролью «Фуги и финала» в Вариациях на тему Ф. Бриджа, а также многочисленными примерами имитационной и контрастной полифонии в Вариациях на тему Г. Перселла («Путеводитель по оркестру для молодежи»).

Многолика образная сфера лирики, которая часто, начинаясь в чисто лирических красках, в процессе развития насыщается значительным драматизмом и высокой трагедийностью. Помимо собственно лирических частей (Колыбельная, Элегия, Баркарола), встречаются номера изначально вокальной природы, воплощенной инструментальными средствами (Романс и Песнь в Вариациях на тему Ф. Бриджа, *Santo* в сольных виолончельных сюитах № 1 и 3). Наконец, иногда обозначены лишь медленные и умеренные темпы лирических разделов без жанровой конкретизации (*Andante lento* в виолончельной сюите № 2 или *Adagio* в Вариациях на тему Ф. Бриджа).

Ни один из циклов Бриттена не обходится без активной моторики, присущей скерцозности и этюдности. «После того как в симфонизме XX века (шире – в инструментализме вообще) скерцозность превратилась из эпизода, из “границы жизни” в нечто универсально ее характеризующее, она приобрела в цикле права “экстерриториальности”. Ее место в III или II частях стало необязательным <...>. Но еще важнее, что сама скерцозная образность как принцип характеристики входит в качестве элемента в те части, которые содержат аспекты действия» [4, с. 46], на-

пример, в марш (о чем уже было сказано) или в эффектную «испанскую» серенаду (Сюита № 1 для виолончели соло). В последнем примере, как и во второй части Виолончельной сонаты, скерцозность заострена тембром *pizzicato*.

Излюбленное композитором виртуозное начало сосредоточено в номерах *Moto perpetuo*, находящихся в середине цикла (Сюита для скрипки и фортепиано), во второй его половине, примерно в зоне золотого сечения (Вариации на тему Ф. Бриджа) или в его завершении (Соната для виолончели и фортепиано). В Сюите для виолончели соло № 3 безостановочность вечного движения не только вводит в финальную возвышенную пассакалью, но и проникает в эту новую образно-интонационную среду, активно ее преобразуя. Близкая картина наблюдается в Сюите для виолончели соло № 1, где *Moto perpetuo* звучит в заключительном *Canto V*, также постепенно выходя на первый план. Так, посредством демонстрации технического мастерства солиста в частях *Moto perpetuo* воплощается разное содержание – от жанрово нейтрального этюдного движения до наступательных агрессивных образов, иногда с чертами мефистофельской inferнальности (сферы, освоенной романтиками XIX века).

Наряду с традиционными классическими жанрами, у Бриттена встречаются номера, основанные на диалогическом принципе, столь типичном для музыки прошлого столетия. Эти части называются «Диалог» (Виолончельная соната, Сюита для виолончели соло № 3) или имеют другие названия (например, «Бурдон» в Сюите для виолончели соло № 1). Диалогичность может проявляться по вертикали в сочетании нескольких мелодий (по принципу одновременного контраста) и по горизонтали – в чередовании разных тем. Например, *Adagio* из Вариаций на тему Ф. Бриджа построено на противопоставлении хоральных аккордов, воплощающих вневременное начало, выразительным «говорящим» интонациям скрипок (индивидуальное личное высказывание). В Песне (№ 10 того же произведения) трехголосному «пению» альтов отвечают флажолеты скрипок.

В первой части уже указанного «Бурдона» три разноплановых фактурных элемента: на фоне педали (открытая струна d) **разворачивается драматически напряженный диалог двух образов-тем,**

контрастирующих интонационно-тематически, ладово и артикуляционно (*pizzicato* и *arco*). Заключительный второй раздел – типичный «дуэт согласия»: лирическая мелодия на бурдонной педали, приглушенная сурдинная звучность на динамике *pp* и *ppp*.

Самая известная партитура Бриттена, «Путеводитель по оркестру для молодежи», представляет собой развернутый вариационный цикл, в котором «вариации образны и ярки благодаря жанровой конкретности» [7, с. 266]. Произведение содержит большое число вариаций, группирующихся в крупные блоки по числу оркестровых семейств, причем каждый блок построен по-разному, органично сочетая принципы единства и контраста. Вариации деревянных духовых (флейт, гобоев, кларнетов и фаготов) формируют открытую, устремленную вперед мозаичность типа *abcd* [3, с. 199]. Строеение вариаций струнных основано на полной симметрии *abb₁a₁*, где энергичные крайние вариации скрипок и контрабасов обрамляют лирическую пару альтовой и виолончельной вариаций. Эта структура «обладает, при прочих равных условиях, еще большей замкнутостью, завершенностью» [5, с. 472]. Три вариации медных духовых при всех своих жанровых и интонационно-тематических различиях объеди-

няются типичными для данной оркестровой группы фанфарными оборотами. Вариация ударных логично укладывается в форму миниатюрного многочастного рондо с рефренной темой литавр.

При рассмотрении общей архитектоники бриттеновских циклов выявляются стилевые для композитора жанровые смены образов, обуславливающие переходы из одного эмоционального состояния в другое. Сюита для скрипки и фортепиано и Сюита для виолончели соло № 3 открываются медленной интродукцией, вводящей в быстрый скерцозный марш. Другим типичным сцеплением становится чередование марша и *Moto perpetuo* в Скрипичной сюите и Виолончельной сонате. В Вариациях на тему Ф. Бриджа, наоборот, после *Moto perpetuo* следует траурный марш, образующий самый значительный контраст между соседними вариациями.

Так, используя выразительные возможности, заложенные в традиционных жанрах, Бриттен выстраивал драматургию своих циклических сочинений. Опираясь на принцип жанрового контраста частей и разделов, английский классик каждый раз по-новому, не повторяясь в своих композиционных решениях, создавал оригинальные образцы построения и развития многочастных произведений.

Литература

1. Арановский, М. Симфонические искания. – Л.: Совет. композитор, 1979. – 288 с.
2. Василенко А. Поэтика вокальных циклов Бенджамин Бриттена // Музыкаведение. – 2012. – № 3. – С. 39–47.
3. Ковнацкая Л. Бенджамин Бриттен. – М.: Совет. композитор, 1974. – 392 с.
4. Музыкальная форма / под общ. ред. Ю. Н. Тюлина. – М.: Музыка, 1974. – 360 с.
5. Таурагис А. Бенджамин Бриттен. – М.; Л.: Музыка, 1965. – 152 с.
6. Холопова В. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2013. – 496 с.
7. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. – М.: Музыка, 1974. – 244 с.

References

1. Aranovskiy M. *Simfonicheskie iskaniya [Symphonic searches]*. Leningrad, Sovetskiy kompozitor Publ., 1979. 288 p. (In Russ.).
2. Vasilenko A. Poetika vokal'nykh tsiklov Bendzhamina Brittena [Poetics of Benjamin Britten's vocal cycles]. *Muzykovedenie [Musicology]*, 2012, no. 3, pp. 39-47. (In Russ.).
3. Kovnatskaya L. *Bendzhamin Britten [Benjamin Britten]*. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1974. 392 p. (In Russ.).
4. *Muzikal'naya forma [Musical form]*. Ed. by Yu.N. Tyulina. Moscow, Muzyka Publ., 1974. 360 p. (In Russ.).
5. Tauragis A. *Bendzhamin Britten [Benjamin Britten]*. Moscow, Leningrad, Muzyka Publ., 1965. 152 p. (In Russ.).
6. Kholopova V. *Formy muzykal'nykh proizvedeniy [Forms of musical works]*. St. Petersburg, Lan', Planeta muzyky Publ., 2013. 496 p. (In Russ.).
7. Tsukkerman V. *Analiz muzykal'nykh proizvedeniy. Variatsionnaya forma [Analysis of musical works. Variation form]*. Moscow, Muzyka Publ., 1974. 244 p. (In Russ.).