

ПАССАКАЛЬЯ ИЗ ОПЕРЫ Б. БРИТТЕНА «ПОВОРОТ ВИНТА»: К ПРОБЛЕМЕ ОБНОВЛЕНИЯ ФОРМЫ

В XX веке на волне интереса к старинной музыке многие жанры и формы Средневековья, Возрождения и барокко переживают свой второй расцвет. Чаккона, павана, мадригал и др. находят широкое претворение в творческой практике отечественных и зарубежных композиторов.

Первый расцвет жанр пассакальи получил в эпоху барокко (конец XVII – пер. пол. XVIII вв.) в творчестве Дитриха Букстехуде, Георга Фридриха Генделя, Иоганна Себастьяна Баха. Исчезнув после этого на длительный период времени (что было связано с изменением картины мира и формированием иного музыкального мышления), данный жанр обрел новую жизнь в XX столетии. К нему обратились композиторы, отличные по своим эстетическим взглядам и стилевым установкам: Макс Регер, Арнольд Шёнберг, Антон Веберн, Альбан Берг, Пауль Хиндемит, Морис Равель, Игорь Стравинский, Родион Щедрин и др. Крупнейшими мастерами пассакальи в XX веке были Дмитрий Шостакович (1906–1975) и британский композитор Бенджамин Бриттен (1913–1976). Принадлежа различным национальным традициям, они в то же время имели много общего в мировоззрении¹, жанровых предпочтениях², любви к музыкальному театру³. Общность их проявилась и в отношении к рассматриваемому жанру. Как отмечает Л. Г. Ковнацкая, благодаря пассакалье в их музыке возникает словно бы еще одно измерение – «духовное пространство, располагающееся между обыденной жизнью и Вечностью» [4, 320].

Бриттеном написано более десятка пассакалий, среди них – финалы двух крупнейших симфонических произведений – Скрипичного концерта и Виолон-

¹ 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.

² Особое место в их творчестве занимали симфоническая музыка и вокальные циклы.

³ В статье Л. Г. Ковнацкой «Шостакович и Бриттен. Некоторые параллели» [4] проводится анализ творческого генезиса этих двух композиторов.

чельной симфонии, «Agnus Dei» из «Военного Реквиема», финальный номер из «Духовных сонетов Джона Донна» и мн. др. Особое значение жанр пассакальи приобрел в оперном творчестве композитора: из одиннадцати созданных им опер более половины содержат эпизод с пассакальей, часто так и озаглавленный. В каждом музыкально-театральном сочинении выразительные возможности данного жанра получают индивидуальное претворение, раскрывают в нем новые интересные грани. Ведущую роль при этом играет художественный замысел, концепция всего произведения. В трактовке пассакальи Бриттен во многом придерживается традиции, сохраняя основополагающие черты жанра. В то же время он ищет возможности для его обновления. Особенно ярко эта тенденция проявилась в пассакалье из оперы «Поворот винта».

«Поворот винта» – камерная опера Б. Бриттена в двух действиях с прологом. Сюжет ее опирается на одноименную мистико-психологическую повесть Г. Джеймса⁴. Главные действующие лица оперы – Гувернантка (ее имя не называется), Квинт (призрак бывшего слуги) и мальчик Майлс.

Основной драматургический конфликт оперы заключается в борьбе призраков (Квинта и бывшей гувернантки мисс Джессел) и Гувернантки за души детей (Майлса и его сестры Флоры). После того, как Флору увозят из злополучного дома, на «поле боя» остается один Майлс. Оба враждующих начала – Квинт и Гувернантка – любят мальчика, но любовь их – извращенная, насильственная, так как любить для них – значит подчинить себе⁵. Майлс же ищет понимания, дружеской опоры, но, не найдя этого, погибает.

⁴ Действие повести (и оперы) начинается с приезда молодой гувернантки в усадьбу для присмотра за сиротами – Флорой и Майлсом. Неожиданно ей начинает казаться, что дети находятся во власти призраков умерших – лакея Питера Квинта и его любовницы, гувернантки мисс Джессел. Молодая женщина безрезультатно пытается освободить своих воспитанников от влияния фантомов: дети замыкаются в себе, становятся скрытными. Когда же гувернантка призывает на помощь опекуна сирот, Майлс по приказу Квинта крадет и разрывает письмо. Оказавшись под воздействием чужой воли, не находя сил избавиться от наваждения, мальчик называет Гувернантке имя Квинта и умирает.

⁵ Само название оперы и повести Джеймса «The turn of the screw» («Поворот винта») в Кэмбриджском словаре идиом толкуется с одной стороны как «действие, которое делает плохую ситуацию еще худшей», а с другой – «принуждение кого-то к действиям силой».

Трагической кульминацией оперы и одновременно развязкой драмы является финальная сцена, решенная в жанре пассакальи. Именно здесь достигает своего апогея борьба Квинта и Гувернантки (мистического и реального миров) за душу мальчика. Движущей силой в разрешении конфликта, как будет показано ниже, выступает Гувернантка, которая принуждает мальчика освободиться от власти призрака, произнеся его имя.

Фигура Гувернантки оказывается самой действенной и самой противоречивой в опере. Роль ее не является однозначно положительной, на это указывают многие музыкальные нюансы (сходство интонаций с интонациями воплощения абсолютного Зла – Квинта, их унисон в финальной Сцене от ц. 134 и пр.). Возможно даже, что Бриттен придерживался концепции Джеймса, у которого все сверхъестественное в этой истории – плод больного воображения Гувернантки.

Вся опера представляет собой последовательность сцен-вариаций на двенадцатитоновую тему, появляющуюся в первый раз в Прологе (см. *пример 1*).

Пример 1

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

Финальная сцена – не исключение. Тема пассакальи, на фоне которой разворачивается движение в верхних голосах, производна от двенадцатитоновой основы оперы. Она состоит из шести звуков, которые высотно совпадают с

началом двенадцатитоновой темы, но имеют иное ритмическое оформление (пример 2).

Пример 2 Б. Бриттен. «Поворот винта». Финал. Тема пассакальи



Басовая тема практически на протяжении всей пассакальи поручена арфе, низким струнным и литаврам. В таком выборе инструментов можно проследить связь с темой Пассакальи из оперы «Питер Граймс» (1945). Приглушенное, за- таившееся, грозное звучание роднит эти две темы. Возможно, за этим стоит сходство их образных смыслов⁶.

Тема бассо-остинатных вариаций мелодически очерчивает T–D гармонию A-dur (звуки ее складываются в доминантовый нонаккорд, разрешающийся в тонику). Своей функциональной гармонической логикой она схожа с басовыми темами вариаций из других опер Бриттена (в частности, «Поругания Лукреции» и «Питера Граймса»). Структурно тема представляет собой трехтактовое построение. Изначальная гармоническая разомкнутость (направленность от A-dur к fis-moll) демонстрирует незавершенность, потенциальную возможность дальнейшего расширения темы.

Примечательно, что собственно показ темы отсутствует, она появляется сразу в контрапункте с партией Гувернантки. На протяжении пассакальи тема постепенно изменяется. До девятого проведения (до ц. 125) варьируются только ее масштабы, она «подстраивается» под вокальные реплики героев, «растягивая» то основной, то доминантовый тон. С появлением Квинта (ц. 125) тема начинает звуковысотно «разрастаться»: сначала к ней добавляются два новых звука (*dis* и *gis*), затем еще один (*f*), далее – еще один (*b*) и, наконец, два последних звука (*g* и *c*), так что в самом конце первоначально шеститоновая тема

⁶ Музыкальная тема, взятая за основу бассо-остинатных вариаций в Пассакалье из оперы «Питер Граймс», напрямую связана с противоречивым образом главного героя. Питер Граймс – личность с сильным характером, яркая, наделенная поэтическим воображением (что выделяет его из мещанского окружения), но в то же время ему присущи грубость, бесцеремонность, даже жестокость.

пассакалья превращается в двенадцатитоновую тему всей оперы (см. *пример 3*, срав. с *примером 1*).

Пример 3

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



Одновременно тема ритмически трансформируется: отдельные звуки меняют свое метрическое положение, длительности увеличиваются или, наоборот, уменьшаются (тенденция к ритмической диминуции, характерной для вариаций на *basso ostinato*, здесь сохраняется), некоторые ритмически выравниваются, а в самом конце появляется пунктирный ритм.

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 веке⁷. 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 предстает как сложный синтез традиционного и инверсионного типа вариаций.

Вариации в финальной сцене «Поворота винта» объединяются в группы. Формообразующую функцию при этом выполняют вокальные партии героев, включающихся в действие.

Первые два проведения темы, сопровождаемые репликами Гувернантки, играют роль вступления. Далее следует масштабный (проведения 3–8) диалог Майлса и Гувернантки. С присоединением к действию Квинта начинается новая фаза развития, новая группа вариаций (проведения 9–13), предваряющая кульминационный раздел пассакальи. Заклучительная часть открывается при-

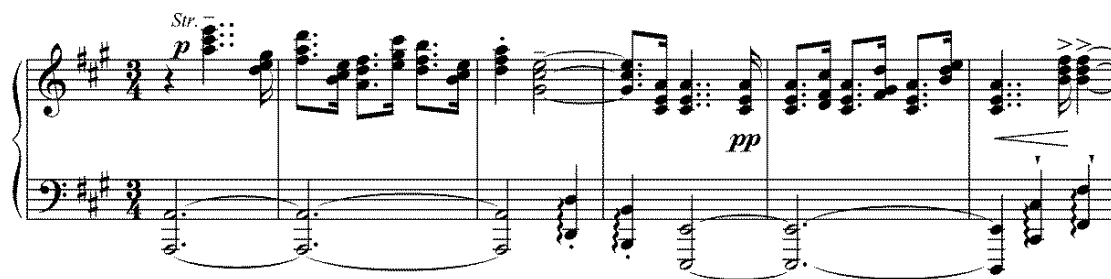
⁷ См. подробнее: [7, 156–157].

знанием Майлса в том, что он украл письмо Гувернантки к опекуну, в котором она просила срочного участия в судьбе мальчика. Завершается данная драматическая волна на вершине напряжения фразой Мальчика «Квинт, ты Дьявол!».

В рассматриваемой пассакалье присутствует тематический материал (3 т. до ц. 122), который, подобно рефрену, несколько раз возвращается вплоть до заключительной кульминационной части эпизода⁸. Характер музыки рефрена резко контрастен разворачивающейся драме: нежное прозрачное звучание скрипок⁹ в высоком регистре, грациозный пунктир (см. пример 4).

Пример 4

Б. Бриттен. «Поворот винта». Финал.
Контрапунктирующий материал струнных



Примечательно, что этот рефрен каждый раз предваряет реплики Майлса, тонально изменяясь вместе с его партией. Таким образом, можно сказать, что он играет роль лейттемы мальчика, выступая олицетворением детской чистоты, невинности и хрупкости (как и все дети, Майлс – ранимый и доверчивый ребенок). Однако звучит эта тема не на всем протяжении пассакальи. Когда мальчик поддается настойчивым натискам Гувернантки и признается в том, что это он украл письмо, тема исчезает окончательно, что в общем смысловом контексте можно расценивать как подавление воли Майлса.

Главный конфликт оперы обнаруживает себя в пассакалье и на уровне тональной драматургии. В финальной сцене «Поворота винта» можно выделить два главных тональных центра, конфликтующих между собой – A и Es. Между

⁸ В книге Л. Г. Ковнацкой данный материал назван «инструментальной интерлюдией-припевом» [3, с. 350].

⁹ Оркестр в пассакалье выполняет важную драматургическую функцию. В рамках басса-остинатных вариаций за участниками действия закрепляются лейттемы: за Майлсом – скрипичный тембр рефрена, за репликами Гувернантки – краска кларнета, за Квинтом – холодная фантастическая челеста. Квинту также сопутствует его тема чарующего зова и лейтмотив духов (ц. 125, например) [3, с. 160].

данными звуками тритоновое расстояние, что подчеркивает враждебность представителей этих устоев. Басовая тема написана в A-dur. Этот же центр (A-dur/moll) и близкие к нему тональности утверждают вокальные партии Гувернантки и Майлса. Квинт, вступая на звуке *Es* (ц. 125), заявляет о *Es-dur/moll*. Далее в партиях мальчика и Гувернантки начинается поиск новой тональной опоры. Показательно при этом, что партия Майлса постепенно сдвигается в сторону *es-moll*, то есть буквально начинает подчиняться тональному центру Квинта. Однако после признания мальчика по поводу письма *Es* как устоя резко сдает свои позиции. Впрочем, противостояние Гувернантки и Квинта продолжается и достигает кульминации в политональном эпизоде (от ц. 131), где в одновременности звучат *a-moll* (Гувернантка) и *As-dur* (Квинт)¹⁰ (пример 5).

Пример 5.

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

The musical score consists of two staves. The top staff is for the Governess (Gov.) and the bottom staff is for the Quint. Both are in 3/8 time. The Governess part starts with a piano (*p*) dynamic and a fermata over the first note. The Quint part also starts with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are: Gov. "Who? Who? Who made you take the"; Quint "On the paths, in the woods, re-mem-ber Quint!".

Бриттен обращается к однотерцовости, подчеркивающей борьбу двух героев, противоположность их намерений. Квинт начинает понимать, что Майлс колеблется. В партии призрака перестает ощущаться какая-либо тональная опора. После решающего откровения Майлса звучит унисонный дуэт Гувернантки и Квинта. Сначала их общим тональным центром является *As*, потом – *A*. Прощальная реплика Квинта утверждает *A-dur*, тем самым закрепляя за этой тональностью главную роль и признавая решающую победу за Гувернанткой.

Подведем итоги. Располагаясь в конце действия, пассакалья мыслится композитором как смысловая доминанта оперы. Бриттен использует ее в эпизоде, имеющем ключевое значение: именно здесь происходит последний и самый главный сдвиг в сюжете, заключительный «поворот винта». Функция пассакальи в данной опере особая. Если в «Питере Граймсе» пассакалья играет пере-

¹⁰ Данное противопоставление усилено полиметрией – 2/8 и 3/8 – в партиях Гувернантки и Квинта соответственно.

ломную роль, служит олицетворением внутреннего конфликта в душе главного героя, а в «Поругании Лукреции» она выполняет обобщающую функцию¹¹, то в «Повороте винта» пассакалья выступает непосредственным средоточием самого конфликта оперы, центром разворачивающихся перед слушателем трагических событий оперы.

Тема вариаций оказывается неразрывно связанной с личностью главной героини оперы (Гувернантки), «вызревая» на протяжении всего сочинения. Она представляет собой краткую формулу-тезис (масштаб в несколько тактов, простейшие виды мелодического движения, тонико-доминантовая гармоническая основа, разомкнутость). В этом смысле Бриттен наследует установившиеся еще в эпоху барокко традиции. В то же время метод работы с темой обнаруживает абсолютно новаторский подход к форме. Особый драматургический замысел вызвал к жизни уникальную музыкальную концепцию – постепенно формирующуюся и ритмически преобразующуюся тему.

Вариационное развитие в данной пассакалье связано в первую очередь с полифоническими приемами и введением нового контрапунктирующего материала. Противоположением к теме *basso ostinato* в пассакалье выступает скрипичная тема в пунктирном ритме, которая «изживается» в ходе разворачивания пассакальи. Будучи связанной с образом Майлса, ее исчезновение приобретает символический смысл – подавление воли ребенка.

Форма пассакальи обладает яркой индивидуальностью. Здесь вариации на *basso ostinato* образуют сложную структуру, состоящую из нескольких фаз развития, образующих в целом крещендирующий тип развития. Также благодаря неоднократно возвращающейся скрипичной теме можно говорить о чертах формы второго плана (рондообразной).

Важную роль в пассакалье играет тональная организация, которая способствует воплощению конфликтного типа драматургии. Бриттен использует средства политональности, подчеркивая смысловую противоположность образ-

¹¹ Воплощая возвышенную скорбь, она в то же время становится носителем главной мысли произведения: утверждение протеста против зла и насилия.

ных полюсов (однотерцовые A и A_s , тональности тритонового соотношения A и E_s ¹²).

Необычным представляется тот факт, что композитор мыслит трагическую пассакалью в мажоре. Отметим, что кроме рассмотренной пассакальи в мажоре написаны пассакальи из опер «Питер Граймс», «Поругание Лукреции», «Ноев ковчег» и др. Представитель музыкального языка XX века, Бриттен обогащает эмоциональную палитру «трагическим» мажором. Сочетание трагического контекста с мажорным ладом, за которым исторически закрепились образы света, создает в музыке композитора еще один (эмоциональный) конфликт.

Таким образом, в своем творчестве (в частности, оперном) Бриттен расширяет рамки старинного жанра пассакальи. Синтезируя традиции барокко с симфоническим мышлением и музыкальным языком XX века, композитор обновляет форму *basso ostinato* и поднимает драматургическую роль пассакальи на новый уровень, воплощая в ней глубокие философские идеи.

Литература

1. Абдуллина Г. В. Пассакалия в отечественной инструментальной музыке второй половины XX века : дисс. канд. искусствоведения: 17.00.02. – СПб., 2005. – 311 с.

2. Бобровский В. П. Претворение жанра пассакальи в сонатно-симфонических циклах Д. Шостаковича // Музыка и современность : сб. статей. – М. : Музгиз, 1962. – Вып. 1. – С. 149–182.

3. Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. – М. : Сов. композитор, 1974. – 392 с. – (Зарубежная музыка. Мастера XX века).

4. Ковнацкая Л. Г. Шостакович и Бриттен. Некоторые параллели // Д. Д. Шостакович. Сборник статей к 90-летию со дня рождения. – СПб. : Композитор, 1996. – С. 306–323.

¹² Данный прием используется композитором и в опере «Поругание Лукреции», где тональные центры C и cis выступают олицетворением основных оппозиций – чистоты, невинности, красоты и греха, насилия, зла.

5. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. – М. : ТЦ «Сфера», 1998. – 344 с.
6. Мазель Л. А. Об однотерцовых тональностях // Мазель Л. Статьи по теории и анализу музыки. – М. : Сов. композитор, 1982. – С. 160–184.
7. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие.– СПб. : Лань, 2001.– 496 с.– (Учебники для вузов. Специальная литература).
8. Evans P. The music of Benjamin Britten. – London : J. M. Dent & Sons Ltd, 1989. – 576 p.
9. Ross A. The rest is noise. – N. Y. : Picador, 2007. – 494 p.