

УДК 78.083

*О. Филатова***ЦИКЛ Б. БРИТТЕНА НА СЛОВА У. Х. ОДЕНА
«ПЕСНИ КАБАРЕ»: ОТ ПОЭТИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ
К МУЗЫКАЛЬНОЙ СТИЛИСТИКЕ**

Статья раскрывает содержание камерно-вокального цикла Б. Бриттена на стихи У. Х. Одена как результат взаимодействия поэтической и музыкальной образной логики. Определяется значение творчества Одена в истории литературы и в музыкальном искусстве XX века.

Ключевые слова: камерно-вокальный цикл, стихотворение с музыкой, музыкально-поэтический диалог, образная логика, музыкальная стилистика.

Творческий диалог — музыкально-поэтическое сотворчество — Б. Бриттена и У. Х. Одена объясняется многим, но более всего — парадоксальным синтезом возвышенной тематики с ироническим снижением формы ее преподнесения, с острастующей стилистикой и интонационными контрастами, вполне соответствующими строю постмодернистской игры. Оба — композитор и поэт — не чужды сентиментальности, так присущей английскому характеру и по-английски же скептически отстраняемой; для обоих судьба человека предстает цепью случайностей, в которой проглядывает некая роковая закономерность, обличающая бессилие человеческих чувств перед законами природы и социума; оба соединяют доверие к человеку с осуждением человеком же созданного миропорядка; наконец, оба являются мастерами традиционной формы и новаторами художественного содержания. Именно эта общность поэтик (музыкальной и словесной), по-видимому, обусловила создание цикла Бриттена на слова Одена «Песни кабаре» (Cabaret songs), для которого композитор отобрал четыре стихотворения — «Скажи мне правду о любви», «Похоронный (траурный) блюз», «Джонни» и «Калипсо».

Возродив английскую оперу, Бриттен стал одним из крупнейших новаторов этого жанра в двадцатом веке. Новатором он предстает и в области камерно-вокального цикла, развивая и преобразовывая ту его ветвь, которая связана с обращением к современной для композитора поэзии и форме «стихотворения с музыкой». В этом направлении одним из наиболее ярких соавторов Бриттена является У. Х. Оден.

Уистан Хью Оден, третий сын провинциального врача Джорджа А. Одена и дипломированной медсестры Констанции Р. Оден (в девичестве Бикнелл), родился 21 февраля 1907 г. Еще в колледже, по подсказке друга-одноклассника Роберта Медли, Оден принимается методично писать стихи, по три стихотворения в неделю. Одно из них в том же году будет напечатано в издаваемом на средства школы журнале, правда, без подписи. Журнал Даремской школы отличался литературным качеством — и для начала это было неплохо. Незадолго перед окончанием колледжа Оден посылает подборку своих стихотворений Т. С. Элиоту, однако метр вежливо отказывает молодому поэту в публикации его книги под респектабельной маркой издательства «Фабер и Фабер». Тогда первый сборник — в количестве 45 экземпляров — был вручную издан в 1928 г. Стивенем Спендером. Сборник получился довольно мрачным. Апокалиптические картины разрушенных городов, романтический анархизм, не всегда понятные читателю ассоциации, укорененные в сугубо личном опыте самого поэта, который он не считал нужным ни комментировать, ни как-то прояснять, — все это заставило Одена отказаться потом от большей части стихов, вошедших в книгу, и никогда их при жизни не перепечатывать. Но сама суховатая, избегающая всякой патетики интонация, характерная для Одена на протяжении всей его поэтической карьеры, присутствовала уже и в этой книжке [4].

По окончании колледжа Оден отправляется в Германию; это было своего рода бегство из лицемерной Англии, где слишком многое находилось под запретом. По возвращении в Англию Оден зарабатывает на жизнь преподаванием: сперва в Лондоне, потом в Геленсборо, в Шотландии. В середине 1930 г. в редактируемом Элиотом журнале «Критерион» публикуется «По обе стороны» — вещь, жанр которой сам Оден определил как «Рождественская шарада». В конце же года в издательстве «Фабер и Фабер» выходит первый «официальный» сборник Одена. Прошло совсем немного времени — и поколение поэтов, вошедших в литературу в 1930-е гг., стали называть «поколением Одена». Эти молодые люди были лишь десятилетием младше тех, кто благодаря Э. Хемингуэю (и Гертруде Стайн) получили имя «потерянного поколения».

«Поколение Одена» чувствовало себя попавшим в ловушку истории, искало выход в действии, но вместо того было обречено на рефлексию. Отсюда — особое чувство истории в поэзии Одена. Он просто одержим историей — это одержимость человека, чувствующего свою

неотделимость от всего, что происходит, — и неизбежно ответственного за это происходящее, но понимающего свое бессилие что-либо изменить. В элегии «Памяти У. Б. Йейтса», написанной в 1939 г. (и позже послужившей Иосифу Бродскому моделью для стихотворения «На смерть Т. С. Элиота»), Оден с горечью скажет:

*Поэзия ничто не изменяет; поэзия живет
В долинах слов своих; практические люди
Ею не озабочены; течет она, чиста
От ранчо одиночеств и сумятиц
До стылых городов, где веруем и умираем мы,
И выживает. Сама — событие и сама — уста.
(Пер. А. Эннеля) [2]*

Тридцатые были для Одена временем своеобразных метаний. Проработав преподавателем в частном колледже, в середине 30-х гг. он заключает контракт с небольшой киностудией, для которой пишет сценарии документальных фильмов, что дает ему возможность путешествовать. В 1935 г. выходит первый фильм из этой серии — «Ночная почта» — в него, среди прочего, включены несколько песен Бенджамена Бриттена, написанных на стихи Одена. Сотрудничество с Бриттеном растянулось на много лет: позже Бриттеном был написан вокальный цикл «Наши отцы, охотившиеся на холмах» на оденовские стихи, а в Америке Оден по просьбе Бриттена писал либретто для оперы «Поль Баньян», 1941.

В 1937 г. Оден отправляется добровольцем в Испанию в качестве водителя машины санитарного батальона. Характерный выбор: в отличие от Джорджа Оруэлла, приехавшего в Испанию сражаться на поле боя, или Хемингуэя, отправившегося туда, чтобы писать репортажи о войне, — Оден, приняв участие в военном конфликте, видел свою роль не в том, чтобы убивать, но в том, чтобы спасти жизнь [4].

Вернувшись на родину, Оден стал чувствовать, что задыхается в Англии; мирок лондонских литературных дряг был слишком тесен для того, кто видел настоящую боль и отчаянье. В январе 1939 г. Оден с Ишервудом отплывают в Америку. След за кормой трансатлантического лайнера стал чертой, разделившей жизнь Одена надвое [5].

В Англию поэт вернулся только в конце жизни. Многие соотечественники так никогда и не простили ему этого отъезда — в их глазах он выглядел бегством от опасности, бегством от грядущей войны. Но заметим только, что в начале 1939 г. именно те, кто потом обвиняли

Оден в том, будто он предпочел уклониться от вызова времени, менее всего верили, что война все-таки начнется. 1 сентября 1939 года застало врасплох всех. Но Оден был одним из немногих, кто в самый момент объявления войны нашел в себе мужество не прятаться за громкие фразы, а признать как свою растерянность, так и ответственность. Его стихотворение, в само название которого вынесена фатальная дата, — уникальный документ, что-то вроде моментальной фотографии, фиксирующей состояние человека, застигнутого в момент катастрофы, — и вопреки испугу пытающегося осознать, что же было причиной бедствия, и предупредить окружающих о том, как им еще можно спастись.

Стихотворение начинается признанием собственной растерянности перед лицом происшедшего и горьким приговором всей эпохе 30-х, названных «бесчестным десятилетием»:

*Я сижу в ресторанчике
На Пятьдесят Второй
Улице, в тусклом свете
Гибнут надежды умников
Бесчестного десятилетия:
Волны злобы и страха
Плывут над светлой землей,
Над затемненной землей,
Поглощая частные жизни...
(Пер. А. Сергеева) [1]*

Оден относит к обвиняемым и себя, он сам — один из умников, которые не смогли предотвратить горький итог.

*... Нет никаких Государств.
В одиночку не уцелеть.
Горе сравняло всех.
Выбор у нас один:
Любить или умереть.
(Пер. А. Сергеева) [12]*

Комментируя в одной из лекций для американских студентов это стихотворение, Иосиф Бродский пояснял: «Истинное значение последней строчки было, конечно: «Мы обречены любить друг друга или убивать». Или же: «Скоро мы будем убивать друг друга». В конце концов, единственное, что у него было — голос, и голос этот не был услышан, или к нему не прислушались — и дальше последовало именно то, что он и предсказывал — истребление» [5].

Начало 1940-х гг. — едва ли не самый плодотворный период Одена. В 1940 г. выходит лучший, наверное, его сборник: «Иное время», большая часть оденовских стихов, включаемых в антологии вроде «Поэты века», — из этой книги. Поразителен жанровый диапазон этой книги: здесь были и сюжетные баллады, и элегии, язвительные политические сатиры, и стилизованные под английскую барочную поэзию философские стихотворения, и даже блюзы: «Блюз беженцев» и пронзительный «Траурный блюз».

Поэты-современники с завистью говорили, что нет такой поэтической формы, с которой Оден не мог бы справиться с блеском и легкостью. В конце 1940-х — начале 1950-х Оден публикует несколько христианских притч, написанных в духе К. С. Льюиса или Г. К. Честертона: «Валаам и его ослица», «Грешный викарий», «Послание Сыну Божиею». Вместе с Честером Каллманом, с которым он познакомился в Америке почти сразу после приезда и который стал одним из самых близких ему людей, Оден пишет ряд оперных либретто. Кроме «Похождений повесы» (1951) для Стравинского, ими написаны еще и «Элегия для молодых влюбленных» (1961), «Бассариды» (1966), для немецкого композитора Ханса Вернера Хенце. Продолжает Оден и сотрудничество с Бенджаменом Бриттеном, положившим на музыку «Гимн св. Цецилии» и использовавшим стихи Одена в «Весенней симфонии» (1949).

Образная логика цикла, созданного Б. Бриттеном на стихотворения У. Одена, связана, во-первых, с тем, что, предназначенный для меццо-сопрано, он предстает женским монологом, повествующим о тщетных попытках обрести любовь и понимание; во-вторых, данный монолог героини цикла строится, прежде всего, благодаря стихотворениям Одена, как нарастающее отдаление, преходящее в своеобразное бегство в последнем номере, от предмета, источника и возможности любви — одновременно с нарастанием иронического отношения к попыткам сохранить это чувство. Не случайно в последнем стихотворении цикла звучат слова: «Он сжимает мою руку и говорит, что любит меня, что я нахожу очаровательной странностью». Превращение любви в «странность», свидетельствующее об отдалении от нее, подтверждается и словесным рефреном данного номера — «водитель, езжай быстрее» (с многократным повторением последнего слова). «Мотив бегства» последнего стихотворения подготовлен «мотивом ухода» из третьего номера: «он нахмурился как гром и ушел прочь», но только в финале цикла в бегство пускается уже сама героиня, что

придає аллюзивному названню четвертого номера («Калипсо») також парадоксальне значення. Вже, як відомо з поеми Гомера, нимфа Калипсо всячески пыталась удержати странствующего Одиссея на своем острове силой и своей любви, и своих волшебных чар, и только воля богов вынудила ее согласиться на разлуку. Оденувська ж героїня сама охотно бежить от любви как от иллюзии, с которой нужно расстаться как можно скорее. Отсюда и общее ускорение темпа, стремительность ритмического движения (поспешность) в последнем музыкальном разделе цикла.

К особенностям жанрової трактовки і загальної музичально-поетическої драматургії циклу слід віднести декламационно-речеву свободу і експресію вокально-мелодического плану (с прямим використанням говорних інтонацій), вказуючу на те, що даний опус відповідає принципам побудови циклу «стихотворень с музикою», то є той камерно-вокальної жанрової форми, яка виникла як рівноправний діалог композитора і поета, в значительній мірі завдяки опору на символістську поезію, а також явне подражання логіці інструментального (симфонічного) циклу. Так, перша частина (перший номер) служить експозицією головної ідеї сочинення — неможливості зрозуміти сутність, значення любові — і стає свого роду вершиною-джерелом для наступного образного і музичально-тематического розвитку. Другий номер — драматическа друга частина з характерними жанровими маршевыми ознаками і замедленим рухом — сприймається як розробка, вводяща граничний з конфліктом різкий контраст настроєння і фактурно-динамічних засобів. Третя частина (третій номер), частково наслідуючи тривожні сумрачні маршеві ритми, переводить їх семантику в ілюстративно-умовний, «облегченний», з елементами скерцозної стилістики (стаккатне звукоізвличення) план, втім, не позбавлений гротескної остроти, завдяки реєстровим переключенням і гучнісними контрастами. Останній ж номер явно виконує функцію активного оживленого фіналу, в якому континуальна моторика фортепіанної партії і переважаюча репатитивність в вокальній створюють відсторонюючий (навіть очуждаючий) ефект по відношенню до вокально-мелодическої виразності і дискретності фортепіанної фактури передшествуючого номера.

Віддаючи дань ведучій жанрової номінації циклу, Бриттен надає риси куплетно-песенної форми кожному номеру, насичає,

однако, каждый сквозным фактурно-тематическим и образным развитием, то есть драматургически усложняя песенные структуры. Усложненным предстает и ладо-гармонический язык цикла, опирающийся на свободно трактованную двенадцатиступенность, впрочем, с ощущением центральной тонической опоры и периодическим использованием ясных терцовых и трезвучных гармоний. Таковы начало и завершение первого номера, вокальное, отчасти фортепианное, заключение второго, вальсовый и маршевый эпизоды третьего (хотя и с некоторым гармоническим остраннением). Наибольшей ладо-гармонической неустойчивостью отмечен заключительный романс «Калипсо», что становится главным музыкальным указанием на испытываемое героиней смятение чувств, от которого она, собственно, и бежит...

Главные трудности вокального преподнесения содержания цикла связаны с большим звуковысотным диапазоном (от фа малой до ре третьей); данные тесситурные условия являются высокими для меццо-сопрано и низкими для сопрано. Исполнительские вокальные трудности обусловлены также сменой артикуляции и динамики, отражающих контраст эмоций, в одной фразе (с особой микродинамикой музыкального образа). Особого внимания требует и расхождение характеров (смысловая автономия) вокальной и фортепианной партий. В музыкальном тематизме цикла особую драматургическую функцию приобретает контаминация речитации и кантилены, интонационной дробности и широких ходов, дискретности и континуальности звукоизвлечения, различных штрихов, приемов артикуляции, что в равной степени касается партий и вокалиста и пианиста, хотя осуществляется в различных временных масштабах. Преобладающее близко-поступенное интервальное движение подчеркивает особое кульминационное выразительное значение широких интонационных ходов; с другой стороны, изредка возникающие распевные моменты (как во втором и третьем разделах первого номера, в последнем обороте «ключевой фразы» третьего номера, в завершении четвертого номера) только оттеняют доминирующее силлабическое соотношение словесно-поэтического и вокального рядов.

Особая «психологическая портретность» выделяет третий номер цикла («Джонни»), причем возникает двойной портрет — внутренний, раскрывающий характер переживаний главной героини цикла, и внешний, представляющий имя (единственный раз в опусе) и вполне однозначное поведение предмета этих переживаний («ушел

прочь»). Отсюда и исполнительские сложности третьего номера: выдержанность вокальной линии в низком регистре («погруженность» в низкое звучание) вплоть до заключительного эпизода, где возникает кульминация на ля-бемоль второй октавы с динамическим подъемом до двух «форте». Третий номер отличается и самым большим вокальным диапазоном — от фа малой октавы до до третьей, а также значительными перепадами настроений, избытком красочных тембровых эффектов. Определенное артикуляционное усилие сохраняется в четвертом номере, в котором быстрота произнесения текста в низком регистре на переходных нотах не должна вызывать поспешности, суетливости или излишнего напряжения, а использование мелких длительностей сочетается с удерживанием высотной позиции на одном дыхании (таково требование исполнения всей первой страницы данного номера).

Материал фортепианной партии цикла на всем его протяжении характеризуется совмещением изобразительных и выразительных функций, то есть — иллюстративности, «наглядности» музыкально-тематических «событий» и аналитического комментария вокально-поэтического ряда, выявления его содержательного подтекста. Подобное расширение семантических функций фортепианной партии, осуществляемое, прежде всего, фактурным путем, можно считать типичным для формы «стихотворения с музыкой». Вместе с тем Бриттен находит их особую оправданность в парадоксальном образном строе стихотворений Одена. Так, второй номер, «Траурный блюз», даже внешне (троестрочный нотный текст) указывает на оркестральность звучания — с имитацией «отпевающего» колокольного перезвона в широком объеме регистров. В третьем номере «инструментом» создания особого смыслового подтекста становится «ключевая фраза»-рефрен (с нее начинается данный раздел цикла), приобретающая разные значения в процессе развертывания композиции, несмотря на сопровождение ею одной и той же словесной фразы («но он нахмурился как гром...»).

В конце номера данная фраза структурно и динамически редуцируется, а два заключающих ее аккорда содержат одновременно и утвердительную, и вопросительную интонации, выражая состояние душевной прострации — нежелание принять трагический исход. Итоговое звучание фразы-рефрена отчасти возрождает стилистику траурного марша, подтверждая сквозное драматургическое значение этого жанрового прообраза. Как характерное для фортепианной пар-

тии следует отметить совмещение — чередование ярких диссонансов и крайних консонансов (вплоть до унисонно-октавных звучаний), диатонического и хроматического фигурационного изложения, ритмической унифицированности и комплементарности (самостоятельности — взаимодополнительности ритмических линий).

Камерно-вокальный цикл Б. Бриттена на стихи У. Х. Одена является ярким примером музыкально-поэтического сотворчества двух выдающихся художественных личностей XX столетия. Для обоих ведущей была идея несовершенства человеческой жизни, парадоксальным образом сочетающегося со стремлением отдельного человека к совершенству, к обретению счастья как полноты чувствования и понимания. Этим объясняются присущие обоим ироническая интонация, пристрастие к резким образным контрастам и эмоционально-драматургическим противоречиям. Но этим обусловлена и привязанность обоих к теме любви как высшему позитивному резонансу человека с миром и единственному пути гуманистического разрешения социальных конфликтов. Данная тема становится главной, хотя и постмодернистски осмысленной, в цикле «Песни каба́ре» Бриттена, представляющем новое, но активно развивающееся жанровое направление в камерно-вокальной музыке XX века.

Состоящий из четырех номеров, данный цикл создает образы экзистенциалистского значения и звучания, обращенные к тем состояниям одиночества и разuverенности, к стремлению бегства от жизни, которые являются характерными для поколения, возмужавшего в период между двумя мировыми войнами, непосредственно причастного к событиям второй из них.

Знание социокультурного подтекста названного цикла является необходимым условием его исполнительского понимания, важной предпосылкой верной исполнительской интерпретации. Музыкально-языковая сложность цикла, несколько противоречащая «облегченности» его жанровой номинации, также становится частью той художественной задачи, которую поставил перед собой Бриттен — в соответствии со смысловым подтекстом стихотворение Одена. Поэтому и музыкальная стилистика опуса требует от вокалиста профессионального владения различными способами артикуляции, уровнями динамики и тесситурными сферами, внимания к произнесению словесного текста, а также — артистической свободы, умения создавать целостный театрализованный сценический образ, способствующий не только слушательскому, но и зрительному восприятию

композиторського замысла, глибині сопереживання героїне циклу, чья судьба в монологічеські сжатом виде проходить за время композиційного здійснення произведенія Бріттена.

Даний цикл, безусловно, розширює можливості сучасного академічеського камерно-вокального репертуара, способен стать его необхідною складовою частиною.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

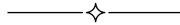
1. Американська поезія в російських перекладах : XIX–XX вв. / [пер. П. Грушко, А. Сергеева і др.] — М., 1983. — С. 378–407.
2. Англійська поезія в російських перекладах : XX век / [пер. П. Грушко, Ю. Левина, В. Топорова і др.]. — М., 1984. — С. 384–391.
3. Бродський І. Поклоніться тени / І. Бродський // І. Бродський. Проза і ессе / Пер. Е. Касаткіной. Основне зібрання: http://www.lib.ru/BRODSKIJ/brodsky_prose.txt : [електронний ресурс].
4. Бродський І. Об У. Х. Одене в бесідах з Соломоном Волковим / І. Бродський. — <http://www.roezia.ru/master.php?sid=17> : [електронний ресурс].
5. Волков С. Діалоги з Йосифом Бродським: Літературні біографії / С. Волков. — М., 1998. — 328 с.
6. Іозо Т. Бенджамін Бріттен. Очерк життя і творчесьтва / Т. Іозо. — Л. : Музика, 1964. — 149 с.
7. Ковнацька Л. Бенджамін Бріттен / Л. Ковнацька. — М. : Сувєтський композитор, 1974. — 391 с.
8. Оден У. Х. TheTableTalk / У. Х. Оден. — <http://magazines.russ.ru/slo/2001/2/oden.html> : [електронний ресурс].
9. Оден У. Х. Зібрання стихотворень / У. Х. Оден ; [Паралельно на російськом і англійськом. Пер. В. Топорова]. — СПб, 1997. — 481 с.
10. Оден У. Х. Читання. Письмо. Ессе о літературі / У. Х. Оден. — М., 1998. — 317 с.
11. Оден У. Х. Застольні бесіди з Аланом Ансеном / У. Х. Оден ; [Пер. Г. Шульпякова]. — М., 2003. — 256 с.
12. Поезія США / [Пер. П. Грушко, А. Сергеева і др.] — М., 1982. — С. 611–621.

Філатова О. Цикл Б. Бріттена на слова У. Х. Одена «Пісні кабаре»: від поетичних образів до музичної стилістики. Стаття розкриває зміст камерно-вокального циклу Б. Бріттена на вірші У. Х. Одена як результат взаємодії поетичної та музичної образної логіки. Виявляється значення творчесьтва Одена в історії літератури та в музичному мистецтві XX століття.

Ключові слова: камерно-вокальний цикл, вірш з музикою, музично-поетичний діалог, образна логіка, музична стилістика.

Filatova O. B. Britten's cycle on the W. H. Auden's poetry «Cabare songs»: from poetic characters to the music stylistic. The article discloses the content of chamber-vocal B. Britten's cycle on the W. H. Auden's poetry as result of interaction of the poetic and imaginative logics. The value of Auden's creativity into the history of literature and into music arts of XX century is determined.

Key words: chamber-vocal cycle, poetry with music, musical-poetry dialog, imaginative logic, musical stylistic.



УДК 784.95

А. Кулієва

СТРАТЕГІЯ ПЕРЕХІДНИХ ТОНІВ У ВИКОНАННІ Б. Р. ГМИРІ

Стаття присвячена розгляду художньо-творчої спадщини Б. Р. Гмирі в українському музичному житті, а також в аспекті розуміння його творчості в концепції перехідних тонів.

Ключові слова: вокальне виконавство, перехідні тони, теорія «примарного тону».

У сучасному музикознавстві існує тісний зв'язок з проблематикою теорії вокального виконавства, останнім часом музикознавство приділяє увагу проблемам вокального виконавства. Безпосередню допомогу викладачам сольного співу у вихованні вокалістів мають дисертаційні дослідження Н. Гребенюк, О. Стахевича, А. Кисельова, Т. Мадисевої та ін. Фактично теоретичні роздуми тісно переплітаються із практичними діями в класах сольного співу української вокальної школи. Школи, яка випестила видатного українського співака — Бориса Романовича Гмирю. Об'єктом дослідження постає узагальнення щодо розуміння перехідних тонів у різних авторів і виходи цієї концепції на спів Б. Гмирі. Предметом розгляду є конкретний творчо-біографічний момент буття Б. Гмирі — співака української культури в цілому і виявлення відношення його до такого кардинального моменту вокальної техніки, як вокальне подання перехідних тонів.

Метою даної статті стає виділення спеціальних ознак користування Б. Гмирею технікою перехідних тонів з огляду на примарний тон у його творчих пошуках — на матеріалі записів виступів співака з кла-