Агаронян Кристина Робертовна

k.agaronyan@bk.ru

Студентка IV курса историко-теоретического факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва
ул. Большая Никитская, 13/6

Kristina R. Agaronian

k.agaronyan@bk.ru

Fourth year student of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Department of Music History and Theory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.
Moscow 125009
Russia

Аннотация

Жертвоприношение Исаака в музыке Бриттена и Стравинского: скрытое соперничество и творческая полемика

В статье рассматриваются два произведения композиторов XX века на сюжет о жертвоприношении Исаака: кантикль II Бенджамина Бриттена и священная баллада Игоря Стравинского. Анализ интерпретации духовного сюжета, крайне важного для всех монотеистических религий, и системы музыкальных средств, использованных каждым из композиторов, позволяет говорить о полярности эстетических и этических установок Бриттена и Стравинского. Можно предположить, что музыкальный язык Бриттена не представлял для Стравинского большого интереса и был оставлен им без внимания, — зато гуманистический пафос английского музыканта и его критическое отношение к духовным традициям Европы получили своего рода противовес в виде священной баллады «Авраам и Исаак», автор которой репрезентирует «идеальную» модель патриархального мира, в котором главной ценностью является безусловное послушание.

Ключевые слова: жертвоприношение Исаака, Бенджамин Бриттен, Игорь Стравинский, интерпретация духовного сюжета, кантикль II «Авраам и Исаак», священная баллада «Авраам и Исаак», музыкальная символика, додекафония

Abstract

The Sacrifice of Isaac in the Music of Britten and Stravinsky: Hidden Rivalry and Creative Polemics

The article explores two works of the 20th century composers on the subject of the sacrifice of Isaac: the second canticle of Benjamin Britten and the sacred ballad of Igor Stravinsky. The analysis of the interpretation of the spiritual plot which is extremely important for all monotheistic religions and of the system of musical means used by each of the composers allows us to speak about the polarity of the aesthetic and ethical attitudes of Britten and Stravinsky. It can be assumed that Britten's music language was not of much interest to Stravinsky and was left by him without attention — but the humanist pathos of the British musician and his critical attitude to the spiritual traditions of Europe got a kind of counterbalance in the form of the sacred ballad "Abraham and Isaac", whose author represents the "ideal" model of the patriarchal world, where the main value is the unconditional obedience.

Keywords: Sacrifice of Isaac, Benjamin Britten, Igor Stravinsky, interpretation of the spiritual plot, canticle II "Abraham and Isaac", sacred ballad "Abraham and Isaac", musical symbols, dodecaphony

В июне 2017 года в Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского прошел конкурс курсовых работ студентов историко-теоретического факультета за 2016–2017 учебный год. В третьем и четвертом номерах нашего журнала публикуются статьи авторов-победителей, написанные ими на основе конкурсных работ.

Кристина Агаронян

ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ ИСААКА В МУЗЫКЕ БРИТТЕНА И СТРАВИНСКОГО: СКРЫТОЕ СОПЕРНИЧЕСТВО И ТВОРЧЕСКАЯ ПОЛЕМИКА

История личных взаимоотношений и творческих контактов Бенджамина Бриттена и Игоря Федоровича Стравинского не богата событиями, документальными свидетельствами и очевидными параллелями. Вероятно, поэтому она до сих пор не попадала в фокус внимания ученых, исследующих творчество этих выдающихся мастеров XX столетия — столь не похожих и в человеческом, и в собственно музыкальном планах. Но стоит только заняться этим вопросом специально, по крупицам собирая доступную нам информацию, как возникает интрига — интуитивное ощущение, что два великих композитора держали внешнюю дистанцию не из-за безразличия друг к другу в творческом отношении, но в силу общности культурных интересов и заведомой невозможности сколько-нибудь примирить свои взгляды, наладить контакт. Попыткой «навести мосты» и создать пространство для диалога — пусть уже не между ушедшими из жизни музыкантами, а между их шедеврами — и является настоящая статья. Но прежде чем обратиться непосредственно к избранным для сравнительного анализа сочинениям, изложим те факты, знание которых укрепляет нашу уверенность в правомерности сопоставления и в правильности выбора исследуемого материала.

В годы своего творческого становления юный Бриттен, подобно многим начинающим музыкантам своего поколения, не избежал влияния

Стравинского: так, во многом под воздействием его балетного стиля (в значительной мере также — музыки Чайковского и Прокофьева) был создан единственный балет британского композитора «Принц Пагод». Наибольший интерес к балетам Стравинского Бриттен проявлял в 1930-е годы, о чем свидетельствуют дневники композитора. О «Петрушке» он отзывается восторженно: «вдохновение от начала до конца»; в «Аполлоне Мусагете» «есть очень красивые вещи»; «Пульчинелла» «великолепен во всех отношениях»; «Игра в карты» — «очаровательная и восхитительная работа» [15, *42–43*]. Относительно «Весны священной» Бриттен высказался подобным образом:

> Слушал весь вечер концерт Стравинского. Примечательно, озадачивает. Получил чуть ли не наслаждение от прослушивания фортепианного концерта. Весна — сбивающая с толку и ужасающая. Подлинного наслаждения я от нее не испытал, но думаю, что это в высшей степени удивительное и притягательное произведение [13, *158*].

Итогом всех этих непосредственных откликов в дневниках композитора может служить следующая запись: «Стравинский — великий человек, без сомнения» [ibid., *413*]. Это первое восторженное отношение к старшему коллеге по цеху не могло не измениться с течением времени, по мере взросления Бриттена и формирования его творческой индивидуальности. В статье о композиторе, опубликованной Франком Хоусом в журнале «Таймс» от 15 июля 1949 года, приводится высказывание Бриттена относительно своей «Весенней симфонии»:

> Я хотел изобразить весну, но не русские первобытные (primitive) обряды (rites of spring), а человеческую весну [14, *525*].

Не слышится ли в этих словах косвенная полемика с самым известным произведением Стравинского?

Сам же Стравинский оставил немногочисленные, но довольно емкие комментарии относительно музыки Бриттена, оценивая ее по-разному. Так, относительно «Военного реквиема» он писал:

> «Военный реквием» — один из лучших образцов полутора часов британского искусства, но прием, оказанный музыке, заслуживает такого же внимания, как и сама музыка. Чувства, связанные с «битвой-за-Бриттена» (Battle-of-Britten[1]) настолько глубоки, аплодисменты, буквально записанные вместе с музыкой, настолько звучны, что я иногда даже не слышал самой музыки. Вот подлинные (прямо-таки черчиллевские) слова из «Таймс»: «Никогда еще столько людей не ждало с таким нетерпением появления новой пластинки», «буквально всякий, кто прослушал эту музыку,

[1] Стравинский использует игру слов: Battle of Britain — авиационное сражение Второй мировой войны (10 июля — 30 октября 1940 года), в ходе которого Королевские воздушные войска Великобритании защищали страну от крупномасштабного нападения немецкой военной авиации, имевшего целью уничтожение британских ВВС, разрушение промышленности и инфраструктуры страны и тем самым принуждение Великобританию к капитуляции. Термин впервые использовал премьер-министр Великобритании Уинстон Черчилль.

> тут же признает ее шедевром» <...>. Переходим от критиков к музыке, помня, что выступать против «буквально всякого» почти такой же грех, как не встать при звуках «Боже, спаси королеву». Жертва всего этого — сам композитор, потому что ничто не изменчиво так, как успех, и ничто так не вредит, как готовность прессы объявлять произведение искусства шедевром [4, *217–218*].

Но несмотря на приведенные ироничные замечания относительно «Военного реквиема» (относящиеся, впрочем, не столько к сочинению, сколько к его переоцененности критикой), на вопрос интервьюера о том, какие современные оперы он относит к числу шедевров, Стравинский называет среди прочих «Моисея и Аарона» Шёнберга и «Поворот винта» Бриттена.

Музыковеды указывают на множество произведений Бриттена, в которых ощутимо влияние Стравинского[2]. Однако некоторые явные параллели в творчестве Бриттена и Стравинского можно обнаружить даже без специального анализа, обратив внимание на аналогичные сюжеты и жанры в творчестве двух композиторов. Так, оба они обращаются к сюжету о Ноевом ковчеге, об Аврааме и Исааке, о Блудном сыне; также оба композитора оригинально трактуют жанр реквиема[3].

Общее:	Бенджамин Бриттен	Игорь Стравинский
Наличие общего текста	«Серенада» для тенора, валторны и струнных (1943)	«Кантата» для сопрано, тенора, женского хора и инструментального ансамбля (1952)
Общий сюжет	Детская опера «Ноев ковчег» (1958)	«Потоп», музыкальное представление для чтеца, солистов, хора, оркестра и танцоров (1961)

[2] Кэмерон Пайк обращает внимание на то, что некоторые моменты в «Академической кантате» Бриттена (1959) и в его «Cantata misericordium» (1963) могут напомнить декламационное хоровое письмо в «Царе Эдипе» [15, *45*]. Параллель с музыкой «Царя Эдипа» проводит и Людмила Ковнацкая, но на примере оперы «Поругание Лукреции» [5, *116*]. В связи с расстановкой исполнителей в «Военном реквиеме» она вспоминает «Canticum sacrum» [5, *222*], помимо этого обнаруживая сходство между последней «военной» частью «Военного реквиема» и кодой третьей части «Симфонии псалмов» Стравинского» [там же, *244*], а также находя определенное влияние музыки Стравинского в «Принце пагод».

[3] Идея о сравнении фанфар для труб была взята из книги Л. Ковнацкой [5, *326*].

[4] Особого комментария требует проводимая параллель между «Блудным сыном» и «Похождениями повесы». Возможно, библейская притча о блудном сыне стала архетипическим прототипом для сюжетной канвы «Похождений». Ковнацкая также отмечает, что «взаимоотношения Младшего сына и Искусителя подобны взаимоотношениям Тома Рейквелла и Ника Шэдоу из «Похождений повесы» Стравинского; многие сюжетные положения (соблазны города) также аналогичны» [5, *302*].

Общий сюжет	Кантикль II «Авраам и Исаак» (1952)	«Авраам и Исаак», священная баллада для высокого баритона и камерного оркестра (1963)
Общая сюжетная модель[3]	«Блудный сын», притча для исполнения в церкви (по существу — опера; 1968)	Опера «Похождения повесы» (1951)
Общая жанровая память	«Симфония-реквием» (Sinfonia da Requiem; 1940)	«Заупокойные песнопения» («Requiem canticles»; 1966)
Обращение к весенней тематике	«Весенняя симфония» (1949)	«Весна священная» (1913)
Общий жанр	Фанфара для труб в церкви Бёри-Сент-Эдменс (1959)	Фанфара для двух труб в Новом театре Нью-Йорка (1964)

Таб. 1. Творческие пересечения Бриттена и Стравинского

Стравинский комментировал наличие многих сюжетных пересечений с Бриттеном:

> Оригинальным названием сочинения было Sinfonia da Requiem, и я не воспользовался им только потому, что к тому времени поделил с мистером Бриттеном слишком много названий и тем [4, *286*].

Также следует обратить внимание на замечания Стравинского относительно премьеры его «Авраама и Исаака», встреченной слушателями без энтузиазма:

> Одна нью-йоркская газета, которой отлично известно, что и как следует печатать, недавно охарактеризовала мое сочинение «Авраам и Исаак» как монотонное и унылое. Что же, может быть, оба эпитета отвечают действительности (я ни минуты не сомневаюсь в том, что они выражают «честное» мнение рецензента); но эпитеты эти нуждаются в пояснениях, впечатление должно быть обосновано. <...> Нужно обладать способностью слышать, понимать то, что вы слушаете [4, *244–245*].

Стивен Уолш приводит продолжение этой «жалобы», взятой из писем Стравинского:

> Я действительно старался! Ну, что поделаешь, не каждому дано иметь такой успех у критиков, как Бенджамину Бриттену (цит. по: [18, *499*]).

Отмечая множество точек пересечения, будь то использование одинаковых текстов, одних и тех же сюжетов или сюжетных моделей, мы можем заметить, что соответствующие произведения Бриттена предшествуют аналогичным опытам у Стравинского. Зная о тенденции последнего «вдохновляться» сочинениями своих современников, можно предположить, что и в этом случае произведения младшего коллеги служили для него своеобразной отправной точкой.

Так, священная баллада «Авраам и Исаак» Стравинского была написана в 1963 году, через одиннадцать лет после появления: кантикля[5] II «Авраам и Исаак» Бриттена, созданного в 1952 году. Произведения не только разительно отличаются друг от друга с музыкальной стороны, но и практически противоположны по смысловому наполнению. Стивен Уолш, крупный исследователь творчества Стравинского, пишет, что опусы эти настолько различны, что любая попытка сравнить их потерпит крах [18, *476*]. Подобное заявление дало дополнительный творческий стимул для настоящего исследования.

Важной деталью является то, что тематика произведений, на которые Стравинский «отвечает» спустя несколько лет, — по большей части библейская, позволяющая как нельзя лучше проявиться особенностям эстетики и мировоззрения каждого из композиторов. И внимание Стравинского обращено, как можно предположить, не столько к музыкальному языку соперника, сколько к его мировосприятию.

Особенный интерес представляет сравнение двух произведений композиторов на такой сложный и неоднозначный для трактовки сюжет, как История о жертвоприношении Исаака, осмысление которого традиционно порождает сложные философско-этические вопросы. Поэтому обращение к нему Стравинского вслед за Бриттеном — подходящая возможность оспорить не столько музыкальный язык оппонента, сколько интерпретацию смысла одного из самых распространенных в искусстве библейских сюжетов. Впервые появившись в изобразительном искусстве, а именно — в средневековых храмовых изображениях[6] и активно разрабатываясь в эпохи Ренессанса и барокко, сюжет многократно использовался и в музыке[7].

Интерес к библейской, в частности, ветхозаветной тематике вновь появляется у музыкантов в XX веке (в творчестве Стравинского, Бриттена, Шёнберга, Онеггера). Среди произведений на ветхозаветную тематику кантикль II Бриттена и священная баллада Стравинского, несомненно, выделяются. Несмотря на абсолютную непохожесть двух сочинений как в трактовке сюжета, так и в музыкальном воплощении, в некоторых чертах проявляются определенные сходства. Одно из них — это обращение и Бриттена, и Стравинского к камерному письму и составу исполнителей. Вопреки восходящей к барокко традиции композиторы не стали создавать ораторий. Бриттен называет свое произведение кантиклем для тенора, альта и фортепиано, Стравинский — «священной балладой» для высокого баритона и камерного оркестра.

---

[5] Кантикль (canticle, в переводе «священное песнопение») — довольно редкий в композиторском творчестве XX века жанр; всего Бриттен написал пять кантиклей.

[6] Изображения мозаики VI века храма Сан-Витале в Равенне, напольная мозаика VI века в синагоге Бейт-Альфа в Израиле, мозаика собора Монреале XII века в Сицилии.

[7] Среди музыкантов, обращавшихся к этой теме, можно назвать Джакомо Кариссими (духовный диалог «Авраам и Исаак»), Камиллу Росси (оратория «Жертвоприношения Авраама», 1708), Йозефа Мысливечека (оратория «Авраам и Исаак», 1777).

Бенджамин Бриттен. Кантикль II «Авраам и Исаак»

Религиозная сфера является одним из самых важных компонентов музыки Бриттена. На всем протяжении творческого пути композитор создает произведения в церковных и паралитургических жанрах, часто давая им новую трактовку, в которой религиозно-вечное совмещается с современным и актуальным. Через обращение к духовным жанрам или библейским сюжетам происходит осмысление проблем современного общества; в частности, большое количество сочинений Бриттен посвятил антивоенной теме.

Религиозные образы и сюжеты выступают также в качестве архетипов. Образ матроса Билли Бадда и капитана в финальном действии оперы Бриттена «Билли Бадд» можно сопоставить с образами Христа и Понтия Пилата: смирение Бадда перед казнью, покорное принятие судьбы, его благословение капитану с одной стороны — и «умывание рук» капитаном («*Пилат, видя, что ничто не помогает, ... взял воды и умыл руки перед народом, и сказал: невиновен я в крови Праведника Сего*»; Мф. 27:24) с другой. Также в сцене присутствует христианская метафора: перед казнью Билли приносят грог и печенье, напоминающие о хлебе и вине на Тайной Вечере. Оуэн Уингрейв в одноименной опере Бриттена — искупительная жертва за жестокое прошлое своей армейской династии — архетипически близок образу ветхозаветного Исаака.

Библейские сюжеты проникают и в традиционно светские жанры, прежде всего в магистральный для творчества Бриттена жанр оперы. Одна из опер Бриттена — «Ноев ковчег» — написана непосредственно на ветхозаветный сюжет, религиозные метафоры и символы встречаются и в других операх композитора (например, в упоминавшемся выше «Билли Баде»). Произведения «Блудный сын», «Река Керлью» и «Пещное действо», жанр которых Бриттен обозначает как «притчи для церковного исполнения», вполне можно отнести к операм; они построены подобно операм и в наше время исполняются именно на оперной сцене.

Кантикль II «Авраам и Исаак» для альта, тенора и фортепиано был создан в 1952 году в «оперный» период творчества Бриттена, что значительно повлияло на его стиль. Произведение написано в духе оперной сцены, и партии персонажей получают типично оперное воплощение. Здесь присутствуют традиционные оперные формы — дуэты (например, дуэт согласия), речитативы, выразительные сольные ариозо.

Либретто основано на сюжете из средневекового сборника мистерий Честерского цикла (Chester Mystery Plays, XV в.), использованном с сокращениями и адаптированном к современному английскому языку. К Честерскому мираклю Бриттен обращается здесь впервые. Впоследствии композитор вернется к нему при создании детской оперы «Ноев ковчег». Этот выбор уже говорит нам о многом. В сравнении с мистерией библейский текст (Быт. 22:1–19) воспринимается как аскетичное повествование: текст мистерии имеет довольно простое изложение, способное донести

основные мысли до самого неискушенного слушателя. Возможно, Бриттен избрал этот источник также из-за особой поэтичности.

Обращение к мираклю уже указывает на возможное оперное воплощение сюжета, так как сам жанр миракля предполагает театральность (что отражено и в названии — именно «Play» как «игра»).

Продолжая традицию английских церковных представлений, Бриттен воплощает ее по-своему, сознательно актуализируя. Он излагает текст адаптированным, современным языком, значительно сокращает объем первоисточника, а некоторые строки перерабатывает либо дописывает, чтобы при изъятии большого количества строф сохранился смысл. Подобное достраивание требовалось ему, вероятно, для создания более концентрированной, лаконичной и четкой формы, но таким образом композитор также расставляет определенные акценты, подчеркивая семантически наиболее важные для него фрагменты.

Несмотря на то, что Аврааму здесь отведено большее место (это неизбежно обусловлено сценическим действием), в центре кантикля стоит жертвенный образ Исаака. Именно он для Бриттена был первостепенным, и именно жертвенные образы получат распространение в творчестве Бриттена (от его опер до «Военного реквиема»). В самой главе книги Бытия, откуда берется сюжетная фабула, как и в других немногочисленных главах этой книги, где упоминается Исаак, данный персонаж не является активным действующим лицом[8]. Бриттен же интересуется именно жертвенным образом, что вызывает у нас ассоциации с барочной традицией. Еще Джакомо Кариссими в «Иеффае» особое внимание уделяет образу дочери главного героя (несмотря на то, что ее имя даже не названо)[9].

Также к барочной традиции отсылает решение партии Бога, которая поручена не отдельному голосу, а дуэту тенора и альта (по отдельности исполняющих партии Авраама и Исаака соответственно). Это позволило придать речи Бога особый внеличностный, имперсонифицированный характер. Одним из исторических прототипов такого решения может быть «История Воскресения» (1623) Генриха Шютца, в которой партии Иисуса и Марии двухголосны. Традиция подобной трактовки божественных образов восходит к композитору XVI века Антонио Сканделло.

Барочная традиция видится и в определенных приемах, используемых в музыке, — несколько позднее о них будут даны комментарии.

[8] Истории Исаака посвящены рассказы в главах 21–22 и 24–28 Книги Бытия; в 35: 27 и т. д. описаны его смерть и погребение. В большинстве рассказов (кроме Быт. 26) Исаак является не главным, а второстепенным действующим лицом повествования (см.: [8]).

[9] См.: Суд. 11: 30–40.

По своему строению кантикль, как отмечалось, подобен оперной сцене. Его структуру можно отобразить в следующей схеме:

Пролог	1	Пролог	т. 1–8	Es-dur	Бог
		Переход	т. 9–19		Авраам
Центральное действие	2	Дуэт	т. 20–72	A-dur	Авраам и Исаак
	3	Речитатив	т. 73–99	-	Авраам и Исаак
	4	Ариозо, позже дуэт	т. 100–159	d-moll	Исаак, затем вступает Авраам
	5	Речитатив	т. 160–178		Авраам и Исаак
	6	Дуэт	т. 179–228	Des-dur	Исаак, затем вступает Авраам
	7	Дуэт	т. 229–247	cis-moll	Авраам и Исаак, сцена жертвоприношения
Заключение	8		т. 248–254	Es- dur	Бог
	9	Речитатив	т. 255–267		Авраам
	10	Кода	т. 269–300	Es-dur	Вне действия

Табл. 2. Схема строения кантикля II Бриттена[10]

Основное действие, разворачивающееся в диалоге между Авраамом (тенор) и Исааком (альт), обрамляют пролог и заключение, где главное действующее лицо — Бог. Его речь поручена, как уже было сказано, дуэту тенора и альта, поющих силлабически, в одном ритме, и имеющих общий мелодический контур. При этом в кантикле образуется музыкальная арка: в заключении дается «реприза» материала пролога (при появлении Бога звучит та же музыка, что была в прологе)[11].

Для более точного понимания замысла кантикля необходимо помнить, что именно этот ветхозаветный сюжет получит развитие в самом известном произведении Бриттена, грандиозном и по замыслу, и по масштабу, — «Военном реквиеме».

«Военный реквием» — это не только трагическая панихида по всем погибшим в войнах. В «Военном реквиеме» Бриттеном ставится проблема людской жестокости, не знающей границ. Как известно, в «Реквиеме» помимо канонического текста Бриттен использует стихотворения Уилфреда Оуэна, поэта, погибшего на фронте в конце Первой мировой войны. Именно к его текстам и относится прилагательное «Военный». Девять стихотворений Оуэна чередуются с текстами заупокойной службы.

[10] Тактовые обозначения и последующие нотные примеры указываются по изданию: Britten, Benjamin. Canticle II: Abraham and Isaac. L.: Boosey&Hawkes, 1953.

[11] Это отмечено в схеме.

Известны слова Оуэна: «Я пишу о Войне, о страданиях Войны. Поэзия — это сострадание»[12]. Эти же слова можно применить и к творчеству Бриттена. Сострадание и неприятие жестокости являются ключевыми темами для всего его наследия. В «Военном реквиеме» сострадание противопоставлено реалиям Войны, убивающим в человеке милосердие.

В своих текстах Оуэн часто использует христианские образы и понятия, но относится отрицательно к обрядовой стороне религии. Погребальный звон, воскресение мертвых после жизни — Оуэн обращает внимание именно на «формальную» сторону религии, отсутствие милосердия в самой церкви, в христианских догматах. Поэт говорит: «Что погребальный звон для тех, кто гибнет как скот?»... Почему люди должны гибнуть, принося свою жизнь в бессмысленную жертву войне, а церковь, которая должна быть колыбелью милосердия, спокойно смотрит на это и лишь обещает воскрешение после смерти, когда жизнь нужна сейчас? Для чего нужны все эти мучения, страдания? Если всё в мире делается во имя Бога, и Бог — милосерден (что неоднократно подчеркивается в религиозных текстах), то почему тогда милосердие в нашем мире практически отсутствует?

Образ жертвы в стихотворении об Исааке находится в центре «Военного реквиема», в Оффертории (Жертвоприношении). Канонический текст, представляющий собой молитву о спасении душ всех умерших, прерывается «Притчей о старике и юноше» Оуэна, где Аврам[13], не внемля голосу ангела, убивает Исаака «и половину семени Европы вслед за ним».

Образ Исаака — словно образ невинно убиенного солдата. Используя военные термины («И соорудил бруствер, и вырыл траншею»), Оуэн подчеркивает образность своего стихотворения, в котором Аврам — олицетворение людской жестокости и гордыни, Исаак — невинная жертва, гибнущая на «алтаре войны», а вместе с ним — «и половина семени Европы». По сюжету Ангел, явившийся Авраму, говорит ему: «Овна своей гордыни пожертвуй вместо сына», — но Аврам не слушает его, не желая поступиться гордыней.

В стихотворениях Оуэна Бриттен нашел полное воплощение своих идей. Смысл, заложенный Оуэном в «Притче о старике и юноше» и Бриттеном в «Военном реквиеме», в известной мере присутствует и в «Аврааме и Исааке». Бриттена, в творчестве которого проблема жестокости являтся ключевой, этот сюжет не мог не тронуть и настолько остро задел композитора, что одного ответа ему не хватило — авторская трактовка зрела на протяжении нескольких лет и двух произведений. Но если в «Военном реквиеме» Бриттен использует стихотворение Оуэна, где уже есть тот смысл, который необходим композитору, то в кантикле он раскрывает этот смысл в большей степени через музыку, нежели через слово.

---

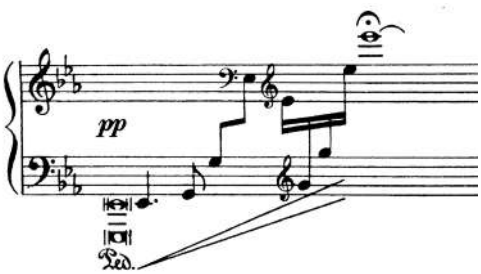
[12] My subject is War, and the pity of War. The Poetry is in the pity (из писем поэта).

[13] Примечательно, что в стихотворении Оуэн использует первоначальное имя прародителя еврейского народа — Аврам, которому Бог повелел зваться Авраамом: «Я — вот завет Мой с тобою: ты будешь отцом множества народов, и не будешь ты больше называться Аврамом, но будет тебе имя: Авраам, ибо Я сделаю тебя отцом множества народов» (Быт. 17:5).

На первый взгляд, кантикль — достаточно традиционное произведение, написанное на традиционный текст в «традиционной» технике. И содержание его довольно конкретно — есть определенный ветхозаветный сюжет, который Бриттен воплощает музыкально. Но музыкальный слой — абстрактный — при более пристальном рассмотрении оказывается наполнен символическим подтекстом.

Большое значение в смысловой организации сочинения играют семантика тональностей и тональная драматургия. Эпизоды с участием «Божьего гласа» (пролог и заключительная часть) написаны исключительно в Es-dur, и эта тональность используется только при прямой речи Бога (также в этой тональности написана кода, представляющая собой молитву, но она находится вне действия). Речь Бога всегда сопровождается арпеджио по звукам трезвучия Es-dur. Собственно, сопровождение музыки всего пролога и раздела в заключении, повторяющего тематизм пролога, построено на повторении одного и того же аккорда, с одним и тем же фактурным решением.

1 Аккорд, сопровождающий речь Бога, т. 1



Упоминание Бога в партии Авраама характеризуется появлением гармонии Des-dur на словах Lord, God и производных (см., например, т. 13). Таким образом, к божественной сфере относятся две бемольные тональности. Один раз при упоминании божьего приказа (т. 126, на словах «Бог приказал мне сегодня») в партии Авраама звучит непосредственно гармония Es-dur. Сфера земная, в противовес матовой возвышенной бемольной сфере божественного мира, символизируется в музыке диезными тональностями. Переключение в «земную» сферу после ми-бемоль-мажорного пролога создает резкий контраст: божественному (в прямом смысле слова) Es-dur противопоставляется его тритонанта — A-dur (причем, контраст здесь возникает даже на «визуальном» уровне — три бемоля сменяются тремя диезами).

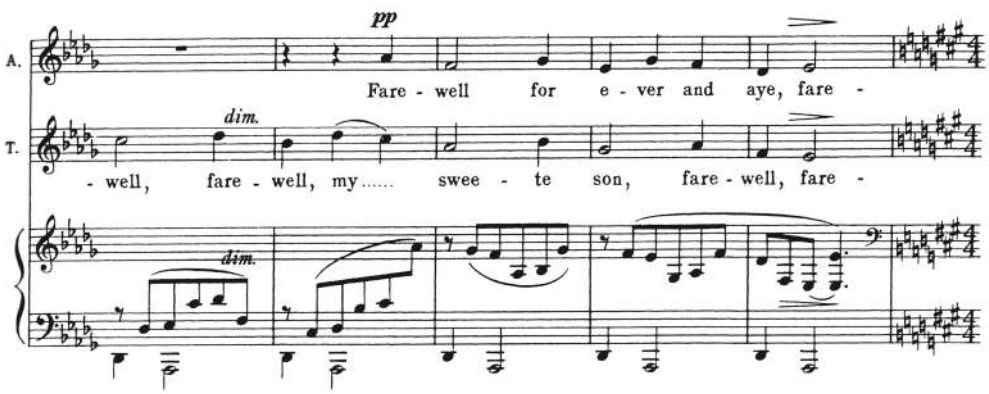
Две сферы, божественная и земная, в ключевой момент кантикля соединяются в «дуэте согласия» Исаака и Авраама (тт. 179–228), в котором Исаак примиряется со своей судьбой и самостоятельно решает принести себя в жертву. Несомненно, в центре этого дуэта, как и всего произведения, находится образ Исаака.

Дуэт написан в тональности Des-dur — той самой тональности, гармония которой сопровождает упоминание о Боге в речи Авраама. Так как тональности наделяются символическим значением, можно предположить, что таким образом композитор указывает на прямую связь между приказом Бога и смирением Исаака, а также его (именно его!) готовностью исполнить этот приказ.

> Необходимо обратить внимание на символичность звука *cis/des*, заметить которую можно только визуально, анализируя нотный текст.
>
> Как было отмечено выше, сфера небесная символизируется бемольными тональностями, сфера земная — диезными. Наиболее ярко они взаимодействуют в Des-dur'ном ариозо Исаака (как именно — рассмотрим несколько позднее), но уже до этого мы можем наблюдать постоянную энгармоническую игру звуков *cis-des*, прежде всего в партии Авраама. Тем самым этот звук характеризует и божественное (ведь Авраам исполняет волю Бога), и человеческое начало[14].

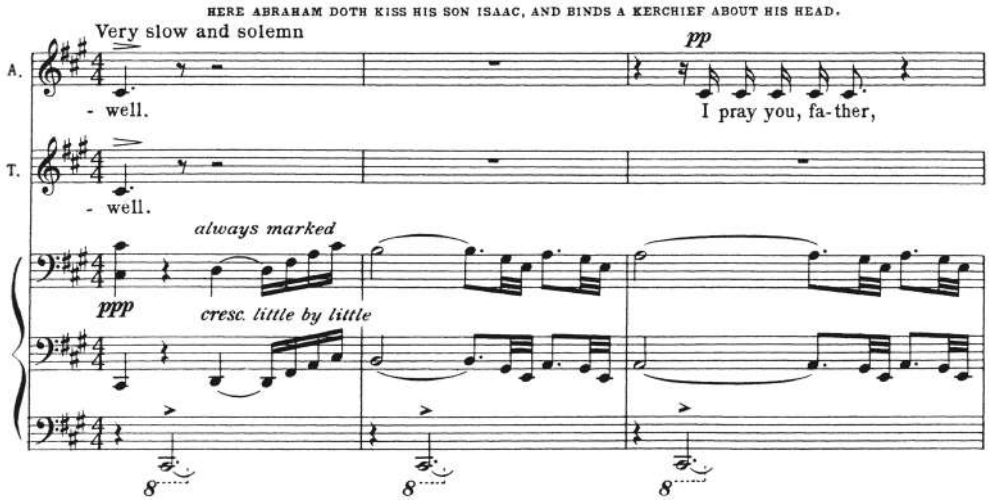
Кульминация этой последовательно проведенной игры приходится на Des-dur'ный дуэт Исаака и Авраама. В последнем слове этой сцены — *farewell* (прощай навсегда) происходит резкий и страшный перелом от якобы благоговейного (но наполненного очень острыми хроматизмами, также раскрывающими подлинный смысл происходящего) Des-dur'а к cis-moll, тональности, традиционно связанной со скорбными образами, в частности, с образом смерти. Понять этот переход именно так нам помогают и динамика — *pp*, и низкий мрачный регистр, и постоянно повторяющийся ритм, а особенно — органный пункт на тонике *cis* как символ неизбежной смерти.

2 Окончание дуэта Des-dur Авраама и Исаака и переход к сцене жертвоприношения, т. 224–231



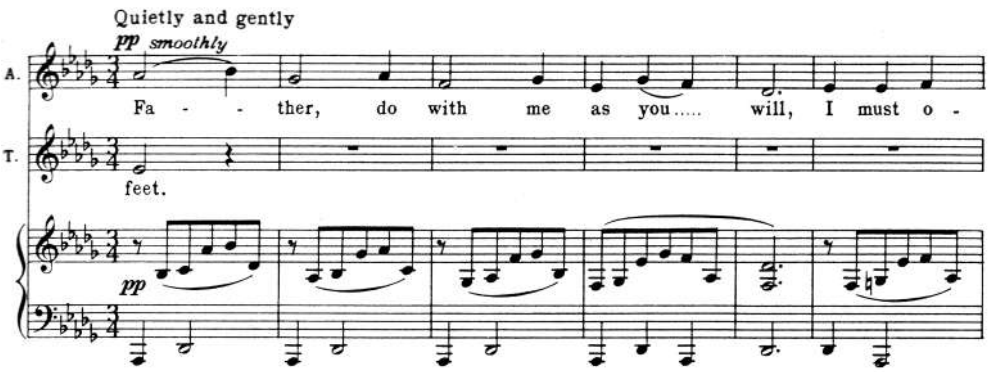
[14] Авраам не просто исполняет Божью волю — он вкладывает в это свою человеческую жестокость. У Оуэна Аврам убивает Исаака, не желая поступиться своей гордыней и не слушая Бога. Подобный смысл можно найти и у Бриттена.

2 (продолжение)



Органный пункт присутствует на всем протяжении ариозо-дуэта (и в предыдущем примере это видно). Но в самом его начале Бриттен использовал двойной тонический органный пункт в Des-dur на звуках *des* и *as*, и вкупе с мерным покачивающимся движением восьмых, трехдольностью и такой же волнообразной покачивающейся мелодией музыка приобретает черты колыбельности. При первом знакомстве с произведением слушатель мог бы трактовать этот эпизод как успокоение Исаака, благоговейное смирение перед божьей волей. Но зная, что будет далее, такая колыбельность может восприниматься и как убаюкивание смертью.

3 Начало дуэта Des-dur Авраама и Исаака, т. 179–184



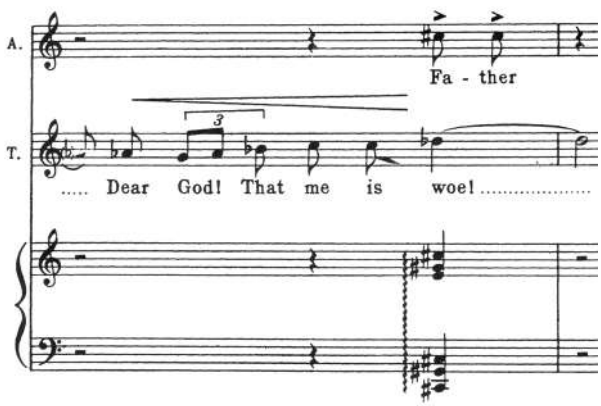
Лишь через появляющиеся временами в этом дуэте сложные хроматизмы в гармонии и мелодии прорывается истинное душевное состояние Исаака — смертельный страх. Но этот страх — только ли перед смертью? Быть может, это и ужас перед тем, что отец, нисколько не сомневаясь, готов убить своего любимого сына?..

Тональность дуэта может нам сказать и об отношении Бриттена к Исааку — именно в нем композитор видит божественное, священное начало. Бриттен подчеркивает это несколько ранее, как раз с помощью игры звука-символа *cis/des* как воплощения одновременно человеческого и божественного.

Реплика Исаака, обращенная к отцу (т. 85), выдержана на *cis*. Через несколько тактов в партии Авраама при обращении к сыну звучит *des*. Интересно, что обычно этот звук появляется тогда, когда Авраам упоминает Бога. Но в тех ситуациях появление *des* сопровождается и гармонией Des-dur. Тем не менее, такая аллюзия вряд ли случайна, и, возможно, именно этот момент акцентирует внимание на особой трактовке образа Исаака — скорее, именно в нем, а не в Аврааме, Бриттен видит присутствие божественного начала.

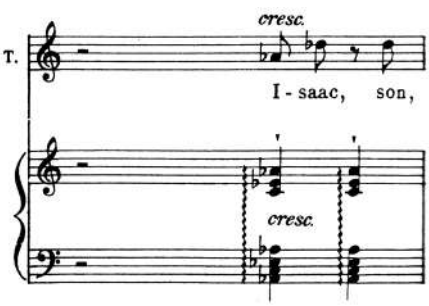
4а

Реплика Исаака, т. 85



4б

Реплика Авраама, т. 91

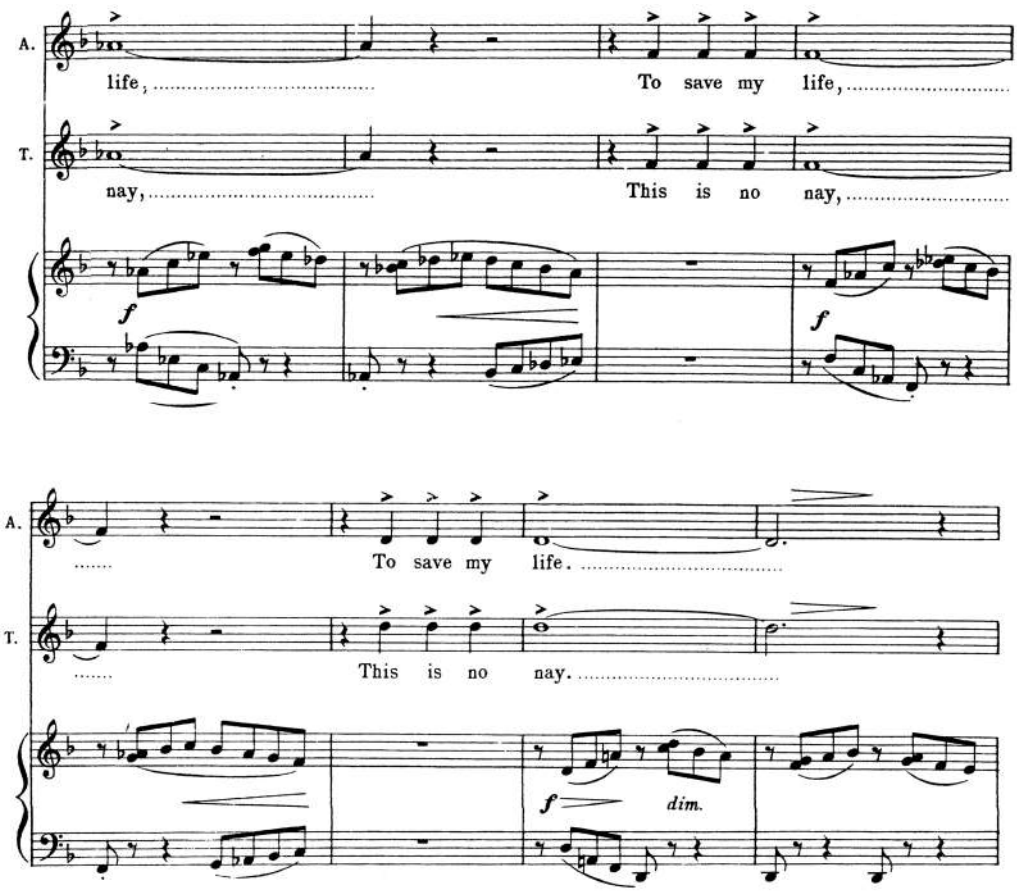


Таким образом, уже здесь Бриттен с помощью игры звуков-символов противопоставляет друг другу двух персонажей, два образа: жестокость (в лице Авраама) и милосердие (в лице невинной жертвы, Исаака).

Произведение насквозь пронизывают интонации тритона и уменьшенного трезвучия (которые вначале вуалируются, но постепенно становятся слышны все более отчетливо)[15].

Впервые уменьшенное трезвучие возникает в сопровождении первой же реплики Авраама (т. 12). Во второй раз оно незавуалированно звучит в эпизоде, где Исаак, в ужасе от решения отца, молит его о пощаде. Нисходящее трезвучие *as-f-d* появляется в партии Исаака на словах «to save my life» и одновременно поющего с ним Авраама «this is no nay».

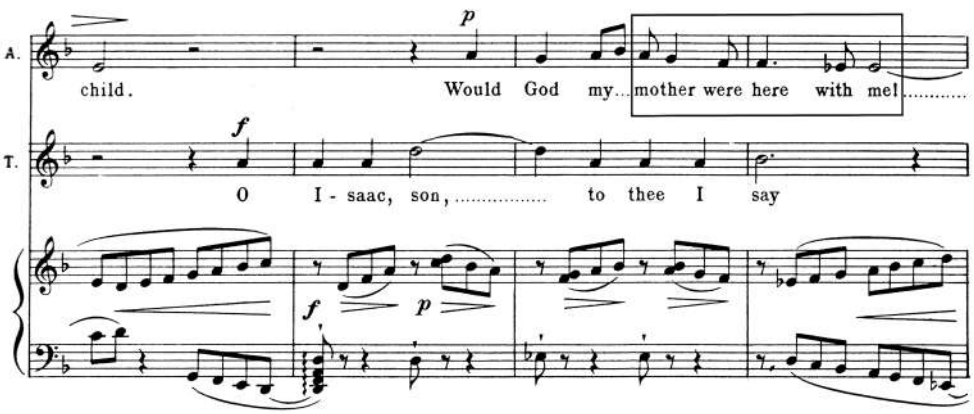
5 Уменьшенное трезвучие в партиях Авраама и Исаака, т. 138–145



[15] Тритон получит большое значение и в музыке «Военного реквиема». Об этом, например, пишет Г. Орлов: «Музыкальное мышление автора Военного реквиема в основе своей тонально, но тоникой здесь служит тритон *fis–c*; эта “неустойчивая тоника” звучит на протяжении всей I части — в хоровых фразах, мелодии детского хора, колоколах, сопровождении военного» эпизода, заключительном хорале, затем в начале Sanctus, в Agnus Dei и т. д.» [6, *98*].

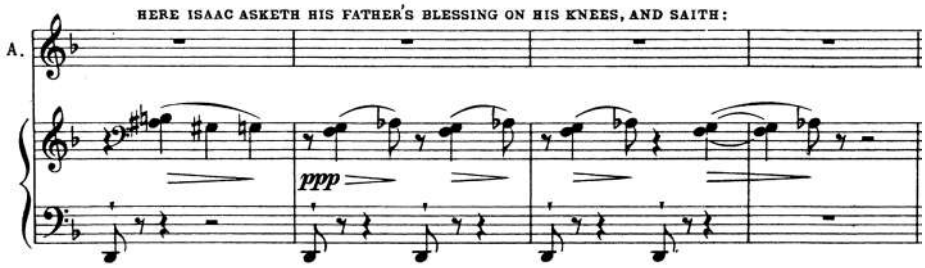
В дуэте d-moll (т. 100–159) тритон образуется в результате союза двух тональностей: Es-dur как тональности божественной (в партии Авраама на слове «Бог») и d-moll как тональности, воплощающей волнение и смятение Исаака. Таким образом, в этой сцене появляются два тритона: *d-as* и *es-a*.

6 Движение в рамках тритона *a–es* в вокальной партии, т. 122–125



А в фортепианном заключении этого дуэта тритон *d-as* появляется уже открыто.

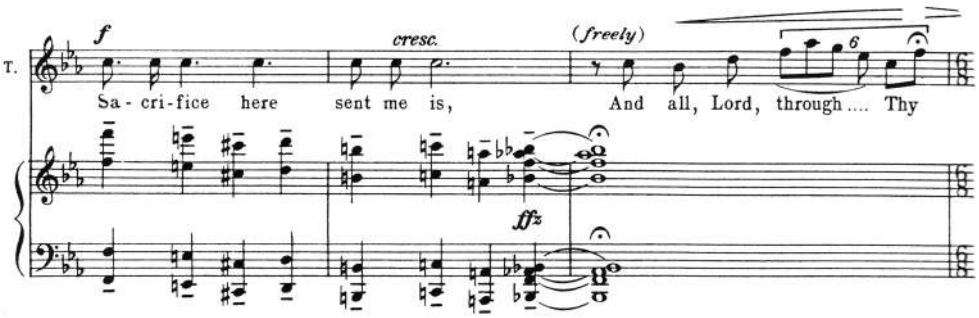
7 Тритон в фортепианном сопровождении, т. 156–159



Также этот интервал появляется и в «дуэте согласия» Исаака и Авраама; очень ярко выделяется тритон, звучащий в момент, когда Авраам заносит нож над своим сыном (т. 244–247).

В музыкальном воплощении замысла, в том числе в использовании тональной символики, Бриттен во многом опирается на традиции барокко. Но прежде всего к баховской эпохе нас отсылает применение Бриттеном барочной фигуры креста в сцене все же совершившегося жертвоприношения.

8 Фигура креста в фортепианном сопровождении, т. 266–268



С одной стороны, ее появление можно трактовать так, как трактуется многими богословами история Авраама и Исаака: предсказание распятия Иисуса Христа. С другой стороны, не предвосхищается ли здесь музыкальное воплощение последних строк стихотворения Оуэна: «Но не послушался старик, убил своего сына, — И половину семени Европы вслед за ним»?..

Осознавая, какой острой и болезненной темой была для Бриттена проблема людской жестокости, можно представить, что в своем произведении композитор подчеркивает: жестокость в нашем мире — это именно человеческое качество, все беды, войны прежде всего, происходят из-за него. По сюжету стихотворения Оуэна ключевым моментом в истории людской жестокости становится первое жертвоприношение Авраама. Вслед за убийством Исаака будет распят Иисус, а затем и весь мир будет охвачен убийствами и бесконечной войной.

Игорь Стравинский. Священная баллада «Авраам и Исаак»

Поздний период творчества Игоря Федоровича Стравинского отмечен возникновением особого интереса к библейской тематике, пришедшей на смену фольклорным и античным сюжетам. Возможно, использование историй из Библии стало для Стравинского формой обращения к вечным темам. «Подобно мастерам прошлого, Стравинский в последние годы жизни часто облекает крупные философские проблемы в религиозную форму», — отмечает Т. А. Старостина [9, *182*].

Стравинский неоднократно декларировал свою религиозность и принадлежность к Православной церкви[16], хотя среди его духовных сочинений присутствуют как хоры, предназначенные для православного богослужения («Отче наш», «Символ веры», «Богородице Дево, радуйся»), так и жанры католической (Месса) и англиканской (Гимн) церковной музыки[17]. Поэтому

[16] «Я принадлежу к православию» [4, *98*], «Что касается меня, то я — человек верующий» [4, *123*].

[17] В. Гливинский объясняет наличие произведений для разных конфессий связью религиозных взглядов Стравинского с идеями философии В. С. Соловьева о духовном единении католического и православного христианства. В своей идее Гливинский

обращение в своих сочинениях к религиозной тематике для него вполне органично.

В. Гливинский в книге о позднем творчестве Стравинского приводит список текстовых заимствований из Ветхого и Нового Заветов в «Священном песнопении», «Threni», «Проповеди, притче и молитве», «Потопе», «Аврааме и Исааке» [3, *122*]:

- Первая книга Моисеева «Бытие»: глава 1 (стих 9, фрагмент стиха 10, стих 11, фрагменты стихов 21, 22, 24, 26), глава 9 (стих 1) в «Потопе»; глава 22 (стихи 1–19) в «Аврааме и Исааке».
- Пятая книга Моисеева «Второзаконие»: глава 6 (стих 5) в «Священном песнопении».
- Псалтирь: псалом 115 (стих 1), псалом 124 (стих 1), псалом 129 (фрагмент стиха 5, стих 6) в «Священном песнопении».
- Книга «Песни песней Соломона»: глава 4 (стих 16), глава 5 (стих 1) в «Священном песнопении».
- Книга «Плач Иеремии»: глава 1 (стих 1, фрагменты стихов 2, 5, 11, стих 10); глава 3 (стихи 1–6, 16–27, 34–36, 40–45, 49–66), глава 5 (стихи 1, 19, 21) в «Threni».

«Авраам и Исаак» — последнее из сочинений Стравинского на библейскую тематику. Композитор приступил к его созданию осенью 1962 года и завершил работу 3 марта 1963 года:

> Я сочинил музыку на первую строку текста в Венеции 8 сентября 1962 года. 29 января 1963 года я продвинулся уже до «Elohim» (с трубами и тубой), и двумя неделями позже завершил Et-Ji-Khid-Kha Mi-Me-Ni. Партитура датирована 3 марта [4, *420*].

Сам Стравинский определил жанр произведения как «священная баллада», но по высказываниям композитора известно, что изначально он мыслил свое сочинение как кантату:

> Вы уже знаете, наверное, что я пишу кантату на тему о жертвоприношении Авраама, пользуясь серийной техникой [4, 201].
>
> Я занят другим. В данный момент мои основные интересы сосредоточены на новом сочинении. Это кантата об Аврааме и Исааке и их жертве [там же, 211].

В качестве либретто Стравинский использовал стихи 1–19 из главы 22 Книги Бытия на иврите. Баллада написана для баритона соло

опирается как на высказывания самого Стравинского: «Беседуя с Р. Ролданом в сентябре 1914 года, Стравинский определил историческую роль России как “прекрасной и мощной варварской страны, беременной зародышами новых идей, способных оплодотворить мировую мысль”. Здесь же композитор попытался заглянуть в будущее и высказал предположение, что грядущая русская революция “по окончании войны свергнет царскую династию и создаст славянские соединенные штаты”», так и на то, что «идеи христианского экуменизма» находят воплощение и в его творчестве [3, *120*].

в сопровождении камерного оркестра и имеет посвящение «народу государства Израиль».

Первоначально Стравинский не ставил перед собой задачи написать произведение на иврите, эту идею впоследствии предложил Николай Набоков. Незнакомый композитору язык потребовал специальной подготовительной работы. Значительную помощь в точном понимании оригинального текста Стравинскому оказал сэр Исайя Берлин. Исайя читал текст на иврите до тех пор, пока слух Стравинского не привык к необычной фонетике и не запомнил ее. Затем он выполнил фонетическую транслитерацию иврита на английский язык и подстрочный перевод текста на английский с сохранением порядка слов. В нотном издании произведения даны все три варианта текста: оригинал на иврите, ниже — английская транслитерация, а над нотными строчками — подстрочный перевод с иврита на английский (см. об этом: [17, *178*]). Но, по свидетельству С. И. Савенко, Стравинский на еще одной копии этих текстов, хранящейся в архиве Фонда Пауля Захера (возможно, перепечатанной собственноручно), помечает сверху русскую (!) транслитерацию слов, расставляя также и ударения. Правда, последовательно кириллица вписана только в начале текста, затем русский исчезает и появляется эпизодически: «Видимо, начальных слов, записанных русскими буквами, оказалось достаточно, чтобы создать “фонетический камертон” сочинения. Необходимость такого камертона для Стравинского неоспорима, и кажется вполне вероятным, что звучание иностранных текстов, на которые он писал музыку, он так или иначе сводил к русской фонетике, “русифицировал”» [7, *227*].

Творческий метод Стравинского представляет собой сплав традиционного и современного. Стравинский использует традиции эпох ушедших, органично совмещая их с современными музыкальными находками. Особо следует обозначить роль барочного начала в позднем творчестве Стравинского[18]. В анализируемом нами сочинении «барочность» Стравинского проявляется не только в обращении к избранному сюжету (он многократно использовался композиторами эпохи барокко), но и в музыкальном воплощении слова, которое автор, «в барочном духе», осуществляет с помощью индивидуально найденных фигур.

В поздний период творчества Стравинский, желая оставаться современным, с большим рвением обращается не только к додекафонии (как достаточно актуальной, относительно новой и популярной технике), но и к определенным сюжетам, идеи которых заимствует из творчества других композиторов. Но в итоге подобное идейное заимствование не становится фундаментом его сочинения: взяв определенную идею, Стравинский воплощает ее абсолютно оригинально, в рамках собственной стилистики и согласно собственному мировоззрению.

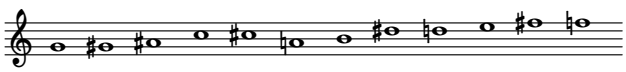
[18] В. Гливинский посвятил разработке этой темы свою кандидатскую диссертацию («Элементы стилистики барокко в творчестве И. Ф. Стравинского»), защищенную в Ленинградской государственной консерватории в 1989 году.

Баллада «Авраам и Исаак» написана в серийно-ротационной технике[19]. Подобный метод композиции, вероятно, был избран Стравинским под влиянием Эрнста Кшенека[20]. В «Плаче пророка Иеремии» (1941) (примечательно, что у Стравинского есть произведение с точно таким же названием) Кшенек использует технику ротации шестизвучных сегментов серии, описывая ее в авторском предисловии к этому сочинению. Техника Кшенека стала для Стравинского «источником вдохновения» в его серийно-ротационных опусах конца 1950-х — 1960-х годов. Экземпляр «Плача пророка Иеремии», подаренный в 1957 году Кшенеком Стравинскому, имеет в предисловии карандашные пометки русского композитора. Гливинский отмечает: «Тонко прочерченными линиями и стрелками русский мастер проясняет для себя технику “хроматической” ротации на примере первого гексахорда серии Кренека (sic!)» [2, *45*].

В «Аврааме и Исааке» Стравинский использует двенадцатизвучную серию (которая проводится полностью у альта и фагота во вступлении), но чаще применяет ротации и трансформации (инверсию, ракоход, ракоход инверсии, инверсию ракохода, серийные репетиции) двух гексахордов, получившихся в результате деления серии на две половины. Ротации Стравинского получаются абсолютно тем же методом, что и у Кшенека: поочередно каждый первый звук гексахорда становится последним, и таким образом формируется шесть ротационных положений.

В серийности «Авраама и Исаака» мы также обнаруживаем влияние додекафонного метода Антона Веберна, о музыке которого Стравинский высказывался не без восхищения. Как и во многих произведениях Веберна, строение серии в балладе Стравинского симметрично.

9 Двенадцатитоновая серия священной баллады «Авраам и Исаак»



Представив серию как последование интервалов между входящими в нее звуками, выраженное в полутонах, мы наглядно увидим зеркальную симметрию, центром которой является большая секунда:

1-2-2-1-4-**2**-4-1-2-2-1

Симметрия образуется не только по горизонтали, но и по вертикали: второй гексахорд является неточной ракоходной инверсией первого. Проявляется она также в порядке проведения серий: очень часто после серии или гексахорда в прямом движении сразу же дается ракоход. Так, например,

[19] Более подробно о гармоническом языке пьесы см. [11]; о серийной технике см. [16, *116–124*].

[20] Анализу серийно-ротационной техники в поздних сочинениях Стравинского (в связи с техникой Кшенека) посвящена статья В. Гливинского [12].

устроено вступление: за начальным проведением серии от *g* в прямом движении следует ее ракоход на том же звуковысотном уровне.

«Авраам и Исаак» Стравинского действительно воспринимается как священная баллада — архаичная, отстраненно звучащая «из глубины веков». Многое в произведении позволяет воспринимать его именно как музыку, лишенную личного, индивидуального начала. Это и выбор языка, и использование додекафонной техники, и неизмененный библейский текст в качестве либретто. Но, всматриваясь в некоторые детали, мы обнаруживаем, что отдельные параметры композиции в той или иной степени семантизированы. И эта семантика как раз дает возможность увидеть отношение самого автора к библейской истории. Образы Бога, Ангела, Авраама, Исаака у Стравинского призваны представлять абстрактную модель идеального патриархального общества, стержень которого — послушание. Стравинский в последнюю очередь стремится характеризовать чувства героев, за их образами сложно распознать индивидуальность. Поскольку образами выступают все же живые люди, а не аллегорические фигуры, Стравинский не избегает эмоциональных характеристик полностью; в музыке, безусловно, присутствует экспрессия. Но экспрессия — особого рода, отстраненная. Такова общая интонационная основа мелодической линии. Стиль вокальной партии близок Sprechmelodie Шёнберга. При этом в зависимости от ситуации, характер изложения в репликах героев меняется. Так, по замечанию В. Гливинского, «слова Авраама, обращенные строкам: “Останьтесь вы здесь с ослом; а я и сын пойдем туда и поклонимся, и возвратимся к вам” (тт. 8–88), — оформлены Стравинским в виде мелодической линии речитативного типа, дробящейся паузами на краткие отрезки. Очевидно, что подобный интонационный тип воссоздает речь человека, внешне сдерживаемая скорбь которого проявляется в частых вздохах» [3, *147*]. И действительно, во фразах, где Бог повествует Аврааму о своей воле, мы слышим интонации повеления. Обращение Исаака к отцу в тактах 118–119 (на слове «Отец!») носит мягкий характер. Рассказ же Авраама о Божьей воле (тт. 129–135) наполнен благочестивыми репликами, торжественностью.

Но давая угадать человеческие чувства сквозь музыкальную интонацию, Стравинский их словно обесценивает, показывая всю их второстепенность. Предметом его художественного исследования является иерархия отношений, в которой само понятие личности словно выносится за скобки[21]. И в подобном моделировании композитор, кажется, берет на себя функцию своеобразного кукловода[22].

В музыкальной ткани произведения Стравинский расставляет смысловые акценты на важных для него моментах или словах. Акцентирование может достигаться как использованием определенного инструмента, так

[21] В эстетике столь разных произведений, как «Авраам и Исаак», «Весна священная» и «Царь Эдип», есть некоторое сходство.

[22] В этом отношении может возникнуть параллель с «Петрушкой», где образ кукловода реален и представлен героем, а не остается за кадром.

и особой интонационностью в вокальной или инструментальной партиях, а также применением барочного принципа выделения важных слов за счет внутрислоговых распевов. Этот прием особенно ярок, так как вокальное изложение в целом преимущественно силлабично.

Строение произведения отражено в схеме:

	Инстр./Вок.	Такты	Строки Книги Бытия
Вступление	Инстр.	1–11	–
Первый вокальный раздел	Вок.	12–46	1–2
	Инстр.	47–51	–
	Вок.	52–88	3–5
Инструментальный раздел	Инстр.	89–95	–
	Инстр.	96–104	–
Второй вокальный раздел	Вок	105–181	6–12
	Инстр.	182–183	–
	Вок.	184–194	13
	Инстр.	195–196	–
Кульминация	Вок.	197–239	14–18
Заключение	Инстр.	240–244	–
	Вок.	245–254	19

Таб. 3. Схема строения баллады[23] Стравинского

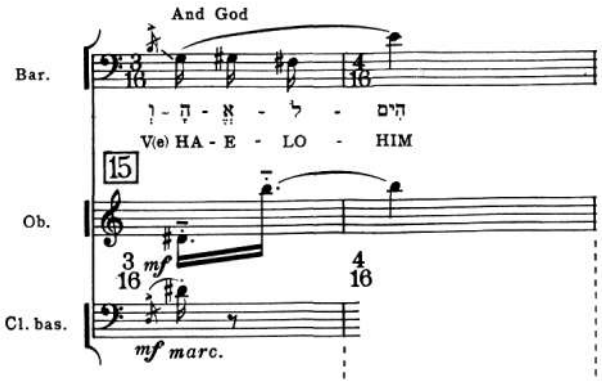
Смысловые акценты зависят и от того, как Стравинский распределяет стихи Книги Бытия. Первый раздел является экспозиционным; в нем повествование простирается от повеления Бога Аврааму до восхождения Авраама с Исааком на гору с целью исполнить Божий приказ. Основную смысловую нагрузку несет второй раздел: он включает сцену жертвоприношения как акт послушания Авраама. Здесь находится главный и последний смысловой акцент на слове «послушался». Тринадцатый стих — собственно момент жертвоприношения («И возвел Авраам очи свои и увидел: и вот, позади овен, запутавшийся в чаще рогами своими. Авраам пошел, взял овна и принес его во всесожжение вместо сына своего») — Стравинский обособляет, ставит в центр этого раздела. Наибольшей плотностью действия обладает начало второго раздела (105–181) — в нем активно, без перерыва излагаются 6 стихов главы.

Упоминания имен персонажей Стравинский выделяет определенной характерной интерваликой.

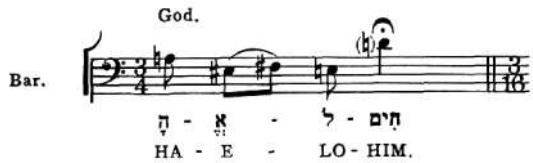
[23] Нумерация тактов и последующие нотные примеры приводятся согласно изданию: *Stravinsky, Igor.* Abraham and Isaac. A Sacred Ballad for Baritone and Chamber Orchestra. L.: Boosey&Hawkes, 1965.

Слово ELOHIM (Бог) связано с появлением *восходящей септимы* в вокальной партии (здесь и далее примеры будут даны выборочно).

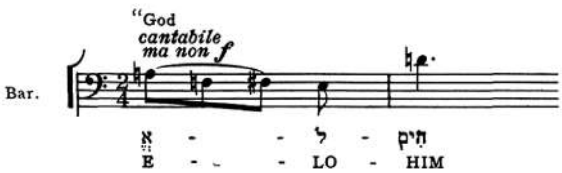
10а т. 15



10б т. 72

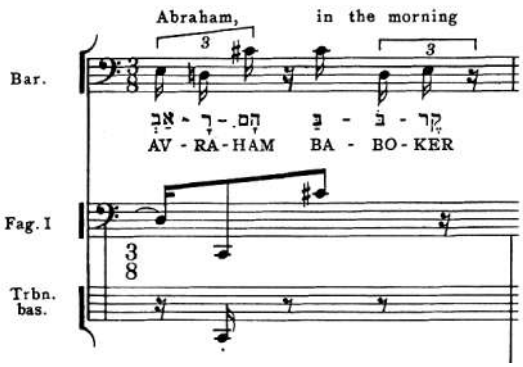


10в т. 129–130

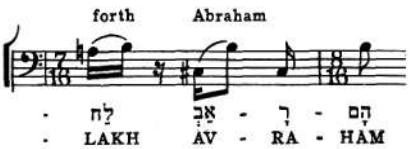


Имя Авраама, фигуры отца, чаще всего звучит с использованием *большой септимы* (преимущественно — восходящей), нередко с ее повторением.

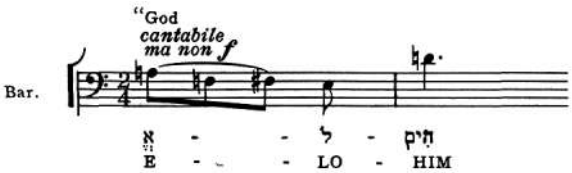
11а т. 53



11б т. 158–159

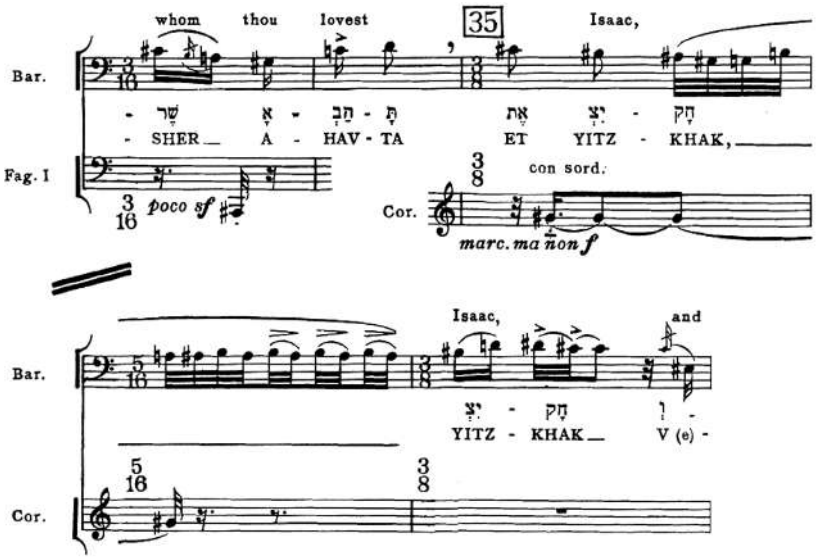


11в т. 167–169

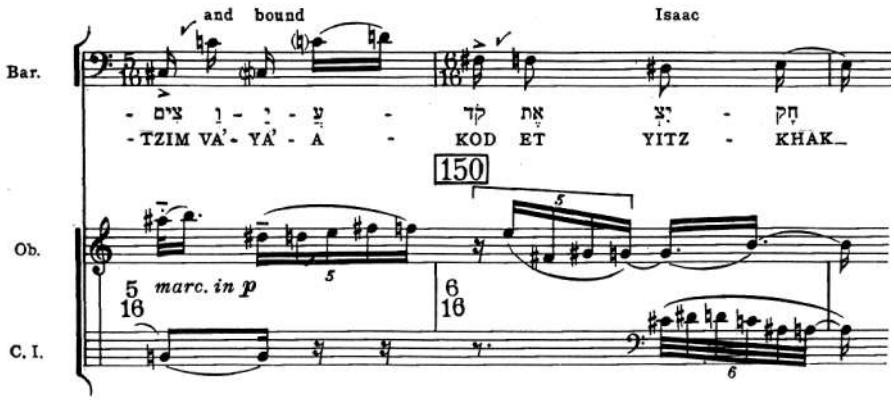


Упоминание имени Исаака характеризуется распевом *малосекундовой группы* в вокальной, а также в инструментальной партии, которая в сравнении с жесткой интерваликой партии рассказчика звучит более мягко, немного жалобно.

12а т. 33–37



126 т. 149–150



Помимо интервалики, Стравинский использует для характеристики персонажей семантику инструментальных тембров. Несмотря на то, что Исаак в балладе (как и в тексте Священного писания) практически лишен реплик, он, как воплощение образа сыновнего послушания, получает не только свою особую интонационную характеристику, но и свой тембр: соло флейты. Впервые флейта звучит в сольной каденции после слов Авраама «останьтесь вы здесь с ослом, а я и сын пойдем туда и поклонимся, и возвратимся к вам». В ее партии мы обнаруживаем исааковские интонации. В следующий раз флейта предваряет единственную реплику Исаака (т. 117–118).

Появление же Бога или Ангела выделено в музыке величественным звучанием тембра медных (тромбона, тубы). Ангелы часто изображаются с трубами, в данном случае труба — это атрибут и символ власти.

Особый смысловой акцент приходится на центральный инструментальный раздел, который разграничивает первую и вторую части баллады. Он состоит из двух построений: сольной каденции флейты (т. 89–95) и ответа струнных в аккордовой фактуре (т. 96–104). Эти два построения воспринимаются нами как столкновение двух начал: исааковского малосекундового комплекса в лейттембре флейты как воплощения послушания, — и строгих, жестких, волевых аккордов[24] как воплощения властного начала.

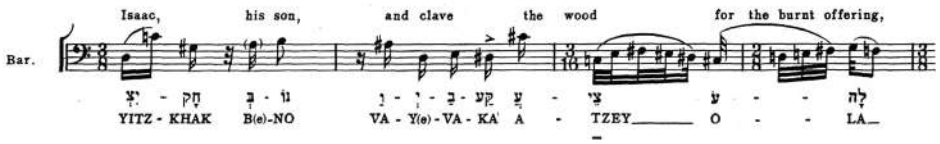
Помимо тембрового, а также темпового и динамического выделения определенных моментов, Стравинский, как упоминалось выше, пользуется для акцентировки слов, несущих наиболее сильную смысловую нагрузку, приемом внутрислогового распева, иногда довольно длительного (в сравнении с основным силлабическим контекстом).

Перечислим случаи акцентирования слов посредством распева.

Впервые распев появляется на имени *Исаак* (т. 25–37). Следующее акцентируемое слово — *OLA*, жертвоприношение.

[24] Часто аккорды в подобной фактуре, с тем же типом изложения и артикуляцией звучат в моменты упоминания слова *ELOHIM* (*Бог*) или же в тех моментах, где речь идет о Божьем или отцовском повелении (см. такты 15–17; 69–72; 227–230).

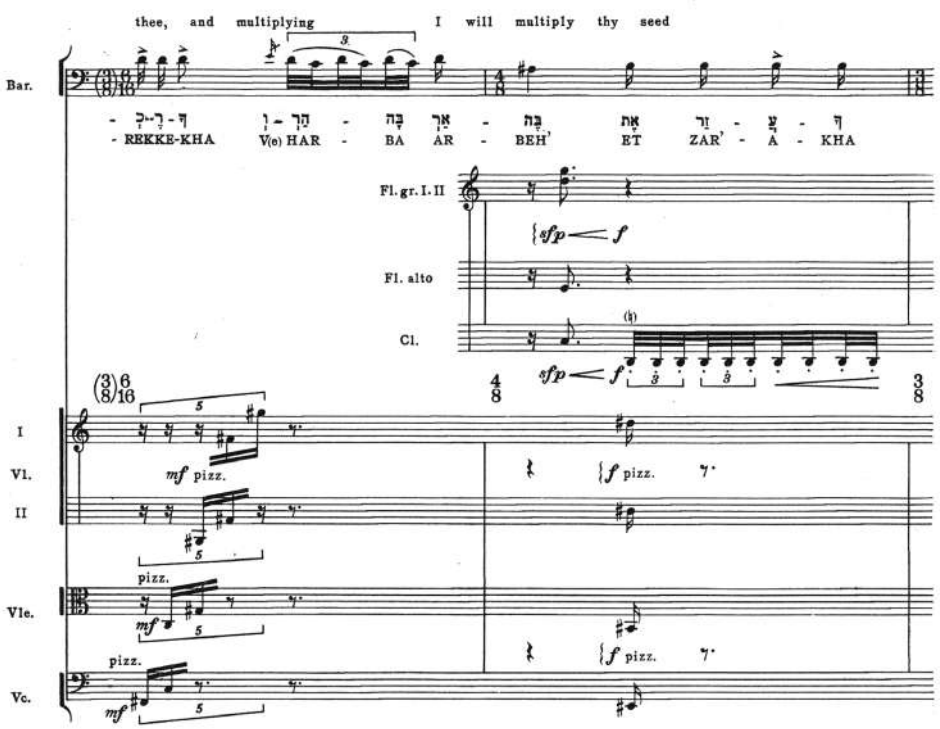
13 т. 61–64



Имя *Авраам* выделяется не только скачками на септиму, но периодически также и распевами (т. 20–22; 114).

Следующее выделенное слово: обращение «*Отец!*» (*AVI*) в партии Исаака (т. 118–119); далее *ELOHIM* (Бог, т. 129–130), «*умножу*», *VHARBA* (в тексте: «Я благословляя благословлю тебя и умножая умножу семя твое, как звезды небесные и как песок на берегу моря; и овладеет семя твое городами врагов своих...», т. 221). При воплощении в музыке слова «умножу» Стравинский пользуется изобразительным приемом повторения одного и того же интервала — музыкальная характеристика этого слова выполнена в традиции барочных риторических фигур.

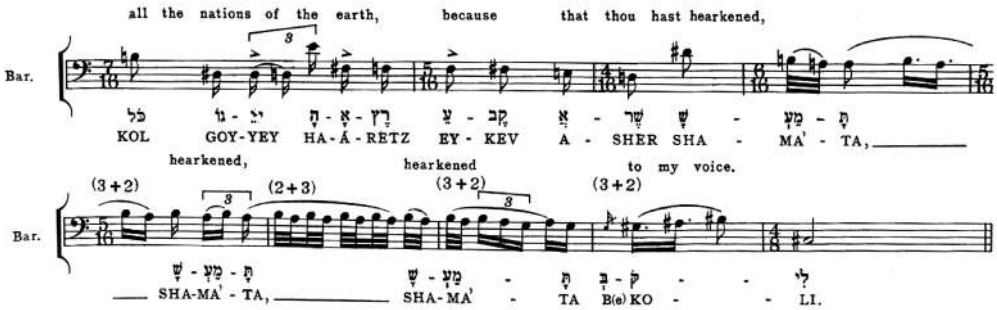
14 т. 221–222



Наиболее длительный и яркий распев с повтором слова на протяжении 4-х тактов (что является редкостью для музыки баллады) появляется на главном слове всего библейского текста: *SHAMATA* — «*послушался*»

(Быт. 22:18: «и благословятся в семени твоем все народы земли за то, что ты послушался гласа Моего»). В нем заключен весь смысл баллады, именно к нему направлено движение, только это слово распето столь длительно и даже повторено два раза.

15 т. 231–239



За счет этого приема данный фрагмент заметно выделяется в музыкальной ткани баллады. Все звучащее далее воспринимается как постлюдия — и в отношении музыки, и в отношении текста.

Таким образом, концепция произведения выстраивается довольно ясно. Главной в этом тексте Стравинский видит идею сыновнего послушания: как Авраам беспрекословно слушается Бога, так и Исаак беспрекословно повинуется воле своего отца, Авраама. Расставляя смысловые акценты, Стравинский подчеркивает важность иерархии в патриархальном обществе[25].

На основе выполненного комплексного анализа двух произведений мы можем предметно говорить о сходстве и различиях кантикля Бриттена и священной баллады Стравинского.

Обращение двух великих музыкантов к одному и тому же сюжету следует трактовать скорее не как соперничество мастеров, а как конфликт на уровне эстетических и этических установок. И если Стравинский противопоставлял свое сочинение кантиклю II, а также Оффертории «Военного реквиема» осознанно, то, очевидно, он оспаривал прежде всего мировоззренческую модель, воплощенную через библейскую историю. Не исключено, однако, что обращение Стравинского к знаменитому сюжету было совершенно самостоятельным, а получившееся совпадение невольным. В этом случае досада русского композитора относительно постоянных творческих пересечений с Бриттеном, запечатленная его высказыванием, хорошо понятна и может быть принята за чистую монету.

Концепции композиторов различны едва ли не полярно. Бриттен, гуманист, обнаружил в «Аврааме и Исааке» то, что его особенно волновало, — проблему людской жестокости. В музыке Бриттен всецело сопереживает

[25] Идея строгой иерархии характерна для христианской культуры, особенно византийской. Она ярко представлена уже в воззрениях Псевдо-Дионисия Ареопагита, в частности, в его трактате «О небесной иерархии».

Исааку, принимая его драму близко к сердцу, почти болезненно. Композитор помещает Исаака (как образ жертвы) в центр произведения — в библейском рассказе он занимает второстепенное положение. Персонажи Бриттена достоверны психологически, почти оперны; композитор трактует сюжет достаточно традиционным образом — «вживаясь» в своих героев и проживая воплощаемую в музыке историю вместе с ними.

Проблема нравственного выбора, крайне важная для Бриттена, в произведении Игоря Стравинского не возникает. В музыке его баллады мы воспринимаем прежде всего эстетику авторитаризма, послушания, которая, видимо, и привлекала Стравинского в этой библейской истории. На ее основе композитор создает своеобразную идеальную модель патриархального общества. Персонажи в балладе едва ли волнуют Стравинского как личности: он видит за ними прежде всего нечто архетипичное. Авраам представлен здесь как фигура отца, Исаак — сына, а Бог — праотца и властителя, чьему слову до́лжно беспрекословно доверять и повиноваться.

Но трактовка этой модели носит личностный характер и в значительной мере зависит от восприятия слушателя и исследователя. Наталья Брагинская в своей статье находит сходство баллады Стравинского с музыкой Шёнберга и называет ее «своего рода “шёнбергианским” опусом» [1, *155*], а также отмечает, что баллада — один из самых экспрессионистских опусов Стравинского. События 1940–1960-х годов, связанные с судьбой еврейского народа, получили широкий отклик в искусстве. В это время создается множество сочинений, среди которых, конечно, выделяются шёнберговские (прежде всего «Уцелевший из Варшавы»). Особенно примечательно, что и Шёнберг, и Стравинский специально посвятили произведения народу Израиля (псалом De profundis Шёнберга и «Авраам и Исаак» Стравинского). Протест и глубокая скорбь прочитываются в музыке Шёнберга без каких-либо сомнений. Стравинский, возможно, отмечает эти вещи, но довольно скромно. Его музыка не лишена эмоциональности при всем ее аскетизме. Об этом пишет и Наталья Брагинская: «если Бриттен движется по пути драматизации библейского сюжета, то Стравинский полностью отказывается от любых внешних драматических эффектов, воплощая свои идеи в условиях лаконичной формы, намеренно ограниченных исполнительских ресурсов и аскетизированного серийного письма» [1, *154*]. Но, скорее внешне обозначая некоторые эмоции, Стравинский остается верен своей эстетике — эстетике отстраненности, наблюдения «извне» и принятия происходящего. В аналогичном ключе созданы самые знаменитые его сочинения. Была ли тема искупительной жертвы для него важнее этой эстетики, прочитывающейся прежде всего в «Весне священной», «Свадебке» и других сочинениях? Не зря ведь Стравинский выделяет в музыке баллады именно слово «послушался», делая на нем самый слышимый акцент. Таким образом, идея послушания как важнейшего стержня человеческого общества во все времена для Стравинского, видимо, важнее.

Можно предположить, что за различием концептуальной трактовки сюжетов двумя композиторами угадывается также и религиозный контекст: каждый из них вырос в своей церковной культуре. Изначально Стравинский воспринимал себя атеистом и лишь постепенно пришел к вере[26]; тем не менее, его баллада отсылает в некоторых отношениях к русской православной традиции — как в трактовке сюжета (идея послушания), так и в глубоком почитании древности как чего-то единственно правильного и несущего в себе истину (с последним связано и использование языка Ветхого Завета — иврита). У Бриттена же мы находим стремление актуализировать сюжет, сделать каждую его деталь предельно ясной и осмысленной. Это говорит о протестантских корнях его мировоззрения, о его органической связи с протестантской традицией, в контексте которой и находится его прочтение сюжета об Аврааме и Исааке.

Использованная литература:

1. *Брагинская Н.* Священная баллада И. Стравинского «Авраам и Исаак»: взгляд на восток? // Музыкальная академия. 2011. №1. С. 153–157.
2. *Гливинский В.* И. Ф. Стравинский и современные компьютерно-информационные технологии // Opera Musicologica. 2010. №2 (4). С. 41–57.
3. *Гливинский В.* Позднее творчество И. Ф. Стравинского. Исследование. Донецк: Донеччина, 1995. 192 с.
4. Игорь Стравинский — публицист и собеседник / ред.-сост. В. Варунц. М.: Советский композитор, 1988. 504 с.
5. *Ковнацкая Л.* Бенджамин Бриттен. М.: Советский композитор, 1974. 392 с.
6. *Орлов Г.* «Военный реквием» Бенджамина Бриттена. URL: http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20/XX/?id=2682 (дата обращения: 2.11.2016).
7. *Савенко С.* Мир Стравинского: Монография. М.: Композитор, 2001. 328 с.
8. *Селезнёв М.* Исаак // Православная энциклопедия / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. URL: http://www.pravenc.ru/text/674115.html (дата обращения: 21.11.2016).
9. *Старостина Т.* О гармонии позднего Стравинского // Проблемы музыкальной науки. Вып. 7: Сб. статей / сост. В. Зак, Е. Чигарева М.: Советский композитор, 1989. С. 181–192.
10. *Baranova Monighetti T.* In between Orthodoxy and Catholicism: The Problem of Stravinsky's Religious Identity // Igor Stravinsky: Sound and Gesture of Modernism / ed. by M. Locanto. Turnhout: Brepols, 2014. P. 3–29. (Speculum Musicae. Vol. XXV).
11. *Buell T. J.* The Harmonic Language of Stravinsky's *Abraham and Isaac*. URL: http://www.ex-tempore.org/buell/BUELL.htm (дата обращения: 21.10.2016).
12. *Glivinsky V.* Stravinsky, Krenek and Serial-Rotational Technique // Мистецтвознавчі записки. Вып. 28. К.: Міленіум, 2015. С. 23–34.

[26] Исследованию религиозного пути Стравинского посвящена работа Татьяны Барановой [10].

13. *Mitchell D.* (ed. in chief); *Reed Ph.* (assist. ed.). Letters from a Life: The Selected Letters and Diaries of Benjamin Britten, 1913–1976: in 6 vols. Vol. 1: 1923–1939. Berkeley, L. A. (California): University of California Press, 1991. XXVII, 619 p.
14. *Mitchell D.* (ed. in chief); *Reed Ph.* (assist. ed.); *Cooke M.* (ed.). Letters from a Life: The Selected Letters and Diaries of Benjamin Britten, 1913–1976: in 6 vols. Vol. 3: 1946–1951. Berkeley, L. A. (California): University of California Press, 1991. XXVI, 758 p.
15. *Pyke C.* Benjamin Britten's Creative Relationship with Russia. Ph. D. thesis. University of London, 2011. 519 p.
16. *Spies C.* Notes on Stravinsky's Abraham and Isaac // Perspectives of New Music. Vol. 3. No. 2 (Spring–Summer, 1965). P. 104–126.
17. *Stravinsky I.*; *Craft R.* Dialogues and a Diary. Garden City, N. Y., 1963. 280 p.
18. *Walsh S.* Stravinsky: The Second Exile: France and America, 1934–1971. N. Y.: Alfred A. Knopf, 2006. 709 p.